

Obsesión, tentación, posesión. Las mil caras del Diablo en la narrativa fantástica y de terror de Elia Barceló

Miguel Carrera Garrido

Universidad de Granada, Granada, España

mcarreragarrido@ugr.es

El artículo se centra en una parte de la creación de la autora española Elia Barceló que apenas ha recibido atención crítica: su narrativa fantástica y de terror. A partir del análisis de la representación y sentidos que adquiere, en varias de sus obras, la figura del Diablo —motivo y personaje recurrente y muy popular en la ficción perteneciente a los géneros citados— se llega a una serie de conclusiones en torno a la manera que tiene la escritora de enfocar estas formas ficcionales. Las piezas elegidas son la novela larga *El contrincante* (2004), los relatos “La obsesión de la alimaña” (2009) y “El negocio de tu vida” (2014) y el microrrelato “Anunciación” (1996).

Palabras clave: Diablo; Elia Barceló; narrativa fantástica; narrativa de terror.

Cómo citar este artículo (MLA): Carrera Garrido, Miguel. “Obsesión, tentación, posesión. Las mil caras del Diablo en la narrativa fantástica y de terror de Elia Barceló”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 28, núm. 1, 2026, págs. 101-131.

Artículo original. Recibido: 23/01/2025; aceptado: 17/09/2025. Publicado en línea: 01/01/2026.



Obsession, Temptation, Possession. The One Thousand Faces of the Devil in Elia Barceló's Fantastic and Horror Fiction

The article focuses on a part of the creation of the Spanish author Elia Barceló that has barely received critical attention: her fantastic and horror fiction. Starting from the analysis of the representation and meanings that the Devil's figure—a recurring and very popular motif and character in fiction belonging to the mentioned genres—gets in several of her works, it reaches a series of conclusions regarding the way in which the writer approaches these fictional forms. The pieces chosen are the novel *El contrincante* (2004), the short stories “La obsesión de la alimaña” (2009), and “El negocio de tu vida” (2014), and the microfiction “Anunciación” (1996).

Keywords: Devil; Elia Barceló; fantastic fiction; horror fiction.

Obsessão, tentação, posse: versões do Maligno na narrativa fantástica e de terror de Elia Barceló

O artigo centra-se em uma parte da criação da autora espanhola Elia Barceló (Elda, 1957) que mal recebeu atenção crítica: sua narrativa fantástica e de terror. A partir da análise da representação e dos significados que a figura do Diabo —motivo e personagem recorrente e muito popular na ficção pertencente aos géneros referidos— adquire em várias das suas obras, chega-se a uma série de conclusões sobre a forma como a escritora aborda essas formas ficcionais. As peças escolhidas são o romance *El contrincante* (2004), os contos “La obsesión de la alimaña” (2009) e “El negocio de tu vida” (2014), e o microconto “Anunciación” (1996).

Palavras-chave: Diabo; Elia Barceló; narrativa fantástica; narrativa de terror.

Introducción

ELIA BARCELÓ (ELDA, 1957) ES una de las figuras más celebradas y queridas de la literatura *insólita* (Roas, “El reverso”) en español: sus esfuerzos por el ennoblecimiento de la ciencia ficción en el ámbito hispánico han sido justamente reconocidos tanto por lectores como por estudiosos. No en vano, es común considerarla, junto a la argentina Angélica Gorodischer y la cubana Daína Chaviano, la autora más importante en esta área ficcional y en el aludido contexto geográfico-cultural (Cuenca). Su narración *El mundo de Yarek* (1994) ha sido señalada por algunos como “la mejor novela de la historia del género en España” (Díez y Moreno 91). La crítica universitaria, por su lado, ha venido mostrando un interés creciente por obras como *Sagrada* (1989), *Consecuencias naturales* (1994) o *Futuros peligrosos* (2008), sobre todo por la interpretación ideológica a las que estas se prestan (Clúa; Ramón; Pardo).

El reconocimiento de Barceló no se queda, sin embargo, en el obre *fictocientífico*, sino que se extiende a sus piezas de fantasía, históricas y de corte detectivesco o policial, varias inscritas en los códigos de la narrativa juvenil. También en este dominio disfruta la alicantina de un lugar de privilegio, como uno de los nombres destacados en las lecturas de instituto —a la altura de firmas como César Mallorquí, Laura Gallego o Jordi Serra i Fabra— y, por consiguiente, de los que más llaman la atención de los investigadores en educación (Suárez). Menos visibilidad han alcanzado, en contraste, otras dos parcelas igualmente cultivadas por la autora: lo fantástico y el terror.¹ El papel

1 Cabe aclarar que, aunque en este trabajo los vamos a abordar conjuntamente, consideramos el terror y lo fantástico dos géneros diferentes, perfectamente distinguibles y, por tanto, separables, tanto en la teoría como en la práctica. Aun cuando sus intercambios a lo largo de la historia han sido numerosos y fructíferos —siendo así que coexisten en multitud de obras y hay quienes los ven como las dos caras de una misma moneda (Ferrerías) o que no conciben el uno sin el otro (Caillois; Carroll)—, cualquiera puede constatar que lo terrorífico existe sin el ingrediente sobrenatural propio del discurso fantástico; del mismo modo que este no siempre incorpora los elementos que suelen aterrorizar al receptor, más allá de la irrupción de lo imposible. Para ahondar en las especificidades de cada veta, ya sea en narrativa, ya sea en otros medios, véanse, entre otros: Losilla (35-58), Carrera (*El miedo* 21-74) o Roig (21-43). Aun la propia Barceló dedicó una parte de su tesis doctoral y un artículo a diferenciar el fantástico terrorífico (muestra de lo cual sería la novela *El contrincante*) del que no lo es: caso del último relato del que vamos a hablar (*La inquietante familiaridad* 94-102 y “La literatura fantástica”).

secundario que, a todas luces, poseen estas modalidades en la valoración del corpus de Barceló —en especial si hablamos de su producción para adultos— resulta difícilmente justificable, ya no solo por la cantidad y la calidad de los textos encuadrables en estas vetas —de los que destacan los recogidos en *La Maga y otros cuentos crueles* (2015)— o las distinciones otorgadas por su contribución en este sentido,² sino también por el entusiasmo, académico y ensayístico, que la misma novelista ha demostrado con respecto a ambos géneros.³ Muy significativamente, su tesis doctoral se consagró a la cuentística de uno de los puntales de lo imaginativo y turbador en español: Julio Cortázar. En ella adoptaba un enfoque audaz: basándose en los arquetipos monstruosos definidos por Stephen King en *Danse Macabre* (1981) —el Vampiro, el Fantasma, el Licántropo, la Cosa sin Nombre y el Mal Lugar—, auscultaba los aspectos de la producción del argentino encuadrables en la modalidad sobrenatural del terror. De esta manera, aspiraba a establecer un marco de análisis que, más allá de contribuir al entendimiento de realizaciones particulares, sirviese para reivindicar la dignidad de una categoría ficcional secularmente despreciada por las élites culturales y, más en concreto, por los especialistas en la literatura de Cortázar.⁴

2 Entre estos sobresale la designación como socia de honor de la desaparecida Noche. Asociación Española de Escritores de Terror (2007-2016), reconocimiento compartido con los también narradores Pilar Pedraza, Fernando Iwasaki, José Carlos Somoza y Care Santos.

3 Aconsejados por el primer evaluador de este texto, procedemos a clarificar también que consideramos *terror* y *horror* sinónimos o, mejor dicho, partes del mismo género. Como se sabe, la distinción entre ambos vocablos se remonta a un artículo póstumo de Ann Radcliffe de 1826, en el que oponía la explicitud y crudeza del horror a la sutileza y profundidad del terror. Desde entonces, muchos críticos han querido establecer diferencias entre una especie ficcional que podríamos llamar *horror gráfico* y otra identificable con el *terror psicológico*, distinciones que encubren, nos parece, un juicio estético e incluso ético, a nuestro entender criticable. Así las cosas, y aun aceptando la existencia de ambos extremos, creemos que son englobables bajo el mismo paraguas: el del terror; término, por lo demás, que la mayor parte del público y los aficionados españoles usa para referirse tanto a una película como *The Others* (Alejandro Amenábar, 2001), sin apenas violencia corporal o explícita, cuanto a las sagas de *Saw*, *Friday the 13th* o *Nightmare on Elm Street*. Para ahondar en este debate, véase Carrera (*El miedo* 25-27), donde también se comenta la problemática traducción del término *horror* (en inglés) al español (normalmente *terror*); véase, si no, el título del seminal trabajo de Carroll *Philosophy of Horror*.

4 Como sostenía, “la posibilidad de incluir algunas de sus obras en el género del horror [...] equivaldría, para muchos, a descalificarlo como escritor serio, intelectual, para igualarlo a cualquier *hack writer* que ha hecho de escribir terror su fuente de ingresos” (*La inquietante familiaridad* 26). Su defensa del terror u horror fantástico se reitera en el artículo de 2005 antes mencionado. En cuanto a las reflexiones sobre Cortázar, serían

El presente trabajo se propone algo parecido con la propia Barceló. Así, igual que esta enfatizaba una faceta que la crítica cortazariana habría pasado por alto en los estudios sobre el porteño, nos disponemos a arrojar luz sobre la parcela de su narrativa que menos atención específica ha disfrutado: aquella donde lo prodigioso es representado como una ruidosa ruptura de la noción de lo real —traza que distinguiría a lo fantástico *stricto sensu*, según los principales expertos (Caillois 11; Roas, *Tras los límites* 45)— y en la que, de vez en cuando, concurren amenazas efectivas y presencias monstruosas —característica que apuntaría a lo terrorífico, sin importar si la fuente del espanto es sobrenatural o resulta concebible en nuestra realidad (Barceló, *La inquietante familiaridad* 99, Carrera, *El miedo* 30)—; y dicho examen lo hacemos apelando, también nosotros, a los elementales arquetípicos —casi podríamos decir *mitológicos*—⁵ de dichos discursos. La propuesta conecta, pues, con la planteada por una de las pocas investigadoras que se han acercado a la producción fantástica y terrorífica de Barceló: Rosa María Díez Cobo, que, en una conferencia de 2021 (Red de Investigación y Estudios de lo Hermético) abordaba el magnífico relato “La Maga” (2015) desde el prisma de la casa encantada, vinculada de forma evidente con el *Bad Place* de King (385-425). En nuestro caso, volvemos la vista sobre un arquetipo monstruoso incomprensiblemente omitido por el Maestro del Terror: el Diablo, en su acepción judeocristiana, para ser más exactos.⁶

recuperadas en 2019 por el sello Cazador de Ratas, en un libro titulado *Cortázar visto por Elia Barceló* que reproduce, punto por punto, el contenido de la tesis doctoral.

- 5 El término parece especialmente apropiado para hablar tanto del género fantástico como del de terror, cuyas historias han ido forjando el imaginario cultural y, sí, mitológico de la contemporaneidad. Bastará recordar, a este respecto, dos ensayos clásicos en ambos dominios: *Le cinéma “fantastique” et ses mythologies* (1970), de Gérard Lenne, cuyo propio título ya es indicativo, y *Las raíces del miedo: antropología del cine de terror* (1979), de Román Gubern y Joan Prat, en cuya primera página leemos lo siguiente:
mitos como Drácula, Frankenstein o el Hombre Lobo resultan tan significativos para entender las neurosis, las frustraciones y los déficits colectivos de nuestra sociedad como lo resultan un dios de la lluvia o una diosa de la fecundación en viejas culturas neolíticas. (11)
- 6 Acepción establecida, de forma elemental, en la primera definición del *Diccionario de la lengua española*: “en la tradición judeocristiana, príncipe de los ángeles rebelados contra Dios, que representa el espíritu del mal”. Como veremos, estas dos ideas serán las que predominen en la novela de Barceló comentada.

Verdaderamente poliédrico en su significado, diverso y cambiante como pocos en sus representaciones, nombres y usos,⁷ es acaso esta dificultad para fijar una imagen y un sentido unitario o estable lo que sitúa al Príncipe de las Tinieblas en un espacio impreciso: tan concreto y material como etéreo y abstracto; singular y plural a un mismo tiempo; a medio camino, por si fuera poco, entre la creencia, el juego y la recreación artística. Nada de esto obsta, aun así, para estimar su protagonismo en la estela fantaterrorífica,⁸ donde ha asumido todo tipo de roles: desde seductor villano hasta encarnación del Mal absoluto y adversario de Dios, pasando por otros rostros más halagüeños o simpatéticos, como ser incomprendido y despreciado, ángel caído, duende juguetón, hombre sediento de saber, figuración de la conciencia humana atormentada, etc.⁹ En varios de estos frentes y con algunos de dichos rasgos lo vemos evocado en la creación de Barceló: en textos breves como los cuentos “La obsesión de la alimaña” (2009), “El negocio de tu vida” (2014) o el microrrelato “Anunciación” (1996), pero también en otros de mayor aliento, como la novela *El contrincante* (2004). Desde el acercamiento a las principales dimensiones representacionales e interpretativas que el Diablo adopta en tal repertorio, pretendemos valorar la aportación de la escritora de Elda a los campos del terror y lo fantástico.

7 Como dice Luther Link, en su estudio reveladoramente titulado *The Devil. A Mask Without a Face*:

Ninguna otra criatura en las artes con una historia tan larga está tan vacía de significado intrínseco. Ningún otro signo o supuesto símbolo es tan plano. Y si la apariencia del Diablo estaba determinada en gran medida por el disfraz usado para personificarlo, esto es apropiado: el Diablo es solo un disfraz, aunque se haya vuelto inseparable de la piel de quienes lo visten. (93. La traducción es mía)

“Quizás por todo ello”, reflexiona Navarro, de quien tomamos prestada la cita de Link, “el Demonio carece de una iconografía estable” (“Introducción” 16).

8 Sintomáticamente, cuenta con entrada propia en la monumental *Icons of Horror and the Supernatural* dirigida por S. T. Joshi (Schweitzer) y suele ocupar un lugar destacado en los catálogos de temas, tramas, motivos y sujetos monstruosos con los que, más en el pasado que en nuestros días, se pretendía definir tanto el terror como lo fantástico; es el caso del temprano libro de Scarborough (130-145) y el mucho más cercano en el tiempo de Kawin (91-94).

9 Para un exhaustivo muestrario, consúltase *El Gran Libro de Satán* (2021), editado por Jorge de Cascante e ilustrado por Alexandre Reverdin, en el que se recogen 56 textos más o menos largos, algunos de ellos extractos de obras más extensas, y más de 400 citas sobre el Maligno que, en no pocos casos, se muestra mucho más benévolo, menos maligno, de lo que se pensaría. También lo reivindicaba en todas estas atribuciones el recorrido por la *pantalla satánica* del célebre satanista Nikolas Schreck.

Ello contribuirá, paralelamente, a calibrar el peso que la monstruosidad insólita ostenta en su literatura más desasosegante.

El Diablo en la narrativa fantástica y de terror de Elia Barceló: cuestiones previas

Preguntada sobre su relación, literaria y personal, con el Diablo,¹⁰ responde Barceló: “Yo nunca he creído en él, ni siquiera de pequeña cuando nos obligaban a ir a la iglesia y trataban de asustarnos ‘por nuestro bien’”. Comenta, con todo, que, desde que se acercó a obras que lo trataban “de modo literario, mítico”, comenzó a “interesar[se] cada vez más desde un punto de vista [...] especulativo, intelectual” (Jiménez, “Elia Barceló”). Se impondría, pues, una aproximación, más que desde una óptica confesional, desde la perspectiva estético-ficcional, como ente privilegiado en la estela fantástica y terrorífica —y del arte, en general—,¹¹ y desde la reflexiva, en cuanto simbolización de vicios e inquietudes enteramente humanos. Ambas vertientes se ven ejemplificadas, cada cual a su manera, en los diablos que, según ella, más han concitado su interés: el de Milton en *Paradise Lost* (1667), claro está, pero también el de Gonzalo Torrente Ballester en *Don Juan* (1963) y el del aludido King en *Needful Things* (1993). En congruencia con estos modelos —que encarnarían la rebelión (Milton), la seducción (Torrente) y la tentación (King)—,¹² también Barceló concebirá a la Bestia desde un ángulo que combina los dos polos —uno material y físicamente

10 Preferimos escribir *Diablo*, con mayúscula inicial, y no *demonio* (también usado con *D* mayúscula en muchos autores) para hacer referencia a nuestro monstruo o arquetipo, puesto que, como dice Russell, “El Diablo —la personificación del mal mismo— debe distinguirse de los demonios, los espíritus malignos que le sirven de secuaces” (33. La traducción es mía).

11 Véase, a este respecto, el clásico libro de Castelli, que rastrea el significado filosófico del Diablo en sus representaciones artísticas. Respecto al tratamiento que el terror y lo fantástico le darán a Satanás como representante del Mal, habla Muchembled de “una manera literaria y cultural de tratar lo sobrenatural con respeto, pero sin creer ni dudar demasiado de ello” (16); una manera que, según dice más adelante, es fruto del *desencantamiento del universo* (182). Como veremos, son palabras aplicables al caso de Barceló.

12 Facetas, todas ellas, que se encuentran en la tradición bíblica, desde el Génesis (con la Serpiente seductora) hasta el Apocalipsis (con el enfrentamiento entre el cielo y el infierno), pasando por los Evangelios (con el Diablo tentador). Véase Ruiz de Gopegui para las diferentes atribuciones simbólicas del Diablo en la Biblia.

determinado y otro de orden figurado y con repercusión en los dominios moral, social y filosófico—, favoreciendo uno u otro según el caso.

En la primera esfera, asumiendo la corporeidad de una criatura o, cuando menos, una realidad más o menos tangible, identificable con las numerosas visiones que se han propuesto en el curso de la historia, suele funcionar el Diablo como un monstruo más del catálogo conformado en la era de la ficción gótica;¹³ heredado, sí, de la fe cristiana, pero con un fuerte componente de superstición y filtrado, al mismo tiempo, por el imparable escepticismo que recorre Europa desde el siglo XVIII (Muchembled 219-313); nutrido, asimismo, de una riquísima imaginería, procedente tanto de la religión como del folclore y el arte, y especialmente indicado para la figuración del Mal con mayúsculas... pese a haber sido también objeto de toda suerte de burlas y visiones desmitificadoras, que lo aproximan a la condición humana y lo perfilan, a menudo, como un ser simpatético, digno de compasión, incluso diríamos que *bueno* (Schweitzer 169-180).¹⁴

13 Como dice Batalha, “Las manifestaciones del horror literario —donde el diablo [sic] sería el desprestigiado privilegiado— que producían efectos de mal tenían como punto de partida las concepciones estéticas establecidas en el medio del siglo XVIII” (171. La traducción es mía). Acaso sea *Le diable amoureux* (1772), de Jacques Cazotte, la primera obra que lo codifica en estos términos. Son, sin embargo, grandes títulos del goticismo anglosajón como *The Monk* (1796), de Matthew Gregory Lewis, o *Melmoth the Wanderer* (1820), de Charles Maturin, los que acaban de consolidar su majestad en este orbe. Respecto al lugar que el Maligno ocupa en él, opina Russell: “Cuando el Diablo mismo hacía su aparición, era menos como un símbolo serio del mal que como uno entre muchos monstruos malignos diseñados para entretener y emocionar al lector” (223. La traducción es mía).

14 Cosa problemática, porque, como advierte Russell al inicio de su ensayo, “La definición misma del Diablo es que es malo. Llamar ‘bueno’ al Diablo es como llamar caballo a un insecto zumbador” (5. La traducción es mía); lo cual no obsta para que, desde una perspectiva posmoderna y crítica con el paradigma judeocristiano, se hayan propuesto reconceptualizaciones de tal índole, en las que el Diablo, o un demonio, llega a presentarse como personaje focal. Se nos vienen a la mente ejemplos como la novela del citado Clive Barker *Mister B. Gone* (2007), protagonizada por un Diablo Cojuelo al que le persigue la adversidad; la astracanada de Adam Sandler *Little Nicky* (2000); o, mejor aún, la serie de cómics de Mike Mignola *Hellboy* (1993-). En revisiones como estas creemos que juegan un rol decisivo dos fenómenos: por un lado, la cesión de la palabra a los monstruos fantásticos, tradicionalmente mudos (Campra 139-165), y, por otro, la reivindicación que de estos, como víctimas del sistema o agentes de resistencia, vienen proponiendo críticos y creadores actuales (Moraña; Álvarez 74-77). Claro que en el caso del Diablo ya Milton, con su trágico Satán, había iniciado, de manera involuntaria, el camino en ambas direcciones (Russell 186-205).

En la otra esfera, en contraste, se sugiere el Maligno más como una idea, como un concepto, que como una figura perceptible por los sentidos y con existencia efectiva en el plano físico mundano. La amenaza, así las cosas, será ética, intelectual, religiosa, antes que corpórea, y, lejos de la acumulación de atributos que sugieren dolor y horror sensibles de las figuraciones inscritas en la tradición pictórica, literaria, filmica, etc., se despoja el Diablo de sus avatares más convencionales, y fantásticos, para pasar a evocar sentidos de mayor proyección, los cuales atacan, de modo esencial, los miedos y ansiedades de la sociedad. También es cierto que, en dicha tesitura, se impone el factor humano, y el *monstruo* —si es que llega a comparecer como tal en la diégesis— deviene mero espejo de las tribulaciones de la especie: un referente, poco más que un significante enraizado en el imaginario compartido, capaz de encapsular significados terrenales. Y es que, como resume Muchembled, “en el fondo, el Maligno jamás existe sin el hombre que lo piensa, y por lo tanto, es este último quien le asigna formas cambiantes” (191). Este autor, por cierto, traza la *interiorización* del Mal, que lleva al Príncipe de las Tinieblas a *descarnarse* de sus más célebres manifestaciones para convertirse en un concepto, una abstracción, hasta desdibujar su faceta como personaje bíblico en el que, por lo demás, cada vez menos gente cree de manera literal, al menos en Occidente.¹⁵ Como dice el historiador francés, desde inicios del XIX, “la imagen del diablo [sic], transformada profundamente, se aleja de la representación de ser aterrador, exterior a la persona humana, para convertirse cada vez más en una figura del Mal que cada uno lleva dentro de sí” (Muchembled 218).¹⁶

En la literatura de Barceló, como decíamos, vamos a ver diferentes tratamientos, que reflejan estas aproximaciones. Hasta es dable hablar de

15 Muchembled reconoce, aun así, la prevalencia de la credulidad y, por ende, de un miedo real al Diablo en parte de la cultura anglosajona, en especial en Estados Unidos, donde todavía es habitual verlo como un monstruo amenazante para los seres humanos:

El diablo [sic] solo podría estar en el papel, cómodamente instalado entre las páginas de las novelas o, al menos, mostrarse encerrado en la imagen filmica o televisiva. Pero los Estados Unidos siguen profundamente marcados por la creencia en sus poderes maléficos. (303)

16 Así lo expresa también Batalha, desplazando el foco hacia el ser humano:

Apareciendo en el cielo interior del hombre, en su ser más íntimo, el demonio se despoja de su imagen arquetípica, como una representación del mal como entidad externa, una otredad fantástica que provoca miedo desde la distancia. Emerge, por el contrario, como parte de la idea misma de humanidad, anidada en el arte y en los corazones. (181. La traducción es mía)

una evolución o, por lo menos, de cambios sintomáticos de una concepción a otra, que darían cuenta ya no solo de sus complementarias visiones del motivo, o personaje, diabólico, sino de la naturaleza del trato autoral con los géneros que suelen abordarlo en la contemporaneidad. Así, con la mirada puesta en los muchos rostros del Diablo del cristianismo, asistimos a la transición desde una óptica, diríamos, clásica, atenta a la estética y la retórica del terror sobrenatural en sus expresiones más estereotípicas —como encarnación del Mal Absoluto y peligro efectivo para los personajes; esto es, como antagonista—, a una disposición más propia del presente, imbuida de ironía y alejada de las imágenes más evidentemente negativas y amenazadoras del arquetipo, donde la caracterización sirve a planteamientos abstractos, de implicaciones éticas y sociales, aun de género (*gender*).

La visión tradicional: el Diablo rebelde y malvado

El contrincante es, según revela la escritora, la primera novela larga de su carrera. Aunque publicada en 2004,¹⁷ su gestación se remonta a finales de los años ochenta: la acción, de hecho, se desarrolla en esta década, cuando en Occidente, sobre todo en los Estados Unidos, brillaba con fuerza al miedo al Diablo y los cultos satánicos; miedo animado por la propia administración Reagan y reflejado en múltiples publicaciones y estrenos de temática diabólica, naturalmente aliados con el auge que, por aquellos años, conocían la literatura y el cine de terror (Macías). Cuando la novela de Barceló sale a la calle, sin embargo, el frenesí —que también tuvo su eco en España, con casos como el Exorcismo del Albaicín, en 1990 (Cárdenas), o el Expediente Vallecas, dos años más tarde—¹⁸ hace tiempo que se ha extinguido, como también lo ha hecho la fiebre milenarista extendida en las postrimerías del siglo xx, gracias a la cual el motivo satánico volvió a cobrar pasajera notoriedad,¹⁹ y

17 El libro se reeditó en 2022 sin variaciones significativas en el texto, pero con un elocuente añadido en el título: la palabra *Uke*, que Barceló antepone a *El contrincante*. De acuerdo con una nota colocada al inicio de la versión de 2004, “en aikido, lucha esencialmente defensiva, *Uke* es el nombre del contrincante, de la persona que en cada combate tiene el papel de agresor. No se trata necesariamente de un malvado ni de un enemigo. El *Uke* es solo el atacante. Sin *Uke* no hay lucha” (9). Como veremos, esto se relaciona directamente con el sentido de la trama y la concepción del Diablo plasmada en la obra.

18 Caso en el que, como se sabe, basaría Paco Plaza su película *Verónica* (2017) (véase Chico).

19 Sobre todo en el cine, en especial el estadounidense. Pensemos, si no, en filmes más o menos relacionados con la temática diabólica que ven la luz en los últimos compases

el libro pasa sin pena ni gloria. Más allá de este factor contextual —que se podría ampliar aludiendo a la escasa visibilidad que, en el mercado español, aún poseía la narrativa de género autóctona, en concreto la fantástica y de terror—, se pueden buscar otras explicaciones al desinterés. Dejando a un lado el riesgo que conlleva rescatar obras de una época creativa distante de la actual, que no vieron la luz cuando seguramente habrían de haberla visto, y obviando el hecho de que Barceló estuviese, ya por aquel entonces, más asociada a la ciencia ficción que a otras líneas, es probable que la indiferencia tuviera algo que ver con la factura y el tratamiento más bien convencionales de los elementos en juego. De ellos destaca el que viene aludido en el título y que evoca la *catchphrase* que lo acompaña: “Para jugar, Dios necesita un adversario”.²⁰

El contrincante narra la odisea de Jorge Lobo por recuperar a su pareja, Rosa, que ha desaparecido repentinamente, tras exhibir la conducta propia de una posesa:²¹ habla en lenguas extrañas, con voz masculina, pierde la conciencia de sí misma, se ríe lúgubremente en sueños. Una serie de pesquisas lleva a Jorge a concluir que la muchacha ha caído en las garras de una secta satánica: la Orden de la Llaga,²² con lo que inicia un viaje hacia la guarida de esta: Hora, un pueblo maldito de la España vaciada, antiguo refugio de templarios —orden heterodoxa donde las haya, como bien sabía Bécquer— y que, en la actualidad, alberga a una presunta comuna de artistas y artesanos. Allí descubrirá, no obstante, que Rosa no era sino un señuelo y que el verdadero objetivo es él. Destinado desde su nacimiento

del milenio: *The Devil's Advocate* (Taylor Hackford, 1997), *Fallen* (Gregory Hoblit, 1998), *End of Days* (Peter Hyams, 1999), *Stigmata* (Rupert Wainwright, 1999), *Lost Souls* (Janusz Kaminski, 2000), etc. (Sala, 434-441); cintas a las que se añade *The Exorcist* (William Friedkin, 1973), de la que en 2000 se estrena una copia remasterizada. Como es archisabido, esta última, junto a *Rosemary's Baby* (Roman Polanski, 1968), fue la responsable de introducir oficialmente al Diablo en el *mainstream* de la cultura popular.

20 Recordemos ya que tanto la palabra hebrea שָׂטָן (*satán*) como la griega Διάβολος (*diabolos*) tienen este valor de oponente, obstáculo, acusador, enemigo, etc. (Russell 5).

21 Una *energúmena*, si queremos ser precisos, dado que se trata de una víctima involuntaria, inocente, que no ha invitado al Mal a su cuerpo o su espíritu (Russell 122).

22 Inevitable pensar en la Orden de la Incisión (*Order of the Gash*) imaginada por Clive Barker para su *nouvelle* *The Hellbound Heart* (1986) y su película *Hellraiser* (1987) (Kawin 94). La afinidad, de hecho, se intensifica cuando se nos habla de los que se encuentran bajo la influencia de Satán: los apasionados, los iluminados, los ardientes y los atormentados. “Imagínatelo como una jerarquía del dolor”, le dice a Jorge el mismo Diablo en *El contrincante* (355). “Les estamos enseñando a conocer el dolor y trascenderlo”, explica, por otro lado, un miembro de la secta (385).

a ese momento culminante, se revela como el oponente que ha estado aguardando el Diablo, en un juego orquestado por el mismísimo Dios. De la fuerza y determinación que demuestre Jorge en el combate dependerá tanto la salvación de su alma como el futuro de la humanidad.

En la nota introductoria, cuenta Barceló que, en su primera versión, la obra no se le antojaba tanto “una novela de terror contemporáneo” cuanto un “*thriller* teológico, por llamarlo de algún modo” (*El contrincante* 11). De ambas líneas tiene algo. No hemos mencionado la trama policial que complementa el hilo principal de la historia. Bastará decir que la acción, en esta parcela, arranca cuando la policía detiene a un hombre que, desde la torre de una iglesia, ha abatido con un fusil a ocho personas, y que dicho personaje da pruebas —en este caso, más agresivas y perturbadoras— de estar, también él, poseído.²³ Por lo que respecta al apartado teológico, no solo provee de elementos fantaterroríficos a la intriga, sino que sobre él se apoya la estructura dialéctica que, a partir de la revelación diabólica, adopta la narración. Así visto, el referente satánico funciona más como molde eficaz para ahormar una ficción de género —entre el terror y el suspense— y dotar de dinamismo al conjunto, antes que como base de un discurso confesional o un alegato con intenciones críticas, bien sea con la religión, bien sea con cualquier otro aspecto social o ideológico. En otras palabras: se trata de una historia bien contada, eficaz como ficción de misterio y terror fantástico, pero cuyo alcance y profundidad, en el apartado conceptual —polémico o apologético—, se muestran limitados. Ello se debe, defendemos, a la representación que propone del Mal, monológicamente encarnado en Satán y sus acólitos, sin apenas cuestionar, pero tampoco ensalzar las ideas y la iconografía del imaginario occidental o incorporar excesiva originalidad en su plasmación literaria; al revés, lo hace replicando, salvo en unos pocos aspectos, los principios más asentados y reconocibles de la ortodoxia judeocristiana en el imaginario popular, en los que se funda el grueso de visiones aportadas en el cine, la literatura y el resto de las artes.

23 El motivo del Diablo que toma posesión de un cuerpo humano para cometer crímenes se repite en varias obras de ficción: la ya citada *Fallen* o la más reciente *Deliver Us from Evil* (Scott Derrickson, 2014), por no hablar de *The Exorcist*, en la que también hay una investigación policial, y aun se ha esgrimido en la vida real para justificar asesinatos. Es el caso del juicio contra Arne Cheyenne Johnson, en 1981, en el que intervino la famosa pareja de demonólogos Ed y Lorraine Warren y que inspiraría, entre otras cosas, el filme *The Conjuring: The Devil Made Me Do It* (Michael Chaves, 2021).

En efecto, el Diablo de *El contrincante* responde con notable fidelidad a los rasgos con los que lo ha venido concibiendo, a lo largo de los siglos, esta cosmovisión o, mejor dicho, la cosmovisión recogida por el común de las gentes. Hablamos de su definición ética, como representante del Mal absoluto y antagonista de Dios,²⁴ pero también de su figuración sensible. Palpita, es verdad, un amago de cuestionamiento en la alusión que, en un momento dado, se hace a la lucha como un capricho o pasatiempo perverso del Altísimo: como dice un personaje, Este

tolera que su enemigo siga tentando a la humanidad, poniendo en peligro para siempre su alma inmortal y se enzarza en una batalla que de antemano tiene ganada porque es él quien marca el juego. Además, de vez en cuando organiza un combate singular contra la Bestia que, por supuesto, es vencida una y otra vez a mayor gloria de Dios. Si eso no es un juego. (*El contrincante* 289)

No solo eso; también parece ponerse en duda la imagen más oscura y monstruosa del Diablo, como heraldo de la maldad:

¿Por quién toma usted a Satán? ¿Por un criminal, por un gamberro que tira piedras a los cristales de la casa de Dios? ¿Por un malo de novela que se complace en el dolor ajeno? Claro, no le culpo. Esa es la absurda imagen que ha propagado la Iglesia Católica y todos los artistas de nuestra orgullosa civilización: cabeza y patas de macho cabrío, brazos y senos de mujer, escamas, alas membranosas, cuernos y rabo. ¿No le parece ridículo? (288-289)

Ahora bien, ninguno de estos argumentos desemboca en una genuina subversión ni en una crítica real. En primer lugar, porque quien los emite es el mismo Diablo, el cual, escondiendo su identidad, pretende justificarse y, de paso, confundir a Jorge; tan pronto como se revelen su verdadera cara y aviesas intenciones, tornará a establecerse el antagonismo, así como la

24 Recordemos, a este respecto, la definición esencial que provee el *Diccionario de la lengua española* y lo que, en primer lugar, se suele apuntar sobre el Diablo en los ensayos sobre ficción fantástica y de terror. Tomemos, por ejemplo, el de Kawin:

Satanás, como líder de todos los demonios [...], Príncipe de las Tinieblas, Señor de las Moscas, centro del mal absoluto y ángel caído decidido a vencer a Dios, ha sido durante mucho tiempo y una amenaza vívida, el adversario del bien. (91-92. La traducción es mía)

división diáfana entre el Bien y el Mal, y los atributos, físicos y éticos, más recurrentes del Maligno: sus facetas como tentador y mentiroso, incluso la representación como el Dragón de Siete Cabezas del Apocalipsis. Y en segunda instancia, y no menos importante, porque la concepción del enfrentamiento como “un juego trucado en el que Dios siempre conoce el resultado, a su favor, por supuesto” (289), resulta ser, a decir verdad, más afín a la ortodoxia elemental de lo que uno pensaría; y es que la predestinación aparece sancionada en los fundamentos teológicos del cristianismo, siendo uno los puntos clave de la teodicea, o sea, de la rama de la teología natural que se pregunta en torno al problema del mal y la supuesta incompatibilidad de este con la Creación y el Ser Supremo (Russell 27). Aceptando que todo, incluido el propio Diablo, se ajusta al Plan Divino, en un diseño impenetrable a la razón humana, donde lo predestinado coexiste con el libre albedrío, se afirman la omnipotencia del Creador y la perfección del mundo por Él alumbrado. “Las acciones de la voluntad del Diablo son parte del cosmos que Dios construye y causa conociendo en toda la eternidad cada detalle, cada acontecimiento”, escribe Russell (27. La traducción es mía). Dicho de otro modo: no hay ni puede haber una solución distinta al combate, así como tampoco el Maligno puede ocupar un lugar diferente del que le ha sido asignado. De todo esto se hace eco Jorge en el clímax de la acción, cuando, a punto de derrotar al Adversario, lo despoja de todo asomo de épica, agencia o dignidad, alentadas por la visión romántica, que lo consideraba un ser insumiso ante un poder injusto (Russell 221):

No soy ni mejor ni peor que tú; soy diferente. Soy humano, León. Tú eres el Contrincante. Siempre lo fuiste. Y estás solo. La historia del Ángel Caído, del Ángel Rebelde, es solo una leyenda inventada por ti para justificar tu existencia ante los humanos. Tú nunca fuiste un Ángel, siempre fuiste lo que eres ahora: el Oponente, el Contrincante, el Uke, la otra mitad del Todo, el que hace posible la belleza del combate. No tuviste elección. (*El contrincante* 450)

Esta adecuación del Diablo de *El contrincante* a los ejes preestablecidos en la doctrina judeocristiana, donde no puede ser sino el Enemigo, el polo negativo en la ecuación divina, se complementa, por si fuera poco, con la identificación del protagonista con tres modelos del repertorio heroico de

Occidente, todos ellos contrarios al principio maléfico y/o infernal. Ya su nombre de pila apunta a San Jorge, el vencedor del Dragón, y si bien en un momento dado se nos dice que es falso, también el verdadero (Miguel) enfatiza, aun con mayor contundencia, su papel como defensor del Bien y la Luz y aliado de Dios. Ítem más: su apellido real (Sanjuán) remite sin ambages al último libro de la Biblia y la batalla definitiva que tiene lugar en él. Eso, por lo que se refiere a la dimensión cristiana del personaje. Hay también una pagana, en su asociación con el mito de Orfeo y Eurídice, explícitamente mencionado en la novela:²⁵ Jorge/Miguel, como el poeta griego, desciende al mismísimo infierno y desafía a Hades para rescatar a su amante y, al igual que aquel, vuelve con las manos vacías: si bien logra salvar el alma de Rosa, no consigue traerla de regreso a la vida. Más relevante es, sin embargo, su asociación con el caballero que, en los cuentos infantiles, acude a matar al dragón y liberar a la princesa: de una temprana admiración por el animal mítico, al que cree injustamente perseguido —en sintonía con las lecturas empáticas que antes glosábamos—, pasa Jorge/Miguel a verlo como su enemigo natural y definirse a sí mismo como el “Matadragones” de las leyendas populares:²⁶ “No era posible montar a un dragón, y mucho menos amarlo, porque el amor no estaba en su naturaleza, igual que él nunca podría volar por sus propios medios porque no había sido creado para ello. Frente al dragón solo se podía ser un matador de dragones”, leemos (264).

En definitiva: no plantea *El contrincante* visiones rompedoras respecto a la definición más convencional, y literal, del Diablo en la ortodoxia cristiana y el imaginario popular;²⁷ tanto en su figuración sensible como en su significado y caracterización ética, obedece al estatus monstruoso y terrorífico, esto es,

25 “Iré a buscarte hasta el mismo infierno, Rosa. Como Orfeo, te lo juro. Nada ni nadie nos separará”, dice un desesperado Jorge, ignorante aún de la literalidad que encierran sus palabras (*El contrincante* 51).

26 El motivo del *matadragones* reaparece en otra de las obras de Barceló, incluida en *Sagrada* (1989), que combina la fantasía con la ciencia ficción: “La Dama Dragón”. Véase Ramón (540-541).

27 Lo cual no quiere decir que no esconda aspectos originales. Uno de ellos tiene que ver con el método por el que posee el Maligno a los humanos: “Jorge, ¿te acuerdas de cuando estuvimos en Galicia y nos contaron esa leyenda de que el diablo [sic] aparece en forma de círculo verde en los espejos?” —le dice Rosa a su novio poco antes de caer en las garras satánicas— “¿y que no hay que tocarlo cuando aparece para que no tenga poder sobre ti?”, le responde este (*El contrincante* 57-58). A este detalle se suman otros muchos que dejamos en el tintero, como los aterradores retoños del Diablo —Sol y Una—, los cuales remiten al motivo del niño malvado, que tan efectivo ha sido en cine y literatura.

amenazante, malvado, distintivo de tantas y tantas piezas tanto sacras como ficcionales —muchas de estas pertenecientes a la filmografía estadounidense de fines de la pasada centuria— y, lo que es más decisivo, se demuestra respetuoso con el dogma religioso... por mucho que Barceló diga no creer en él. Se refuerza, asimismo, la luminosidad del polo celestial y el poder de la fe,²⁸ en una línea que recuerda al clásico de los clásicos de la ficción satánica: *The Exorcist*. Con independencia del espanto que libro y película pudieran causar en su momento, el hecho es que este título comulga a la perfección con los preceptos, convicciones y prácticas de la iglesia cristiano-católica y, como tal, es apreciado por la mayor parte de su comunidad (Navarro, “*El exorcista*” 393). Nada de genuinamente subversivo o sacrílego, pues, pese a lo impactante de algunas escenas y parlamentos, todos ellos, en el fondo, conformes con los pilares de la doctrina; algo parecido a lo que ocurre con la novela de Elia Barceló, con la diferencia de que en esta no anida un afán pastoral... como tampoco, bien mirada, en la cinta de William Friedkin (Carrera, “Creer o no creer”). Pero eso ya es otra historia.

La visión posmoderna: el Diablo como figuración de lo humano

Más interesantes, más frescos y provocadores son, en sus tratos con el significativo *Diablo*, “La obsesión de la alimaña”, “El negocio de tu vida” y “Anunciación”. Ya solo este último evidencia, en su brevísima extensión, el cambio de perspectiva operado desde la redacción de *El contrincante*: la actitud mucho menos solemne y unívoca con la que se acerca la novelista a la materia religiosa. En su irreverencia, nos ofrece a una especie de María moderna que, lejos de entregarse a la servidumbre del Creador, opta por rendirse a la oscuridad y se convierte, con ello, en un ser de filiación vampírica; cosa que afirma, a la vez, una agencia que indefectiblemente asociamos con el empoderamiento femenino:²⁹

28 Dicho énfasis, amén de en el personaje de Jorge/Miguel, se aprecia en las positivas figuras de Anselmo y Virginia, vinculadas, ambas, a la Iglesia y, según sabremos, verdaderos progenitores del protagonista, a quien han estado vigilando desde su nacimiento, preparándose para el combate entre el Biel y el Mal. Cabe decir, eso sí, que la novela no termina del todo bien, pues en el epílogo se da a entender que Marina, uno de los personajes secundarios, ha sido fecundada por el Diablo.

29 Para una lectura de la narrativa de Barceló, en este caso, de ciencia ficción, desde una

El silencio era perfecto, un coágulo cristalino encerrando a la presencia y a su presa, su sierva, su elegida.// Habría querido llorar, arrancarse los ojos con las uñas, arrastrarse de hinojos por el suelo de piedra, gritar “a ti me entrego”, abandonarse, morir, abrir su alma.// No pudo hacerlo.// No quiso hacerlo.// En la perfecta quietud de la tarde perpleja sonó un “non serviam”. Inmenso, violento, sublime. [...]// Ella, que siempre había sido criatura de luz, sería desde ahora alimaña nocturna. (Barceló, “Anunciación” 32)

Más patente aún es el espíritu burlón, y reivindicativo, de “La obsesión de la alimaña”. Este relato, escrito para la antología dirigida por Juan Jacinto Muñoz Rengel *Perturbaciones* (2009), en un momento sin duda más favorable al fantástico, el terror y otros géneros vecinos en el territorio español,³⁰ y cuyo título procede de unas reflexiones de Cortázar acerca del cuento,³¹ aborda la interferencia o superposición fantástica entre diferentes tiempos. Se trata de un asunto que la autora ya había tratado en uno de sus títulos más exitosos (la novela corta *El secreto del orfebre*, de 2003) y que aquí recupera para plantear un irónico equívoco, que lleva a uno de los personajes a pensar que está en presencia del Diablo y sus secuaces, heraldos del pecado carnal.

La historia gira en torno a Aurora, una medievalista que investiga unas miniaturas del Apocalipsis pintadas en el siglo XIII en un monasterio franciscano. En su observación de las obras constata que se repite una figura que le recuerda poderosamente a ella misma. Nunca conocerá la explicación a este fenómeno. Nosotros, los lectores, en cambio, sí, ya que la narración de los hechos actuales se combina con la de los que tuvieron lugar antes de que el pobre hermano Juan, artífice de las pinturas, produjese sus piezas,

perspectiva de género (*gender*), véase Ramón.

30 Como indica la celebración del primer Congreso Internacional de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción, dirigido por Teresa López-Pellisa y Fernando Ángel Moreno en la Universidad Carlos III de Madrid, cuyas actas ven la luz, precisamente, en 2009, y, sobre todo, la publicación, en 2008, de la antología *La realidad oculta. Cuentos fantásticos españoles del siglo XX*, a cargo de David Roas y Ana Casas.

31 El autor menciona:

Un cuentista eficaz puede escribir relatos literariamente válidos, pero si alguna vez ha pasado por la experiencia de librarse de un cuento como quien se quita de encima una alimaña, sabrá de la diferencia que hay entre posesión y cocina literaria [...]. Quizá el rasgo diferencial más penetrante [...] sea la tensión interna de la trama narrativa. De una manera que ninguna técnica podría enseñar o proveer, el gran cuento breve condensa la obsesión de la alimaña, es una presencia alucinante que se instala desde las primeras frases para fascinar al lector. (Cortázar 67)

las cuales resultan ser fruto de enfebrecidas visiones. En su delirio, cree el religioso estar siendo tentado por el mismísimo Satán, en forma de súcubo o trasunto de Lilith. Como leemos:

Noche tras noche había sufrido la visita de aquel ser diabólico, aquel súcubo [...]. Noche tras noche se había sentido arrebatado por sus formas femeninas bajo los paños blancos, había luchado valientemente contra la tentación que lo consumía para acabar cediendo al Enemigo y despreciarse por ello a pesar de la confesión, de la penitencia y del ayuno. (Barceló, “La obsesión de la alimaña” 116)

La situación trae a las mentes distintos episodios y referentes, tanto religiosos como ficcionales: desde las tentaciones de San Antonio, recreadas en el pincel de El Bosco en el siglo XVI, hasta las acechanzas del Maligno, en forma de seductora joven, en una de las novelas capitales del goticismo inglés: *The Monk*, de Matthew Lewis, por no citar encarnaciones indirectas del legado de Lilith, como la vampira Carmilla, como Clarimonda, “la muerta enamorada” de Théophile Gautier, o como las Novias de Drácula. En este marco de amenazas infernales sitúa también el lector la acción, hasta que descubre qué está pasando realmente: a causa de un inexplicable desajuste, pasado y presente confluyen en el mismo punto³² y al aterrado monje le es dado contemplar el futuro, lo que ocurrirá en su celda siete siglos más tarde. Reconvertida en habitación de huéspedes, con la mudanza del monasterio en alojamiento turístico, en ella se baña Aurora, ve la televisión, tiene relaciones sexuales con su pareja, etc.; escenas que, sacadas de contexto y ofrecidas a la pudorosa mirada del fraile, se identifican irremediablemente con manifestaciones del Adversario. Veamos, por ejemplo, cómo interpreta un videoclip que la chica sintoniza en la MTV, en el que “unas chicas de mallas verdes y azules se contorsionaban en un paisaje vagamente postatómico mientras el cantante negro, vestido de mono plateado, hacía guiños y muecas a la cámara” (116):

32 En una modalidad de alteración fantástica de las coordenadas temporales, que no espaciales, que Roas estudia en su ensayo sobre el tema bajo el epígrafe “tiempos convergentes” (*Cronologías* 121-126).

Al momento la celda se llenó de una infernal gritería mientras una ventana diabólica se abrió frente a él para mostrarle los bailes de los condenados: mujeres semidesnudas que gemían y se retorcían en un éxtasis que nunca habría imaginado, un ser de plata que debía de ser el mismo diablo, negro y horrendo, guiñándole los ojos y culebreando con su lengua de serpiente para tocar su corazón. El terror no lo dejaba respirar. (117)

Para su desgracia, ninguna de estas estampas le será explicada ni puesta en contexto al angustiado Juan. Atenazado por la perspectiva del pecado carnal, determina, como solución para purgar su alma, exorcizar las luciferinas visiones en la serie de miniaturas que estudia Aurora 700 años después, así como en unas vidrieras que, con el tiempo, se estimaría aconsejable tapar y que, de todos modos, no conseguirían frenar el descenso en la locura del sacerdote:

No cabía duda de que había sido un iluminado y sus pinturas eran la mejor advertencia para los pecadores. Pero las almas simples, concluía el padre Zoylo, no pueden soportar una carga ilimitada de espanto. En su opinión era preferible que las pinturas del hermano Juan [...] fueran entregadas al fuego. Él, por su parte, tenía pensado ocultar a ojos de su congregación las admirables vidrieras que habían sido construidas siguiendo los dibujos del hermano Juan en la época en que aún su locura no era tan manifiesta. (121)

Como se puede observar, “La obsesión de la alimaña” se propone como un juego, casi como una broma, de la que solo el receptor es consciente. Sirve, en cualquier caso, para oponer dos universos, dos mentalidades, y apuntalar una crítica del fanatismo o, por lo menos, de las interpretaciones dogmáticas de la realidad, muy lejos de la reproducción no problemática de los ejes del dogma que veíamos en *El contrincante*.³³ En esta lectura, pone Barceló en tela de juicio, por un lado, la equivalencia automática entre el Maligno y todo lo vinculado con el sexo —el deseo, en especial—³⁴ y, por otro,

33 Sobre la crítica de Barceló al discurso religioso y, en general, a la manipulación basada en la creencia —en relatos de ciencia ficción, eso sí—, véase Clúa (40-41).

34 Como dice Todorov

el deseo, como tentación sensual, se encarna en algunas de las figuras más frecuentes del mundo sobrenatural, y en especial en la del diablo [sic]. Puede decirse, para simplificar, que el diablo [sic] no es más que otra palabra para designar la *libido*. (93)

la machacona asociación de la mujer con los poderes diabólicos. Fruto de la misoginia reinante, de ella deriva la persecución de las brujas y los procesos inquisitoriales contra las consideradas pecadoras y siervas de Satán (Russell 162-166). Los prejuicios se retrotraen, aun así, a los cimientos mismos de la fe cristiana, tal y como se configura en el Antiguo y el Nuevo Testamento, y como la elaborarían los Padres de la Iglesia... e incluso después. Russell habla, a este respecto, del indisoluble vínculo que entre la mujer y el pecado carnal (el sexo) se afianza durante la locura de la caza de brujas (*witch craze*) de los siglos XVI y XVII (187), mientras que Muchembled se remonta a mucho antes: al XII, cuando, como dice, “se desarrolla la idea según la cual los íncubos y súcubos pueden realmente seducir a los vivos presentándose generalmente bajo la forma de un joven apuesto o de una muchacha encantadora” (41);³⁵ esto es, justo lo que cree estar experimentando el protagonista del relato. A partir de tal confusión, en apariencia ligera, enjuicia la autora la cadena de significantes y estereotipos vinculados al género femenino, con lo que dota a su texto de valores subversivos, radicalmente contemporáneos.

Así, mientras que en *El contrincante* no había titubeos en la definición de los atributos y la figuración de las fuerzas del Mal, y se respetaban, en su mayor parte, las concepciones emanadas del canon, la ortodoxia y el imaginario popular —presentando, además, al Diablo como un ser tangible, un monstruo de pleno derecho, existente en la diégesis—, aquí sí tenemos un cuestionamiento, en forma de mirada lateral, que expone las contradicciones e injusticias producidas por las nociones que en la novela sustentaban el planteamiento de su historia, la confrontación que la articulaba. El motivo diabólico abandona, de esta manera, su condición de elemento estructural, eje de una trama donde el Bien se opone al Mal y la acción se despliega en torno a esta pugna, para erigirse en el foco de una reinterpretación crítica, polémica, afín a las relecturas de género (*gender*) tan comunes hoy día.³⁶ Ello

35 Coincide, de todas formas, con Russell en señalar la caza de brujas como el momento álgido de la demonización de la mujer, enraizada en lo que se interpretaba como “una lubricidad femenina aterradora” (Muchembled 85). Como señala, en un pasaje perfectamente aplicable a la odisea del hermano Juan, “la naturaleza femenina se consideraba un recipiente abierto dentro del cual hervían las pasiones irreprimibles. La misión de los hombres consistía en controlar sus más graves excesos mediante una combinación de prácticas y obligaciones morales” (116). Véase también, sobre la utilización del motivo de la brujería y el Diablo por parte de los tribunales eclesiásticos, el artículo de Montaner Frutos.

36 Por esta vía, entronca con la posición feminista defendida por López-Pellisa y Ruiz Garzón en la introducción a su antología *Insólitas* —en la que, por cierto, interviene

provoca que el componente fantástico, el resquebrajamiento de lo posible que define a la modalidad, deje de emanar de la figura del Adversario —cuya existencia se demuestra, de todos modos, falsa en la ficción, producto de una mentalidad supersticiosa, ignorante— y se concentre en la alteración de las coordenadas temporales; cosa que supone, a su vez, un alejamiento de los códigos distintivos del terror, tal y como lo entendemos, al neutralizarse uno de sus ingredientes capitales: la amenaza monstruosa, susceptible de suponer un peligro real, constatable, para la integridad de los sujetos de la ficción (Carrera, *El miedo* 32-38).

Por lo que se refiere a “El negocio de tu vida”, lleva aún más allá la modernización del tema y la parafernalia diabólicos, ofreciendo un punto de vista del todo coherente con la sensibilidad contemporánea. Si en “La obsesión de la alimaña” se mantenían, aunque fuera irónicamente y como consecuencia de una confusión, la imaginería y la iconografía bíblicas y la literalidad de la acechanza infernal (al menos desde la perspectiva del monje y concentrada en la tentación carnal), en este otro cuento los tópicos más codificados y consabidos del paradigma judeocristiano y la estela fantaterrorífica se ven sometidos a una profunda actualización y, en último término, a una abstracción que nos aleja del mero interés argumental. En efecto, apoyándose en el simbolismo contenido en la figura del Diablo, como “personaje que hemos o han inventado” y que funciona como “proyección de categorías humanas” (Rubio 83), y redirigiendo, también aquí, el foco, se acentúa aún más, si cabe, la lectura ideológica y la referencia a defectos y problemáticas mundanos, antes que a peligros sobrenaturales o espirituales.

Escrito para una antología titulada 666, en la que la periodista Carmen Jiménez pidió a seis narradoras españolas que expusiesen su visión del Diablo y de la maldad, participa “El negocio de tu vida” de una actitud similar de inconformismo y cuestionamiento de patrones transmitidos durante centurias, desde la representación al sentido. En realidad, todo el volumen lo hace, en varios de los casos, mediante estéticas que nada tienen que ver con los géneros aquí convocados.³⁷ A ello alude la editora en el prólogo, en unas líneas en las que resuena el subtexto del relato recién comentado:

Barceló—, sobre todo cuando dicen que las mujeres disponen de “un espacio de libertad en la narrativa no realista y su capacidad para reflejar las tensiones entre la ideología y el sujeto humano” (xix).

37 Es lo que ocurre, por ejemplo, con “Exorcismo”, de Marta Sanz, que, pese a su título, no

Desde la Edad Media se concibe a menudo a la mujer como un ser demoníaco e imperfecto, lúbrico y peligroso para los hombres, considerados casi siempre como las creaciones más perfectas de Dios. Para los curas somos la seducción del mal. Pero, ¿qué es el diablo [sic], hoy y ahora, para nosotras? Si reuniéramos a seis escritoras en una antología de relatos, ¿cuál sería su infernal visión del universo satánico? (Jiménez, “Hexakosioihexekontahexafobia” 6)

La propuesta de Barceló recupera, remozándolo, el motivo del pacto diabólico.³⁸ Gracias a este, a los protagonistas, Marlene y Franz, les es brindada la oportunidad de conservar la juventud (ella) y de gozar de fondos sin límite (él). El acuerdo tiene, no obstante, su contrapartida, consistente, en el caso de Marlene, en la necesidad de recurrir a seres cada vez más cercanos para absorber su lozanía; y en el de Franz, en la cesión de una parte correspondiente de tiempo de vida por cada cantidad de dinero; exigida, eso sí, en cualquier momento y no, como pensaba el infeliz, al final de su existencia. Ambos personajes, por supuesto, acaban arrepintiéndose; para entonces, empero, ya es demasiado tarde, y aunque las cosas vuelven a la normalidad en el plano terrenal, sus almas están ya comprometidas en el siguiente.

Con “El negocio de tu vida” pretendía Barceló, según declaraciones propias, “crear una especie de *ejemplo* en el sentido medieval y cristiano” (Jiménez, “Elia Barceló”) que versase sobre la tentación y la inconciencia de la gente. Ahora bien, lejos de acudir al inventario consabido para figurar a la fuente del mal o de imbuir su texto de inferencias teológicas (o, mejor aún, demonológicas), opta por establecer una analogía de lo más contemporánea y presentar a los tentadores como agentes de una empresa dedicada a la

incorpora elemento sobrenatural ni perturbador de ninguna clase; de hecho, ni siquiera hay mención alguna al Diablo o al Mal con mayúsculas. Más próximos a las modalidades que nos interesan se encontrarían otros, como “Soldaditos de plomo”, de Cristina Cerrada, o “Espíritus familiares”, de Pilar Adón, los cuales, de todos modos, tampoco indican de forma explícita en la temática diabólica o, si se quiere, maléfica. Completan el volumen “Un buen día lo tiene cualquiera”, de Esther García Llovet, y “Tuyo, Friedrich”, de Susana Vallejo, igualmente alejados de conexiones obvias con el paradigma satánico.

38 Dicho motivo es, holgará decirlo, uno de los más recurrentes en la ficción diabólica y, en general, del imaginario asociado a Satán (Rubio 69-71). Consolidado, como muchas otras cosas, durante la fiebre bruñeril como uno de los puntos fuertes de este, es considerado, igualmente, uno de los temas por excelencia de lo fantástico. Así, al menos, lo creía Caillois (25), quien lo colocaría a la cabeza de las variantes temáticas del género, eligiendo, cómo no, el *Fausto* de Goethe como máximo exponente.

negociación del alma. Irónicamente bautizada “Triple Six” y personificada en unos atléticos y simpáticos jóvenes, de nombre Jael y Lilith, la corporación, indudablemente satánica, se esfuerza, no obstante, por distanciarse de todo vínculo con el tenebroso y amenazador imaginario del pasado. Así, por ejemplo, pese a lo evidente de los nombres de los comerciales, se cuenta que “ambos tenían un aspecto absolutamente normal, vestidos con vaqueros, camiseta blanca y una cazadora ligera, negra, con un logo rojo que podría representar tres seises enlazados y unas letras: *Triple Six*. No parecían siervos del diablo [sic] ni había nada de siniestro en su apariencia” (Barceló, “El negocio” 10). Hay un momento, asimismo, en el que Franz, pensando en el contrato sellado, se resiste a validar la conexión: “detestaba llamarlo ‘pacto’ por lo truculento que sonaba”, leemos (18).

Y bien, algo de sentido tiene, en realidad, que se desdibujen a conciencia los nexos con el referente diabólico, al menos en sus versiones más trasnochadas, pues de lo que en verdad quiere hablar el relato remite, no a la condenación del alma en un sentido religioso o metafísico —ni tampoco moral, como apuntaba “La obsesión de la alimaña”—, sino a otro tipo de perdición mucho más concreta y localizada y de consecuencias, en el fondo, más dañinas; y es que, como dice Barceló, los servicios de tal corporación son parientes muy cercanos de aquellos “fantásticos créditos que daban los bancos hasta hace muy poco para que pudieras permitirte no solo la casa de tus sueños sino los mejores muebles y un coche nuevo para que todo estuviera a juego” (Jiménez, “Elia Barceló”). Ello no significa que rehuya la identificación en el nivel metafórico; bien al contrario, la asociación con la dudosa praxis bancaria y con la crisis que, cuando la autora concibe su relato, sigue golpeando Occidente es coherente con la certeza expresada por aquella de que el Maligno, “[en] caso de existir, [...] se presentaría en cada época del modo más efectivo”; pues, como añade, “incluso sin creer en el diablo [sic] más que como mecanismo literario o coartada temática, no puedo evitar pensar que lo que estamos viviendo ahora tiene algo de diabólico” (Jiménez, “Elia Barceló”).

Mecanismo literario, abstracción con orientación moralizante, la metáfora se nos antoja sugerente y provocadora. Lo que el conjunto pierde como ficción fantástica o de terror, debido al prisma irónico y el fin aleccionador —siendo así que ninguno de los personajes teme a la amenaza diabólica

como tal ni se maravilla especialmente ante los prodigios vividos—,³⁹ lo gana en originalidad en sus tratos con el motivo diabólico, en especial el pacto con el Príncipe de las Tinieblas, que el discurso llega, en un punto, a ligar con *El burlador de Sevilla*: “No se esfuerce, Franz”, le recomienda a este el Diablo en persona (quien conduce un bólide rojo, viste elegantemente y lleva gafas de espejo) cuando aquel descubre que no puede elegir qué momento de su vida intercambiar: “¿Le gusta a usted el teatro clásico? ¿No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague...?”. ¿Le suena Tirso de Molina y su *Tan largo me lo fiais?*” (“El negocio” 26). No es la única referencia, por cierto, a otros universos literario-culturales. Más significativa es la que plantea Marlene a propósito de las complicaciones que suponen las condiciones del acuerdo: “Muchos siglos atrás, la condesa Bathory lo había tenido más fácil con sus criadas”, medita (29), invocando, de esta forma, la, por otra parte, tan diabólica temática vampírica y el motivo asociado de la eterna juventud.

Lo más importante, de cualquier manera, es la recurrencia de la carga crítica que veíamos en la narración anterior y que estaba ausente de *El contrincante*. Centrada, como veíamos, en las prácticas que condujeron al descalabro económico a inicios del presente siglo, reserva, por añadidura, un espacio al enjuiciamiento de los roles de género (*gender*), que gobernaba el cuento de *Perturbaciones* y que se repite en numerosas obras de Barceló. Diseñados más como arquetipos, representaciones de actitudes y de modelos sociales, que como seres de carne y hueso, los anhelos de los personajes no pueden ser más elocuentes. Como explica Barceló: “A ellos el envejecimiento se les permite mucho mejor; incluso se dice [...] que están mejor de maduros que de jóvenes. Con nosotras es al contrario: en cuanto envejecemos ya no nos tienen en cuenta, por muy buenas que seamos en nuestro oficio” (Jiménez, “Elia Barceló”).⁴⁰ Así lo subraya Marlene cuando, a las críticas de

39 “El negocio de tu vida” recuerda, en este y otros sentidos, a un cuento de César Mallorquí incluido en *El círculo de Jericó* (1995) —“El escritor, la muerte y el diablo”— en el que un novelista intercambia su alma por el poder de escribir sin freno; claro que, al cumplirse su deseo, se evidencia la literalidad de este, toda vez que el desgraciado se descubre incapaz de parar de emborronar papeles.

40 Estos cuestionamientos de género (*gender*) se repiten a lo largo de la creación de Barceló, sobre todo en su narrativa de ciencia ficción. Véanse, a este respecto, el ya aludido Ramón —para quien “las narraciones de Barceló dejan al descubierto lo que Judith Lorber señala como constructos de la división de tareas y de ostentación del poder en función del género” (543)— y también Clúa, que dice: “Barceló nunca cae en una exaltación ingenua de ‘lo femenino’; por el contrario, [...] rechaza cualquier definición esencialista de la

su hija, quien cree que aquella se está sometiendo a operaciones estéticas, piensa: “¡Qué inocencia! ¡Qué fácil era, a los veintitrés años, decirle a su propia madre aquello tan trillado de ‘envejecer con dignidad’!” (“El negocio” 21). Nada que ver con las tribulaciones de Franz, quien, pese a seguir siendo “un hombre guapo, de pelo fuerte y sano, de ojos intensamente azules” (18), vive atormentado por problemas de ego, postura que apunta incluso con más fuerza a la superficialidad del mundo que se quiere denunciar.

Conclusiones

En resumen, la narrativa de Elia Barceló, nombre de primera fila en la producción apodada *de género* en España, aporta un interesante muestrario de posibilidades en lo que al tratamiento de la temática diabólica se refiere. Al decantarse por un enfoque u otro se operan, como hemos visto, alteraciones en el estrato genérico y en el del significado y las intenciones del texto. Así, el análisis realizado en las páginas precedentes nos ha llevado desde un planteamiento unívoco y literal —en el que los elementos fantásticos y terroríficos, entre los que sobresale la figura del Diablo y su mundo, obedecen a representaciones fuertemente codificadas por la tradición tanto religiosa como artístico-ficcional— a un tipo de discurso de resonancias simbólicas y moralizantes (si no abiertamente críticas) donde el motivo satánico se traduce en proyección de inquietudes netamente humanas y, como tal, pierde su relieve en cuanto núcleo argumental e irradiador del componente fantaterrorífico del relato.

En el artículo que aquí termina sostenemos que esta segunda perspectiva se adecua mejor a la sensibilidad contemporánea y presenta mayor interés para el comentarista, al menos para aquel que bucea en la dimensión ideológica de lo fantástico y el terror, o sea, en la relevancia que pueden cobrar estas modalidades en el discurso sociopolítico actual y con relación a perspectivas teórico-críticas como la de género (*gender*). Tanto “La obsesión de la alimaña” como “El negocio de tu vida”, a los que cabe añadir el más anecdótico “Anunciación”, ofrecen, efectivamente, una visión subversiva y refrescante de un motivo o personaje presente en el imaginario fantaterrorífico desde los primeros tiempos. El acercamiento propuesto en estos cuentos

Mujer y anticipa una visión sofisticada y fluida del género y la identidad” (35).

se distancia, ciertamente, de toda querencia doctrinaria o confesional, remitiéndose más a lo que el Maligno simboliza, en cuanto arquetipo, en el descreído mundo actual, que a los principios y convicciones de un creyente, y no solo eso, pues estos se ven explícitamente cuestionados, incluso puestos en solfa. Circunstancia muy distinta de la que se ofrecía en *El contrincante*: en aquella novela se incluía al Diablo como monstruo genuino, revestido de todos los atributos con los que ha venido adornándolo la ficción diabólica más codificada e inscrita en las vetas genéricas aquí concernidas; aparte de eso, se manifestaba un evidente y, casi diríase, *reverente* respeto por la ortodoxia judeocristiana, tal y como se refleja en el imaginario compartido, igual que ocurre en otros productos, como *The Exorcist*, ubicados a mitad de camino entre la creencia religiosa y la fabulación estético-lúdica.

¿Quieren decir, de todos modos, estas diferencias que nos hallamos ante obras de distinta calidad? ¿Que los relatos, por el mero hecho de incorporar de manera patente un enfoque ideológico, sean mejores que la narración larga, a todas luces más interesada en generar emociones y, en general, entretener? Depende de a quién se pregunte. A menudo tildada de escapista y vinculada con las prácticas de consumo, la ficción fantástica y de terror se ha visto, a lo largo del tiempo, en la necesidad de afirmar su potencial subversivo o, como poco, su capacidad de ejercer de comentadora crítica de la realidad. No han sido pocos los que la han tachado, cuando no ha cumplido con dicha faceta, de conservadora. Tal sería, seguramente, la tentación a la hora de enjuiciar *El contrincante*, después de los argumentos aquí desplegados; y, aun así, defendemos que lo único que se evidencia, al contraponer los títulos escrutados, es la riqueza y versatilidad de la creación de Barceló: más en concreto, de las piezas asociables a los moldes de lo fantástico y el terror.

En nuestra opinión, los cuatro textos sirven a diferentes fines, igualmente legítimos, y todos ellos lo hacen satisfaciendo de sobra el horizonte al que, en cada caso, se aspira; y, si bien es verdad que los relatos presentan una mayor originalidad y contemporaneidad en la manipulación del motivo diabólico, ello no obsta para reconocer la eficacia de la novela, modélica en su funcionamiento como ficción de género y, por tanto, disfrutable en una lectura inocente, literal de la acción. Ello demuestra, como avanzábamos, la versatilidad de la pluma de Barceló y la variedad de sus ópticas e intereses, e invita a más acercamientos capaces de desentrañar los distintos niveles de

lectura. Confiamos en que el asedio aquí propuesto, anclado a un motivo y una temática concretos, haya contribuido a visibilizar esta complejidad y anime a nuevos e iluminadores estudios de la obra fantástica y de terror de la alicantina.

Obras citadas

- Álvarez Méndez, Natalia. “El monstruo no mimético como estrategia de problematización de realidad e identidad en la última narrativa hispánica”. *Radiografías de la monstruosidad insólita en la narrativa hispánica (1980-2022)*. Editado por Natalia Álvarez Méndez. Madrid/Fráncfort, Iberoamericana/Vervuert, 2023, págs. 69-89.
- Barceló, Elia. “Anunciación”. *Parsifal. Cuadernos de literatura fantástica*, núm. 8, 1996, págs. 31-32.
- . *La inquietante familiaridad. El terror y sus arquetipos en los relatos fantásticos de Julio Cortázar*. Wilhelmsfeld, Gottfried Egert Verlag, 1999.
- . *El contrincante*. Barcelona, Minotauro, 2004.
- . “La literatura fantástica de terror: un género despreciado”. *Prima Littera. Revista de creación literaria*, núm. gótico (especial 1), 2005, págs. 42-47.
- . “La obsesión de la alimaña”. *Perturbaciones. Antología del relato fantástico español actual*. Editado por Juan Jacinto Muñoz Rengel. Madrid, Salto de Página, 2009, págs. 103-122.
- . “El negocio de tu vida”. 666. *Seis relatos del demonio. Seis escritoras. Seis miradas sobre lo maligno* [eBook]. Editado por Carmen Jiménez. Miami, FL, Suburbano, 2014, págs. 8-38.
- . *Cortázar visto por Elia Barceló*. Cádiz, Cazador de Ratas, 2019.
- . *Uke. El contrincante*. Barcelona, Minotauro, 2022.
- Batalha, María Cristina. “Le diable: origines et avatars”. *Brumal*, vol. 7, núm. 1, 2019, págs. 167-182.
- Caillois, Roger. *Imágenes, imágenes... (sobre los poderes de la imaginación)*. Barcelona, Edhasa, 1970.
- Campra, Rosalba. *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla, Renacimiento, 2008.
- Cárdenas, Andrés. “El exorcista chapucero”. *Granada Hoy*, 2 de mayo, 2021.

- Carrera Garrido, Miguel. *El miedo llama a tu puerta. Estudios sobre el terror como género ficcional*. Gijón, Trea, 2024.
- . “Creer o no creer: esa es la cuestión. El lugar de la confesión en el cine de terror de temática religiosa”. *Todas as Musas*, año 9, núm. 2, 2018, págs. 7-29.
- Carroll, Noël. *Filosofía del terror*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2005.
- Cascante, Jorge de (ed.). *El Gran Libro de Satán*. Barcelona, Blackie Books, 2021.
- Castelli, Enrico. *Il demonica nell'arte*. Florencia, Electa, 1952.
- Chico, Fran. “Verónica y el caso Vallecas: la historia real del Expediente x español que inspiró una de las mejores películas de terror de Netflix”. *Fotogramas*, 14 de octubre, 2023.
- Clúa, Isabel. “Madres tenebrosas y heroínas despechadas: avatares de lo femenino en *Sagrada*, de Elia Barceló”. *Hélice: Reflexiones críticas sobre ficción especulativa*, vol. 5, núm. 2, 2019, págs. 33-46 [“Dark Mothers and Lovelorn Heroines: Avatars of the Feminine in Elia Barceló’s *Sagrada*”. *Science Fiction Studies*, vol. 44, núm. 2, 2017, págs. 268-281].
- Cortázar, Julio. *Último Round*. México, Siglo XXI, 1996.
- Cuenca Pozo, Cristian. “Tres mujeres en los confines de la ciencia ficción: Angélica Gorodischer, Daína Chaviano y Elia Barceló”. *Todos los siglos de la lluvia: el canon en la literatura hispánica*. Editado por Beatriz Brito Brito, Jessica Cáliz Montes y José Luis Ruiz Ortega. Sevilla, Renacimiento, 2018, págs. 41-54.
- Díez, Julián y Fernando Ángel Moreno. “Introducción”. *Historia y antología de la ciencia ficción española*. Editado por Julián Díez y Fernando Ángel Moreno. Madrid, Cátedra, 2014, págs. 7-117.
- Ferreras Savoye, Daniel. *Lo fantástico en la literatura y el cine: de Edgar A. Poe a Freddy Krueger*. Madrid, ACVF, 2014.
- Gubern, Román y Joan Prat. *Las raíces del miedo. Antropología del cine de terror*. Barcelona, Tusquets, 1979.
- Jiménez, Carmen. “Elia Barceló: ‘Si el diablo existiera, encontraría muchísimas personas dispuestas a vender su alma’”. *Suburbano*, 20 de julio, 2014.
- . “Hexakosioihexekontahexafobia (prólogo)”. 666. *Seis relatos del demonio. Seis escritoras. Seis miradas sobre lo maligno* [eBook]. Editado por Carmen Jiménez. Miami, FL, Suburbano, 2014, págs. 5-7.
- Kawin, Bruce F. *Horror and the Horror Film*. Londres, Anthem Press, 2012.
- King, Stephen. *Danse Macabre*. Nueva York, Everest House, 1981.

- Lenne, Gérard. *Le cinéma "fantastique" et ses mythologies*. París, Éditions du Cerf, 1970.
- Link, Luther. *The Devil. A Mask Without a Face*. Londres, Reaktion Books, 1995.
- López-Pellisa, Teresa y Fernando Ángel Moreno (eds.). *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*. Madrid, Asociación Cultural Xatafi y Universidad Carlos III de Madrid, 2009.
- López-Pellisa, Teresa y Ricard Ruiz Garzón. "Introducción. Las hijas de Metis". *Insólitas. Narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*. Editado por Teresa López-Pellisa y Ricard Ruiz Garzón. Madrid, Páginas de Espuma, 2019, págs. XI-XXXI.
- Losilla, Carlos. *El cine de terror. Una introducción*. Barcelona, Paidós, 1993.
- Macías, Carmen. "Pánico a una muerte satánica: viaje al terror social ochentero en Estados Unidos". *El Confidencial*, 2 de agosto, 2022.
- Montaner Frutos, Alberto. "El paradigma satánico de la brujería o el diablo como recurso epistémico". *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, vol. 26, 2014, págs. 116-132.
- Moraña, Mabel. *El monstruo como máquina de guerra*. Madrid/Fráncfort, Iberoamericana/Vervuert, 2017.
- Muchembled, Robert. *Historia del diablo. Siglos XII-XX*. México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Navarro, Antonio José. "Introducción: *Ars diavoli*". *El demonio en el cine. Máscara y espectáculo*. Editado por Antonio José Navarro. Madrid, Valdemar, 2007, págs. 9-23.
- . "El exorcista: el diablo en el cuerpo". *El demonio en el cine. Máscara y espectáculo*. Editado por Antonio José Navarro. Madrid, Valdemar, 2007, págs. 389-417.
- Pardo Fernández, Rodrigo. "Futuros peligrosos, de Elia Barceló: violencias del mañana en clave transmedial". *Nuevas Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada*, núm. 8, 2023, págs. 94-114.
- Radcliffe, Ann. "On the Supernatural in Poetry". *New Monthly Magazine*, vol. 16, núm. 1, 1826, págs. 145-152.
- Ramón, Emilio. "Sagrada y Consecuencias naturales: género, posthumanismo y ¿progreso? en Elia Barceló". *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 100, núm. 4, 2023, págs. 519-545.
- Red de Investigación y Estudios de lo Hermético. "Diálogos espaciales: la casa encantada en *Burnt Offerings* (1973) de Robert Marasco y 'La Maga' (2015)

- de Elia Barceló". [Ponencia de Rosa María Díez Cobo–Canal YouTube], 11 de octubre, 2021.
- Roas, David. *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid, Páginas de Espuma, 2011.
- . "El reverso de lo real: formas y categorías de lo insólito". *Estrategias y figuraciones de lo insólito en la narrativa mexicana (siglos XIX-XXI)*. Coordinado por Francisco Javier Ordiz. León, Universidad de León, 2014, págs. 9-29.
- . *Cronologías alteradas. Lo fantástico y la transgresión del tiempo*. Madrid, CSIC, 2022.
- y Ana Casas (eds.). *La realidad oculta: Cuentos fantásticos españoles del siglo XX*. Palencia, Menoscuarto, 2008.
- Roig, Pau. *Pesadillas. Diccionario de películas de terror español (1961-2020)*. León, Eolas Ediciones, 2021.
- Rubio, Frank G. "El Diablo: el Señor de las Mil Máscaras". *El demonio en el cine. Máscara y espectáculo*. Editado por Antonio José Navarro. Madrid, Valdemar, 2007, págs. 27-87.
- Ruiz de Gopegui, Juan A. "As figuras bíblicas do diabo e dos demonios em face da cultura moderna". *Perspectiva Teológica*, núm. 29, 1997, págs. 327-342.
- Russell, Jeffrey Burton. *The Prince of Darkness. Radical Evil and the Power of Good in History*. Ithaca/Londres, Cornell University Press, 1988.
- Sala, Ángel. "Frenesí apocalíptico en el cine Hollywood contemporáneo". *El demonio en el cine. Máscara y espectáculo*. Editado por Antonio José Navarro. Madrid, Valdemar, 2007, págs. 419-436.
- Scarborough, Dorothy. *The Supernatural in Modern English Fiction*. Nueva York/Londres, G. P. Putnam's Sons, 1917.
- Schreck, Nikolas. *The Satanic Screen. An Illustrated Guide to the Devil in Cinema*. Londres, Creation Books, 2001.
- Schweitzer, Darrell. "The Devil". *Icons of Horror and the Supernatural. An Encyclopedia of Our Worst Nightmares*. Vol. 1. Editado por S. T. Joshi. Westport, CT, Greenwood Press, 2007, págs. 161-185.
- Suárez Hernán, Carolina. "La narrativa fantástica juvenil de Elia Barceló: El efecto Frankenstein". *Didáctica. Lengua y Literatura*, núm. 35, 2023, págs. 139-146.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*, México, Premia, 1981.

Sobre el autor

Miguel Carrera Garrido es Profesor Titular en el Departamento de Literatura Española de la Universidad de Granada (España). Experto en géneros como el terror, el fantástico y la ciencia ficción, forma parte del Grupo de Estudios sobre lo Fantástico (Universidad Autónoma de Barcelona) y del Grupo de Estudios literarios y comparados. Insólito, Género y Humanidades Digitales (Universidad de León). Ha participado en varios proyectos financiados relacionados con su campo de interés y sus publicaciones han aparecido en revistas de alto impacto, como *Signa*, *Hispanic Research Journal* y *Horror Studies*, y pertenece al equipo editorial de *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*. Entre sus obras más importantes figuran las monografías *El enigma sobre las tablas. Análisis de la dramaturgia completa de Juan Benet* (2015) y *El miedo llama a tu puerta. Estudios sobre el terror como género ficcional* (2024). Ha contribuido asimismo a volúmenes como *Historia de lo fantástico en la cultura española contemporánea (1900-2015)* (2016), *Historia de la ficción en la cultura española* (2018) o *Radiografías de la monstruosidad en la narrativa hispánica (1980-2022)* (2023).