

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA  
FACULTAT DE GEOGRAFIA I HISTÒRIA  
DEPARTAMENT D'HISTÒRIA DE L'ART



# **LA IDEOLOGÍA DEL MIEDO: EL CINE DE TERROR ESTADOUNIDENSE, 2001 – 2011.**

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR  
**LUIS PÉREZ OCHANDO**

DIRIGIDA POR  
DR. CARLOS CUÉLLAR ALEJANDRO  
DRA. PILAR PEDRAZA MARTÍNEZ  
DR. JOSÉ MARÍA BERNARDO PANIAGUA

PROGRAMA DE DOCTORADO  
HISTÒRIA DE L'ART

---

**Valencia, 2013**



*Para Elena Martínez Fernández,  
para mis padres.*



«Este libro sostendrá la prioridad de la interpretación política de los textos literarios. Concibe la perspectiva política no como un método suplementario, ni como un auxilio opcional a otros métodos auxiliares corrientes hoy en día [...] sino más bien como el horizonte absoluto de todas las lecturas y todas las interpretaciones».

Fredric Jameson, *The Political Unconscious* (1989: 17)

«Lo que ofrece el libro no es un análisis neutral, sino un análisis comprometido y extremadamente “parcial”, ya que *la verdad es parcial*, accesible solamente cuando uno toma partido, sin que por ello sea menos universal».

Slavoj Žižek, *Primero como tragedia, después como farsa* (2011: 10)



# ÍNDICE

Agradecimientos	13
1. INTRODUCCIÓN	15
2. METODOLOGÍA, ACOTACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO Y ESTADO DE LA CUESTIÓN	25
2.1. Metodología	30
2.1.1. Problemas del análisis ideológico, dos ejemplos	34
2.2. Acotación del objeto de estudio	38
2.2.1 Acotación histórica: el fin del Fin de la Historia (2001-2011)	38
2.2.2 Acotación geográfica: cine estadounidense, cine global	50
2.2.2.1. El mercado global del miedo	51
2.2.2.2. Un género vampírico	55
2.2.3. Acotación textual: los géneros cinematográficos y el terror	60
2.2.3.1. Los géneros cinematográficos	61
2.2.3.2. El terror como género	70
2.3. El cine de terror como metáfora social (un estado de la cuestión)	89
2.3.1. La fantasía como subversión	93
2.3.2. El retorno de lo reprimido, la teoría clásica de Freud	94
2.3.3. Las ambivalencias de lo monstruoso, la teoría de Robin Wood	97
2.3.4. De la alienación a los estudios del trauma	102
2.3.5. Annalee Newitz y el análisis marxista	105
2.3.6. Alegorías posmodernistas	106
2.3.7. La psicología de las masas de Siegfried Kracauer	108
3. FUNDAMENTOS TEÓRICOS (1): LA IDEOLOGÍA Y EL CINE	113
3.1. Primer nivel: la ideología como telón	117
3.1.1. La falsa consciencia	118
3.1.2. Falsa consciencia y análisis filmico	125
3.2. Segundo nivel: condiciones de existencia imaginaria	130
3.2.1. Althusser y los aparatos ideológicos	130
3.2.2. La teoría del <i>apparatus</i>	142
3.3. Tercer nivel: la lógica cultural del capitalismo global	147
3.3.1. Las industrias culturales	150
3.3.2. Frontera(s) de la teoría posmoderna	159
3.3.3. El cartografiado cognitivo de la lógica global	168
3.4. Cuarto nivel: lo obvio y lo obscuro	177
3.5. Conclusiones	183

4. FUNDAMENTOS TEÓRICOS (2): EL MITO Y EL CINE	187
4.1. La invasión de nuestros sueños	187
4.1.1. El mito como hurto, el mito como realidad	190
4.1.2. La estructura narrativa, el mito como Fénix	195
4.1.3. El mito como reescritura	203
4.2. Un sueño americano, un mito global	207
5. PRELUDIO CON FANTASMAS: EL CINE ANTES DEL ONCE DE SEPTIEMBRE	215
5.1. Familias de fantasmas	221
5.1.1. De aquellos polvos...	222
5.1.2. La voz de los fantasmas	224
5.1.3. Entre la añoranza y la amenaza	228
5.1.4. Fantasías compensatorias	231
5.2. La visión inestable	236
5.2.1. Milenarismo y trascendencia	237
5.2.2. La imagen como sospecha	243
5.2.3. El vestido trascendente y sus motivos	255
5.3. Prisioneros en la casa de los horrores	261
5.3.1. La casa del horror del parque de atracciones	265
5.3.2. En la casa los muebles se mueven solos	275
5.3.3. Verdugos sin rostro	278
5.3.4. Éstos son los excluidos	286
6. UNA MITOLOGÍA PARA EL ONCE DE SEPTIEMBRE	293
6.1. Bajo el cetro del miedo	297
6.1.1. Una fantasía basada en hechos reales	297
6.1.2. La isla asediada	306
6.1.3. Un mar de monstruos en torno a América	318
6.2. La reescritura mítica de Estados Unidos	321
6.2.1. Un nuevo pacto social	321
6.2.2. Atentado en el Olimpo	326
6.2.3. De nuevo, el viejo Oeste	330
7. MONSTRUOS TRAS LOS MUROS: LA POLÍTICA DEL AISLAMIENTO	343
7.1. Escondarse tras los muros	344
7.2. Los peligros del mundo y de la carne	349
8. EL MUNDO SERÁ AMÉRICA O NO SERÁ: LA POLÍTICA DE LA CRUZADA	361
8.1. El discurso neoconservador	362
8.1.1. De pronto: un guión para después de la tragedia	365
8.1.2. Petróleo y sangre	369
8.1.3. Una estética fascista	378
8.2. La conquista del desierto	386
8.2.1. Al Este, Babilonia	386
8.2.2. Desiertos	388
9. LÍBRANOS DEL MAL	401
9.1. El diablo anda suelto	407
9.2. La Biblia y el rifle	413
9.3. Mal divino y mal profano	419
9.4. El héroe y el mal	426
10. EL ESPEJISMO AMERICANO	441
10.1. Una fantasía con patas de araña	444
10.2. El espejismo en llamas	451
10.2.1. De la Arcadia a la ruina en tres espejismos	452



10.2.2. América en ruinas	457
10.2.3. Capitalismo y catástrofe	462
10.2.4. El espejismo familiar	470
10.3. En un sótano oscuro	473
<b>11. HACIA LA NOCHE</b>	<b>487</b>
11.1. La Cenicienta ensangrentada	491
11.1.1. Carne para el matadero	492
11.1.2. Cenicienta y matarife	498
11.1.3. La moral de los espejos	503
11.1.4. El éxtasis de los muertos	507
11.2. La noche y los niños	510
11.2.1. Posesiones	515
11.2.2. Casas encantadas	518
11.2.3. La desposesión del futuro	523
<b>12. CONCLUSIONES</b>	<b>531</b>
12.1. Fundamentos teóricos	532
12.2. El cine de terror estadounidense entre 2001 y 2011	535
12.2.1. Globalización	536
12.2.2. Guerra	538
12.2.3. Crisis	541
12.3. La puesta en escena del espectáculo apocalíptico	544
12.4. Futuras direcciones	550
<b>13. FILMOGRAFÍA CRONOLÓGICA</b>	<b>551</b>
13.1. Estados Unidos	552
13.2. Canadá	560
13.3. Reino Unido	561
13.4. Otras nacionalidades	562
13.5. Gráficos	564
<b>14. BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>565</b>
14.1. Ensayos y artículos	565
14.2. Revistas de crítica cinematográfica	575
14.3. Prensa y medios generalistas	577
14.4. Ficción	580
14.5. Otros documentos	582



## AGRADECIMIENTOS

La investigación es un asunto solitario, pero imposible sin la colaboración de guías que ayuden y permitan que el proceso fructifique. En esta tesis he tenido la gran suerte de contar con tres directores excepcionales, que son los auténticos responsables de cuantos aciertos puedan contener las siguientes páginas. Pilar Pedraza Martínez, José María Bernardo Paniagua y Carlos Cuéllar Alejandro no sólo han confiado en mi proyecto, sino que me han ofrecido aportaciones y sugerencias importantes. Vaya por delante mi sincero agradecimiento a los tres.

Esta tesis fue realizada bajo el programa de becas FPU (Formación de Personal Docente) del Ministerio de Educación y Ciencia, sin cuya financiación hubiera sido imposible. Pero, además, la beca me permitió trabajar con personas que influyeron en mi formación como investigador y en el desarrollo de la tesis. Dentro del ámbito universitario, quisiera agradecer las aportaciones a mi investigación realizadas por Juan López Gandía, Miguel Requena, Vicente Sánchez-Biosca y Guy Westwell. A la hora de localizar el material para la tesis, resultó crucial la ayuda recibida por parte del personal de la biblioteca del British Film Institute, así como la de colaboradores como Marco Duse, Javier Martínez Fernández o Gemma Gómez Lanzas. Entre los colegas escritores e investigadores que se implicaron en mi proyecto y me aportaron fuentes, comentarios, sugerencias e ideas brillantes, debo un agradecimiento muy especial a Óscar Brox Santiago y a Rubén Higuera Flores, de quienes he aprendido más que de las abundantes páginas de bibliografía de esta investigación.

No en vano, esta tesis doctoral está dedicada a mis padres y a Elena Martínez Fernández. Elena me aportó valiosas sugerencias, me ayudó con las traducciones, con la localización de películas y libros y con la ardua tarea de las sucesivas revisiones, por lo que no tengo manera de darle las gracias. En cuanto a los defectos, incorrecciones, lagunas y excesos de esta tesis, son responsabilidad enteramente mía.



1

## INTRODUCCIÓN

El título de la tesis enuncia el objeto de estudio y, al mismo tiempo, adelanta parcialmente la hipótesis de partida. Nuestro objeto de estudio es la ideología del cine de terror estadounidense estrenado entre 2001 y 2011, por lo que presenta, de entrada, una dimensión teórica y abstracta. No es el cine de terror ni tampoco su estética, su iluminación, sus temas, su puesta en escena, su estructura narrativa o sus medios de producción; tampoco es la sociedad que lo genera ni los conflictos sociales, culturales y económicos que la caracterizan.

Nuestro objeto de estudio no se reduce a ninguno de estos puntos y, sin embargo, los engloba a todos ellos; pero, si hubiéramos de desarrollarlo como enunciado, diríamos que esta tesis se centra en el proceso dinámico de representación y puesta en escena —por parte del cine de terror— de la estructura social, con sus respectivos cambios y permanencias en las relaciones sociales, materiales y de poder. En otras palabras, nuestra tesis se centra en la ideología del cine de terror, concebida ésta como un proceso activo que expresa los principales cambios y fracturas que se producen a lo largo de un periodo de tiempo dado.

En nuestro objeto de estudio intuimos, por tanto, una hipótesis implícita: que el cine de terror es portador de ideología y que, además, permite un seguimiento de la evolución de la hegemonía ideológica a lo largo del tiempo. En este caso, el periodo será el comprendido entre 2001 y 2011 y las ideologías representadas serán el neoliberalismo y el neoconservadurismo. Pero concretemos nuestra hipótesis de manera explícita: el cine de terror escenifica la crisis de las demarcaciones ideológicas del orden y el caos —la normalidad y el monstruo—; esta confrontación entre ambos

ámbitos permite analizar la construcción ideológica de lo que entendemos como el orden, la adscripción a la categoría de monstruoso de todo aquello reprimido por el discurso dominante y —dado que lo monstruoso es el resultado de lo excluido por el orden— los conflictos internos que el orden no puede resolver y que, por tanto, expresa a través de la otredad. Cada uno de estos elementos responde a categorías culturales, históricas y contingentes o, dicho de otro modo, a categorías ideológicas. La estructura específica del género lo convierte, por tanto, en una modalidad textual idónea para detectar los cambios en la hegemonía ideológica, el surgimiento de tensiones sociales o los procesos de crisis en los paradigmas dominantes.

Concretamente, en nuestra tesis nos centraremos en los temores procedentes de las paradojas que no han sido resueltas por el paradigma neoliberal y en aquellas que han aparecido en los últimos años a partir de dos procesos históricos fundamentales: el giro neoconservador producido tras el once de septiembre y la crisis financiera global.

Para verificar nuestra hipótesis, hemos seleccionado una muestra representativa compuesta por 540 películas de terror<sup>1</sup>, una selección lo suficientemente amplia como para analizar las principales tendencias estéticas e ideológicas del género entre 2001 y 2011<sup>2</sup>. Hemos recogido los principales estrenos y las películas con mayor resonancia en los festivales y la crítica especializada; pero también hemos dado cabida a la inclusión aleatoria de numerosos títulos del género con el fin de soslayar una visión del género predeterminada por el canon crítico vigente. La parte más sustancial de nuestro corpus —417 películas— estará dedicada al cine de terror producido en Estados Unidos; pero también incluiremos otros tres grupos subsidiarios, el primero de ellos dedicado al cine canadiense, el segundo al británico y, finalmente, un tercer bloque que recoge estrenos internacionales cuya inclusión resulta pertinente como contrapunto, comentario o influencia de las películas estadounidense. En estos tres grupos, hemos priorizado las coproducciones con Estados Unidos ya que —por más que el capital mayoritario pertenezca a otra nacionalidad— suelen recurrir a temas y fórmulas estéticas americanas.

A lo largo de nuestra argumentación, podría alegarse la pertinencia de citar otros títulos susceptibles de complementar o ilustrar nuestras teorías; sin embargo, hemos optado por una economía expositiva, de modo que evitaremos la redundancia en los ejemplos. Así, la fuente primaria de nuestra investigación no se reduce a los casos

---

<sup>1</sup> *Cfr.* 13.

<sup>2</sup> Incluiremos también en nuestro estudio el cine estrenado a finales de los noventa, con el fin de señalar el origen de ciertos rasgos y de clarificar las rupturas que se producen tras el once de septiembre. Pese a que la primera década del siglo termina en 2010, examinaremos las producciones de 2011, pues nos permiten explorar la evolución de las tendencias que arrancan durante los últimos años del decenio.

citados en el texto, sino que incluye la muestra representativa al completo, por más que no todos los filmes aparezcan desarrollados pormenorizadamente. Finalmente, hemos incluido —como fuentes secundarias— las aportaciones relevantes provenientes de la televisión, el cómic y, en especial, de la literatura del género.

En *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, Noël Carroll (2005) investigaba la experiencia estética específica del miedo sin hacer distinciones entre cine y literatura<sup>3</sup>: su interés residía en describir el «terror-arte» inspirándose en la *Poética* aristotélica. Del mismo modo, cuando Stephen King escribió *Danza Macabra* —su historia personal del género en Estados Unidos entre los cincuenta y los ochenta— abarcó por igual el cine, el cómic, la radio, la televisión y la literatura. También autores académicos, como James B. Twitchell (1985) o Annalee Newitz (2006) participan de este mismo enfoque interdisciplinario. De hecho, esta perspectiva transversal resulta fundamental, pues sin ella no podemos comprender la circulación de temas e influencias que se producen en los territorios del horror. El discurso literario y el audiovisual se hallan a menudo trabados en este género, bien a través de la adaptación directa o de la influencia temática y estética. En nuestra tesis, recurriremos con frecuencia a la literatura y, en menor medida, al cómic y la televisión. No obstante, hemos de ser cautos, pues es preciso que conozcamos los condicionantes y los rasgos de cada uno de los medios.

La cultura popular no debe ser considerada un objeto menor o secundario para la investigación académica y los estudios históricos; por el contrario, debemos contemplarla como un espacio privilegiado en el que se fragua la hegemonía ideológica<sup>4</sup>. Tal como anotaba Gramsci (2011: 132), la fábrica de la historia se hace evidente en los productos concebidos para las masas: «Para el estudio de la historia de la cultura puede ser a veces más útil analizar un escritor menor que uno grande: porque mientras que en aquel último —*el gran escritor*— vence con mucho el individuo, [...] en el menor, con tal de que cuente con un espíritu atento y autocrítico, es posible descubrir los momentos de la dialéctica de esa determinada cultura con mayor claridad, porque no llegan a unificarse como sucede en el gran escritor». Desde otro enfoque, también Louis Althusser y Fredric Jameson apelaron a este examen de las fracturas ideológicas

---

<sup>3</sup> Carroll (2005: 123-124n) incluía también las artes gráficas dentro de su objeto de estudio por considerarlas, en gran medida, un arte visual narrativo: un planteamiento, como poco, problemático.

<sup>4</sup> En *El superhombre de masas* —una obra guiada por un enfoque gramsciano— Umberto Eco valora la literatura popular como uno de los pilares sobre los que se fundamentan la cultura moderna y sus valores. Para Eco (2012: 25), la cultura popular es el «producto de una nueva industria de la cultura dirigida a un nuevo tipo de compradores, a una burguesía ciudadana, constituida en buena parte por lectoras, que lo que pide a la novela es que sustituya a los valores religiosos de la aristocracia y del pueblo; que active el sentimiento en lugar de la fe, que active la imaginación volcada sobre lo real posible y no el conocimiento aplicado a lo sobrenatural no experimental; pide asimismo, como garantía de la armonía, la integración dentro del orden establecido, en una llamada a la cautela productiva del contrato social».

en la dialéctica o, dicho de otro modo, de las contradicciones históricas que el texto no ha logrado unificar y armonizar dentro de su universo estético.

El cine no es literatura, por lo que no basta un análisis puramente temático o narrativo; es preciso conocer los recursos de su lenguaje a fin de comprender a fondo las películas. Nuestra propuesta consiste en descubrir las implicaciones ideológicas de la representación cinematográfica, por lo que necesitaremos analizar nuestro corpus fílmico desde una perspectiva metodológica eficaz y adecuada al proceso de verificación de nuestra hipótesis. Nuestra metodología sigue un enfoque hipotético-deductivo, basado en técnicas de investigación cualitativas, que nos permiten confrontar nuestra hipótesis de partida con el objeto de nuestro estudio. Concretamente, recurriremos a un análisis textual, narrativo y de puesta en escena, en el que localizaremos unos ejes muy concretos que más adelante desarrollaremos.

Dado que el análisis ideológico precisa de unos fundamentos teóricos especiales, dedicaremos al asunto un extenso apartado que nos permita analizar cómo se integra la ideología en las películas y cómo se transmite al espectador. La nuestra no es una tesis filosófica, tampoco histórica o sociológica, sino una tesis sobre cine. En este sentido, no nos conformamos con creer que las películas son sólo escombros que apuntalan la hegemonía cultural ni tampoco nos basta con juzgarlas como un brebaje venenoso con el que nos alienan las industrias culturales<sup>5</sup>. En cambio, hemos de excavar en cada obra a fin de analizar cómo su relato interactúa con la ideología dominante, cómo sus rasgos formales responden a una configuración social determinada. Nuestra tesis versa sobre cine; sin embargo, habremos de valernos de la filosofía y otras mimbres para establecer un paradigma epistemológico capaz de elucidar el vínculo entre la sociedad y sus ficciones, entre el terror y la política.

Nos proponemos explorar los cambios que se producen en la hegemonía ideológica a lo largo de la primera década del siglo; por consiguiente, nos hemos decantado por una estructura de exposición que se articula, en primer lugar, en torno a tres apartados que funcionan como marco teórico para el estudio (introducción, metodología y acotación, fundamentos teóricos) y, en segundo lugar, ocho capítulos que exponen nuestro análisis del cine de terror del periodo. Respecto al marco teórico, se configura de la siguiente manera:

---

<sup>5</sup> Nos referimos a la postura de Theodor Adorno (2003: 208-209) frente al cine: «La industria cultural está modelada por la regresión mimética, por la manipulación de impulsos reprimidos de imitación. [...] el tono de cada película es el de la bruja que ofrece a los pequeños que quiere hechizar o devorar un plato con el espeluznante susurro: “¿está bien la sopita, te gusta la sopita?, seguro que te sentará muy bien».



- En el apartado introductorio, proponemos algunos de los dilemas y cuestiones planteados por la relación entre una serie de angustias históricas y sus representaciones en la cultura popular, preguntas que son, en parte, responsables del desarrollo de esta investigación y que, por tanto, planteamos como una invitación a adentrarse en las páginas que siguen.
- A continuación, exponemos la metodología utilizada y las técnicas a las que hemos recurrido. Dado que nuestro objeto de estudio es complejo, será necesario introducir, antes de continuar, una serie de ejes que delimiten las implicaciones históricas, geográficas y textuales que lo acotan y definen. La nuestra no es la primera tentativa de análisis social del cine de terror, por lo que incluimos el estado de las investigaciones al respecto.
- El apartado más relevante de nuestro marco teórico es el dedicado a los fundamentos teóricos, pues es en él donde verdaderamente respondemos a los dilemas que plantea la relación entre cine y estructura social a través de una exploración del concepto de la ideología y de sus funciones, así como también de la noción y funciones del mito.

Respecto a nuestro análisis del cine del periodo, organizamos nuestra argumentación atendiendo a dos criterios. En primer lugar, agrupamos las películas en torno a una serie de líneas ideológicas comunes, que resultan cruciales en la configuración de la hegemonía ideológica; en segundo lugar, subordinamos nuestra agrupación a una periodización que, *grosso modo*, incluye tres etapas fundamentales: el momento de globalización previo al once de septiembre, la Guerra contra el Terror de los años posteriores y, por último, la crisis financiera de finales de la década. De la confluencia de ambos criterios, la estructura definitiva se articula de la siguiente manera:

- En primer lugar, exploramos las películas anteriores al once de septiembre en busca de los conflictos soterrados de la cultura posmodernista y globalizadora. Los motivos ideológicos más destacables del cine del periodo son los problemas familiares, los procesos de exclusión en la era digital, la desconfianza hacia los medios de información, la indefensión ante el capital global y el anhelo de trascendencia mística. Las formas cinematográficas que asumen dichos temas son: el cine de fantasmas y casas encantadas, el *found-footage* de terror, la asimilación del entorno virtual y la prisión, el barroquismo narrativo y la concepción terror como espectáculo visual.
- Los atentados de 2001 marcan no sólo una ruptura respecto a la producción anterior, sino toda una reescritura de la mitología nacional. Mientras que el

pacto social se reformula basándose en el miedo al otro y la necesidad de un Estado fuerte, el cine de terror recoge y amplifica este clima de desconfianza generalizada. Concluiremos el capítulo con ejemplos de esta reescritura en obras abiertamente míticas o que apelan, como el *western*, a los mitos cruciales de la nación estadounidense.

- El siguiente capítulo se articula en torno a la primera de las dos respuestas culturales al once de septiembre: la política del aislacionismo. En el cine de terror, el mito del excepcionalismo estadounidense no sólo conlleva una imagen del mundo como un lugar corrupto y peligroso, sino también un deseo de aislarse totalmente de él.
- La segunda de las respuestas culturales es el imperialismo, con su consiguiente épica de la conquista. Por un lado, nuestro género pone en escena los valores que subyacen en la ideología neoimperial, el modo en que ésta imagina a la otredad y las contradicciones internas de sus planteamientos; por otro, realiza una serie de referencias explícitas a las guerras de Irak y Afganistán que no podemos pasar por alto.
- Tras esta dicotomía política, nos centramos en el mal como tema cinematográfico en el contexto de las guerras imperialistas y del auge del fanatismo político y religioso. Se trata de uno de los temas en los que más claramente puede apreciarse la capacidad del género para mostrar el envés de los valores de la ideología dominante, especialmente, en lo que se refiere al heroísmo y al espíritu de cruzada que caracteriza gran parte de la década.
- Pero la historia de la primera década del siglo no se reduce sólo al belicismo republicano. En el siguiente capítulo pasamos a estudiar cómo las películas comienzan a describir —hacia finales de la década— el fracaso de las fantasías ideológicas del crecimiento, la prosperidad y la clase media. Como un espejo invertido, el género muestra el proceso de deterioro material, democrático y económico que conducen al país a una ruina que afectará, sobre todo, a las familias de clase media y baja.
- Como la década, nuestra tesis concluye con la crisis financiera. A pesar de su impacto enorme, a finales de la década la crisis sigue siendo un tema relativamente ausente en la ficción. En nuestro último capítulo, analizamos el modo —elusivo y alegórico— a través del que se alude a ella y aportamos una respuesta para su ausencia relativa: que los valores propugnados por los beneficiarios de esta crisis estuvieron presentes en la ideología del género durante todo el decenio.

A modo de síntesis, nuestra tesis tendrá que demostrar si las películas y subgéneros de la última década se han ido sucediendo al compás del devenir político y económico: si el milenio comenzaba con los fantasmas de una sociedad precaria e inestable —líquida, diría Zygmunt Bauman (2007b)—, tras el once de septiembre orbitará en torno a la redefinición del papel de la violencia individual e institucional. La tortura, la frontera, el mal y el heroísmo serán las claves ideológicas de nuestro cine de terror. Finalmente, nos centraremos en el cine de posesiones y fantasmas, una corriente que, en los últimos años, repunta como la alegoría de esa mano invisible del capitalismo que penetra en el hogar de la familia media para barrerla de un manotazo.

Todos estos temas aparecerán interceptados por dos rasgos formales fundamentales: el primero, una concepción del género como espectáculo orientado al placer escópico; el segundo, una estética de la apropiación, que canibaliza otros formatos, periodos y recursos para amoldarlos a la estética y la ideología de Hollywood. Uno de los actos de apropiación más significativos será la reutilización de los formatos de no-ficción como forma idónea de relatar los horrores de una década, la nuestra, en la que el discurso de los medios de información y del cine de terror se contaminan mutuamente. La otra gran fuente de la que se apropia nuestro cine será el terror de los setenta, que se erige en modelo estilístico y temático fundamental. El cine de la última década tiende con frecuencia al pastiche y al *remake*, nada escapa a la reescritura en un tiempo posmoderno, en el que el pincel toma por modelo no al horizonte sino a otros lienzos; sin embargo, el terror americano de los setenta se convierte en un referente privilegiado en un momento en el que, al igual que en los setenta, el giro neoliberal y la guerra imperialista conforman el panorama político dominante.

Nuestro objetivo teórico no es ofrecer un canon del género ni ensalzar las obras de mayor valía artística, sino analizar el diálogo entre las películas y la hegemonía cultural o, en otras palabras, el modo en que refuerzan o contradicen la ideología dominante. En este sentido, consideramos que el análisis ideológico de los productos de la cultura de masas se revelará como un aspecto crucial previo a toda tentativa de renovación cultural. Como escribía Antonio Gramsci (2011: 133), para producir una cultura nueva, es preciso perseguir una «nueva intuición de la vida, hasta que ésta llegue a ser un nuevo modo de sentir y de ver la realidad y, por tanto, un mundo acorde con los “artistas posibles” y con las “obras de arte posibles”». Ignoramos si acaso llegará este mundo nuevo, aún por nacer; mientras tanto, nuestra labor ha de ser comprender y rebatir estas sombras del interregno, estos monstruos y demonios que soñamos durante la espera. No sabemos cuál será el futuro arte posible; sin embargo, debemos entender las obras de nuestro tiempo, con el fin de ofrecer una visión de esa totalidad

invisibilizada y dispersa en fragmentos que condiciona la visión de nuestro entorno. A dicho fin dedicamos las páginas que siguen.

En el momento de escribir estas líneas, resulta paradójica la simultaneidad en cartel de dos películas inglesas encomendadas a la advocación de Margaret Thatcher, patrona del neoliberalismo. La primera, *La dama de hierro* (*The Iron Lady*, Phyllida Lloyd, 2011), es un filme biográfico consciente y recortado según el patrón de la ideología dominante: lo histórico se reduce a lo personal, lo social y lo colectivo se aplanan y menguan para dejar paso a la lucha del individuo por abrirse camino, a la representación de sus flaquezas y sus méritos. La segunda, *La mujer de negro* (*The Woman in Black*, James Watkins, 2012), es un relato de terror que, inconscientemente, invoca el fantasma de un pasado que sigue embrujando nuestro presente y arrancando las semillas del futuro.

Crythin Gifford, lugar en que transcurre el relato de *La mujer de negro*, podría pasar por ser la más lúgubre aldehuela de toda la campiña inglesa, un lugar deprimido y triste por el que se desliza un espectro que ha traído la ruina económica y moral a la comarca. Los aldeanos aceptan como inevitable la presencia de la fantasma, evitan hablar de ella y no hacen nada a pesar de que sus hijos —el futuro— acabarán destruidos por ella. En Crythin Grifford no hay otra resistencia al influjo del pasado que la del héroe que llega de fuera y éste sólo actúa por la amenaza a perder el empleo y, con él, la posibilidad de mantener a su frágil familia. James Watkins no pretende que su filme se interprete en clave de alegoría política sino, más bien, componer una sinfonía del pánico, un *tour de force* estético; sin embargo, la precariedad familiar y laboral, la descomposición social, la apatía colectiva y, sobre todo, la sombra de un pasado siniestro que se alarga hasta engullir cualquier posible amanecer son las claves que articulan el progreso del héroe a lo largo del relato.

Uno de cada cinco niños británicos vive por debajo del umbral de la pobreza. El dato no pertenece a la época durante la que transcurre la película<sup>6</sup>; tampoco a la era neoliberal de Margaret Thatcher durante la que fue publicada la novela de Susan Hill (1983) que inspira el filme. En cambio, el dato procede de un informe de Save the Children, fechado en febrero de 2011. Del tiempo del relato, pasamos al de la novela, de

---

<sup>6</sup> En el filme se hace referencia al año del suicidio de la fantasma, 1889; pero ignoramos cuándo transcurre el presente del relato. El anuncio que Arthur Kipps observa en el *Evening Standard* no puede ser anterior a octubre de 1917, fecha en la que Arthur Conan Doyle hizo pública su fe en el espiritismo. Sin embargo, en enero del año anterior, un programa de reclutamiento —voluntario y forzoso—, reunió a más de dos millones de soldados para el Kitchener's Army, que pronto se encaminó a la Gran Guerra. Pese a ello, la película de James Watkins no muestra descenso alguno en la población local masculina, por lo que acción parece anterior a 1916. En cualquier caso, vestuario y utilería nos inducen a situar la acción en la década de 1910, en la que seguían vigentes la desigualdad y la pobreza legados por la era eduardiana.

éste al de la película y, entretanto, hay un hilo invisible que sutura el pasado con dos momentos clave del neoliberalismo: el de Thatcher y el presente. La comparación entre Thatcher y la mujer de negro puede parecer escandalosa, pero nos lleva a preguntarnos las mismas cuestiones fundamentales que motivan este estudio: ¿Cómo establecemos el nexo entre este filme y el neoliberalismo que maldice pasado, presente y futuro en Gran Bretaña? ¿Qué nos dicen las películas sobre nuestra actualidad? ¿Cómo podemos analizar la ideología de los filmes? Esperamos que la presente tesis comience a aportar soluciones al respecto.



2

## **METODOLOGÍA, ACOTACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO Y ESTADO DE LA CUESTIÓN**

Ya que la fortuna está siempre de parte de la audacia, comencemos con una afirmación audaz, a saber, que los movimientos populares que hoy exigen menos mercado y más justicia social fueron anticipados por el cine de zombis estrenado apenas unos años antes. Hoy, las masas reclaman para sí el espacio público de las calles y las plazas, desde El Cairo hasta Madrid, desde Grecia hasta Wall Street, pero ya antes la cultura popular había soñado y temido un Apocalipsis del mercado global a la vuelta de la esquina.

El terror es un género centrado en las angustias de la existencia cotidiana, en nuestros temores en cuanto a individuos y en cuanto a sociedad, en el miedo a todo aquello que el orden califica como ajeno, como extraño, como antinatural. La irrupción de lo monstruoso en lo cotidiano supone siempre el retorno de todo cuanto ha sido excluido por el orden y que, por tanto, debe ser nuevamente desterrado para que la normalidad sea reinstaurada. A través de esta continua tensión entre el orden y la monstruosidad que éste segrega, el cine de terror exhibe los problemas invisibilizados por la ideología; pues tal es, precisamente, una de las funciones de la ideología: invisibilizar las relaciones de poder que van tejiendo nuestro entorno cotidiano.

Así, regresando a los zombis, descubrimos que su reciente irrupción en calles y plazas se produjo después de que éstas hubieran quedado desiertas de vida política. Años atrás, Gilles Lipovetsky (2002) nos advertía del vaciado del espacio público, de la deserción de las masas. A partir del giro neoliberal de los setenta, las masas parecían

haber desaparecido del tejido urbano, de la vida social, del mapa filosófico y político<sup>7</sup>. Nos lo advertía y era cierto; sin embargo, también es cierto que esta invisibilización es, precisamente, un objetivo de la ideología capitalista, una ideología que convierte la explotación en valor de cambio, la opresión en consenso, una ideología que se consagra, en definitiva, a borrar del discurso la abrumadora presencia de la masa trabajadora.

Sin embargo, esta misma masa —cuya visibilidad había sido tachada de los medios de información— no llegó a desaparecer nunca del todo. Su existencia seguía vigente en un plano de la realidad tal vez adormecido, pero también en un discurso que percibía su emergencia como amenaza, como enfermedad, como plaga. Un discurso, el del cine de terror, en el que todos los miedos de la sociedad capitalista emergen bajo el signo de la pesadilla. Mientras nos encaminábamos a la crisis económica, el cine de terror barruntaba un horizonte en el que los excluidos serían tantos que amenazarían con engullir el paraíso de los ricos. Sin embargo, éste no es el único miedo del discurso dominante que reverbera en los fotogramas, ya que el cine de terror invoca tantos fantasmas como problemas reprime el discurso capitalista y, según veremos, en el nuevo milenio los retos y problemas del capitalismo se multiplican hasta alcanzar una dimensión epidémica. Parafraseando a Antonio Gramsci, podemos decir hoy que el viejo mundo muere pero el mundo nuevo sigue sin nacer y que, durante este claroscuro, surgen los monstruos<sup>8</sup>.

Si interpretamos el mundo moribundo de Antonio Gramsci como el de la burguesía capitalista enfrentada al soplo de la Revolución, comprenderemos que aquellos monstruos no eran sino los fascistas que lo mantuvieron encarcelado hasta que los barrotes quebraron su cuerpo. En cambio, el mundo moribundo al que asistimos hoy es el del capitalismo financiero, un modelo que ha violentado hasta el extremo los límites del pacto democrático y ha extenuado los recursos del planeta. Son sus manos muertas las que tratan de aferrarse al poder mediante una hegemonía ideológica cada vez más insostenible. Del mismo modo, los monstruos a los que nosotros aludiremos serán los producidos por esta era en claroscuro, todavía dominada

---

<sup>7</sup> «La despolitización y la desindicalización adquieren proporciones jamás alcanzadas, la esperanza revolucionaria y la protesta estudiantil han desaparecido, se agota la contra-cultura, raras son las causas capaces de galvanizar a largo término las energías. La *res publica* está desvitalizada [...]. Únicamente la esfera privada parece salir victoriosa de este maremoto apático; cuidar la salud, preservar la situación material, desprenderse de los “complejos”, esperar las vacaciones: vivir sin ideal, sin objeto trascendente resulta posible.» (Lipovetsky, 2002: 50-51)

<sup>8</sup> La cita original de Gramsci (1975: 311) es la siguiente: «La crisi consiste appunto nel fatto che il vecchio muore e il nuovo non può nascere: in questo interregno si verificano i fenomeni morbosi piú svariati». Resulta revelador que su versión más difundida sea la que traduce «fenomeni morbosi piú svariati» como «monstruos»; ya que concreta y personifica lo abstracto —«fenomeni morbosi»— en la figura del monstruo, estableciendo un correlato entre la crisis y la monstruosidad encarnada por los fascistas.



por el capitalismo financiero. Nos enfrentamos con monstruos de verdad, con aquellos que desalojan al Estado de soberanía popular, con aquellos que bombardean el mundo en su cruzada imperialista, con aquellos que desoyen y reprimen toda disidencia; sin embargo, también la cultura popular se nos presenta preñada de monstruos imaginarios, cuya mera presencia es un índice del conflicto que actualmente vivimos: en ellos se cifra la intención de reprimir toda otredad pero también un deseo de conocer el rostro de lo ajeno, una mirada que recela del pasado, que teme al futuro y que, no obstante, desea transfigurar el estado de las cosas.

A diferencia de Gramsci, nosotros no somos cautivos de celdas ni náufragos del mundo. Pero sí asistimos al naufragio de un enorme transatlántico en el que, a su vez, transcurre un motín: las manos muertas se aferran al timón mientras, desde las calderas, asciende una tromba de marinos que desea salvar el barco. Pasemos, por un instante, de la metáfora a la portada del periódico: la empresa Costa Crociere recordará siempre enero de 2012 como fecha nefasta debido al naufragio del crucero de lujo *Costa Concordia* en la isla de Giglio. Mueren veinticinco pasajeros, hay once desaparecidos; un mes después, otro de sus transatlánticos, el *Costa Allegra*, se incendia en alta mar, esta vez sin víctimas mortales. ¿Un fenómeno de sincronía jungiana, quizá? Por más que en las semanas sucesivas los diarios detallaran cada incidente naviero en altamar, no existe correlación entre la crisis y tales accidentes más allá de que algún columnista viera en ellos una alegoría de la Europa a la deriva y la economía que naufraga<sup>9</sup>.

Bien distinta resulta, en cambio, la relación que se establece entre el cine de zombis<sup>10</sup> y los nuevos movimientos de masas. No estamos tratando de utilizar como metáfora un naufragio o un accidente fortuito, sino de establecer una relación entre las representaciones culturales —el cine de zombis— y los procesos sociales —los movimientos de masas—, pues consideramos que ambos son fenómenos históricos determinados por las condiciones económicas y políticas de nuestra era. Las diferencias entre zombis y manifestantes son tan obvias que resulta vano enumerarlas. No es lo mismo el maquillaje que las porras ni tienen que ver nada los cerebros putrefactos de

---

<sup>9</sup> Véase, por ejemplo, Isaac Rosa (18/01/2012) y también Andrés García Reche. El *Costa Concordia* fue también el fondo cumbre y ostentoso en el que Jean-Luc Godard rodó *Film Socialismo* (2010), película cuyo rumor de fondo no es sólo el mar, sino también el rumbo incierto de Europa. Como colofón, en un momento arduo de la crisis global, James Cameron decidió reestrenar una versión de *Titanic* (1997) pasada por el filtro del 3D, quizá con la intención de que nos sintamos arrastrar por esa tromba de agua helada que se lleva consigo los fastos, los pianos y los muebles rococó.

<sup>10</sup> El cine de zombis es un subgénero del terror centrado en los muertos vivientes, cuerpos que siguen animados no por la consciencia o la razón sino por un hambre de carne humana o una rabia desbordante. Aunque el zombi procede del vudú y del folklore caribeño, será *La noche de los muertos vivientes* (*Night of the Living Dead*, George A. Romero, 1968) la que fije las constantes del relato de zombis moderno: la invasión de cadáveres resucitados, su capacidad para el contagio, el escenario apocalíptico y un grupo de individuos aislados que se enfrenta a la catástrofe (véase: Palacios, 2010: 334-337).

los zombis con las voces que laten en las calles exigiendo democracia. Lo que sí cabe observar del caso es la relación entre expresión y represión: el último cine de zombis surge en un momento en el que la ideología neoliberal había erradicado a las masas de los medios de información, pero también en un momento en el que la exclusión y la desigualdad presionaban a esas mismas masas invisibles. Como resultado, la masa reaparecía como la representación de una amenaza escatológica, como la llegada de un fin del mundo tan deseado como temido. Del mismo modo, el poder y los medios afines tildan a los manifestantes de enemigos y les describen como criminales, terroristas, antisistemas, paganos saturnales allende las fronteras de lo juicioso y lo razonable.

La represión a través de la violencia sólo siembra las semillas de futuras tempestades; ahora bien, el poder no se limita a invisibilizar esas voces discordantes, también está en sus planes permitir que hablen de manera que suenen como aullidos, como bestias, como rugidos que amedrentan a los ciudadanos desde aquella otra ribera de lo salvaje. La presente tesis explorará en detalle la relación que se establece entre el discurso del poder y la emergencia de lo reprimido en el cine de terror o, dicho de otro modo, analizará la dimensión ideológica del cine de terror, pues la ideología no es sino el nexo en el que el cine se anuda a su momento histórico. Según defiende Celestino Deleyto (2003: 17), «el cine popular es ante todo entretenimiento y apela a los deseos y a las emociones del espectador, pero el entretenimiento no es trivial ni intrascendente y su capacidad de crear imágenes poderosas, por muy distorsionadas y manipuladas que aparezcan en la pantalla, de nosotros mismos y de nuestro entorno, hace imprescindible el estudio de sus mecanismos ideológicos».

La hegemonía de una clase social no consiste sólo en las porras y las balas, sino también en su capacidad para crear un modelo dominante de cultura y de pensamiento. Para el neoliberalismo, la revolución cultural es una prioridad, una batalla que se libra en el terreno de la representación, del cine y de los medios de comunicación social. Así, para creer, por poner un caso, que es justo recortar el sueldo a los funcionarios, antes hemos de crear una cultura insolidaria e individualista, que asuma como cierto que dicho funcionario es un privilegiado. Analizar la evolución del discurso de la cultura de masas nos permite descubrir el proceso por el que la hegemonía ideológica construye nuestra percepción de la sociedad y la condición humana<sup>11</sup>. Sin embargo, tal como señala Gérard Imbert, el cine es una caja de resonancias de cuanto sucede en el mundo,

---

<sup>11</sup> Robert Sklar (1978: vi) señalaba que semejante indagación debía ser una de las del investigador: «Una de las tareas de los historiadores culturales es elucidar la naturaleza del poder cultural en los modernos Estados Unidos y, lo que es más importante, sus conexiones con el poder social, político. [...] En el caso de las películas, la habilidad de ejercer el poder cultural fue modelada no sólo por la posesión de poder social o político sino también por factores tales como el origen nacional o la afiliación religiosa».

no sólo de cuanto se ve, «sino de lo que *no se ve*, la parte invisible, inconfesable y, en ocasiones, maldita, de la realidad social» (Camarero, 2002: 89). Analizar el cine de terror nos permite explorar precisamente aquello que es ideológicamente reprimido, las ideas y valores que una sociedad convierte en monstruosas, un presente en continuo cambio ha de lidiar con un pasado aún no superado y con un futuro incierto.

En la medida en que la cultura de masas es un proceso vivo, en el que concurren distintas fuerzas sociales, descubrimos que ésta es también un campo de batalla, una arena en la que el pensamiento dominante negocia, debate o lucha con otras alternativas ideológicas pasadas o emergentes. Hablamos de cultura de masas y, bajo tal etiqueta, entendemos que hoy la cultura popular ha sido absorbida por unas industrias llamadas culturales que controlan la producción y distribución de mitos y sueños. Así, cuando hablamos de cultura de masas nos referimos a un conjunto de representaciones que —si bien se enmarcan en la lógica capitalista— han de asumir los rasgos de la cultura popular y cumplir la función de expresar la experiencia y la cotidianidad de esas mismas masas a las que se dirige y que la consumen. Es en este último sentido en el que también podemos considerarla cultura popular. Antes de pasar al análisis de la ideología del terror, será preciso definir y acotar una metodología que permita elucidar este nexo; aún más, antes incluso de empezar a analizar cada película, deberemos delimitar el conjunto de obras del que estamos hablando, establecer un linde histórico y, finalmente, perfilar un concepto de ideología capaz de dar cuenta de los retos que propone cada texto.

Entretanto, la historia sigue su curso como proceso dialéctico y no sabemos, en este instante del naufragio, si llegará a nacer un mundo nuevo o si, por el contrario, continuará este reino de penumbra de los monstruos<sup>12</sup>. No sabemos si, a fuerza de machacar las mismas palabras, el viejo orden logrará imponer su misma falsa consciencia o si habrá un cambio en la hegemonía cultural que le permita asimilar las nuevas tensiones y conflictos, lo que sí sabemos es que, durante el último decenio, el cine de terror ha expresado las metamorfosis de una mitología que ya no puede seguir dando respuestas. Quizá los ciudadanos sigan marchando por las calles, pero hasta entonces tendremos en el cine de terror el testimonio de los miedos y esperanzas que la marcha de las masas despertó en nuestra cultura.

---

<sup>12</sup> En *El Informe Lugano II*, Susan George (2013) congrega a un grupo de expertos imaginarios para que detalle una estrategia de supervivencia para el capitalismo. La ficción termina aquí, cuanto sigue es un ensayo sobre la tendencia antidemocrática del neoliberalismo y su necesidad de implantar una nueva mitología que perpetúe el modelo elitista neoliberal (George: 2013: 136-189).

## 2.1. Metodología

Una vez planteada nuestra hipótesis —en síntesis, que el cine de terror permite analizar las contradicciones del discurso de la ideología dominante—, necesitamos una metodología que nos permita verificar nuestra hipótesis. Pero antes de desarrollar dicha metodología, debemos aclarar que partimos de un paradigma crítico que recurrirá a técnicas de análisis cualitativas.

Como nos recuerda Juan José Igartua (2006: 64-65), el paradigma crítico asume que «la información empírica (cualitativa o cuantitativa) no es el elemento final del proceso de investigación, sino que los datos obtenidos son un complemento de la reflexión sobre la realidad», que constituye por sí misma una herramienta para la producción de conocimiento. El objetivo del paradigma crítico —representado por autores como Althusser, Gramsci, Adorno o Barthes— es lograr una actitud interrogativa y crítica respecto a los datos, por lo que favorece una búsqueda de la ideología y los intereses propios del discurso para, en última instancia, promover el cambio social. Ahora bien, la única manera de conjurar una eventual pérdida de rigor consiste en desarrollar una fundamentación teórica coherente —a la que dedicaremos una extensa porción de nuestra tesis— que complete y de sentido a nuestras técnicas metodológicas<sup>13</sup>.

Nuestro paradigma crítico se completa con técnicas de investigación cualitativas, basadas no en la estadística, sino en el análisis de los textos para identificar y comprender las razones de los hechos expuestos<sup>14</sup>. Como avanzábamos, seguimos un modelo hipotético-deductivo, por lo que necesitamos una metodología eficaz para corroborar nuestra hipótesis. En nuestro caso, utilizaremos el análisis narratológico y de puesta en escena con el fin de descubrir la ideología presente en las películas. Nuestro desglose de los textos se centra en su retórica visual y su estructura narrativa en busca de una serie de aspectos muy concretos, que son analizados de manera sistemática a lo largo de un corpus extenso.

Dado que abordamos el género de terror, el motivo central que persigue nuestro análisis es la representación artística de las categorías de orden y caos, así como de la interacción entre ambas: la gestación de lo monstruoso como efecto del valor represivo del orden, el retorno de lo siniestro o invasión de lo monstruoso, el descenso a los infiernos, el hundimiento del orden, la represión de lo monstruoso y el restablecimiento del orden. Según la codificación formal de cada una de estas fases del

---

<sup>13</sup> Cfr. 3 y 4.

<sup>14</sup> Véase: Igartua, 2006: 94.

relato de terror, encontraremos unos u otros valores ideológicos determinados por la descripción del orden, la caracterización del monstruo o las distintas soluciones empleadas para erradicarlo.

Ahora bien, junto a este motivo central, existe toda una serie de elementos intrínsecamente ideológicos que son objeto de nuestra búsqueda en el análisis textual. Dichos elementos pueden agruparse, por un lado, en motivos ideológicos de ámbito general y, por otro, en motivos ideológicos específicos o históricamente determinados.

- El primero de los grupos comprende los aspectos que siguen: la representación de las condiciones materiales de existencia (medios económicos, condiciones laborales, etc.), tanto pasadas como presentes; la representación de la clase social y las relaciones de clase; la puesta en escena de las relaciones de poder entre personajes; la construcción del entorno social y su función respecto a la trama; la integración o confrontación del personaje respecto a su comunidad; la representación de la violencia y, finalmente, los roles de género atribuidos por la trama o a través de referencias iconográficas, culturales o intertextuales.
- El segundo grupo —los motivos ideológicos específicos— viene determinado por la dimensión histórica de nuestra tesis. Puesto que buscamos los cambios en la ideología dominante a través del género de terror, deberemos contrastar nuestras películas con los enunciados y temas recurrentes de la hegemonía ideológica de los últimos diez años. Este segundo grupo requerirá de un estudio sistematizado de la historia política reciente, así como de los mitos que la fundamentan. A lo largo de nuestro análisis, expondremos cada uno de estos puntos y cómo inciden en el cine de terror.

Pero no se trata simplemente de localizar una serie de temas, sino de interpretar la dimensión ideológica presente en las estrategias narrativas y formales de los filmes. El análisis textual será nuestra herramienta metodológica fundamental; sin embargo, siendo nuestro objetivo el análisis de un corpus amplio de películas, no podemos explayarnos en el análisis minucioso de todos nuestros textos ni tampoco limitarnos a los pormenores de una serie ejemplos aislados, pues, en tal caso, nuestras conclusiones resultarían parciales e incompletas. El problema del microanálisis fílmico radica en que sus conclusiones se restringen estrictamente al ámbito del texto analizado. Cualquier postulación de una teoría general a partir del mismo análisis, requiere un esfuerzo inductivo o, incluso, una prueba de fe. Lo dicho no implica que renunciemos al análisis formal de las películas, pero éste constituye sólo un paso previo, la fase analítica de nuestra investigación. Así pues, lo que el lector encontrará en esta tesis no serán los

pormenores de nuestros análisis fílmicos, sino sólo aquellos datos arrojados por la fase analítica que nos ayudan a construir nuestra argumentación general.

Los análisis semióticos o de índole formal han demostrado su gran valor en el campo de los estudios fílmicos, pero aquí los utilizaremos no como un fin sino como una herramienta para interpretar la dimensión ideológica de las películas. Resultaría ingenuo pretender que las obras permiten comprender espontáneamente la estructura social; a lo sumo, nos ayudan a percibirla y a descubrir los mitos y argumentos de la ideología dominante. Las películas no existen en un vacío histórico, su entramado de signos se ancla en la sociedad que las produce. Incluso el enfoque semiótico acaba recalando en esta conclusión cuando se percata de que el análisis textual no basta para explicar la obra. Yuri M. Lotman, por ejemplo, postula el concepto de semiosfera para referirse a lo que, en el fondo, no es sino el contexto cultural e histórico. En *Estética y semiótica del cine*, Lotman (1979: 61) escribe:

«Un film pertenece a la lucha ideológica, a la cultura y al arte de su época. Esas características ponen al film en contacto con muchos aspectos de la realidad situados al margen del texto físico y que dan origen a toda una serie de significaciones que para el hombre contemporáneo y para el historiador son a veces más esenciales que los problemas estrictamente estéticos».

Para lograrlo —insiste Lotman— debemos recurrir al estudio del lenguaje fílmico. Sin embargo, su reflexión subraya también la necesidad de contemplar una serie de fuentes secundarias que se refieren al contexto de las obras, sus condiciones de producción y la estructura social a la que pertenecen. Nuestra metodología concluye, por tanto, con un proceso de triangulación que incluye la revisión bibliográfica como fuente de información.

Artículos y editoriales de prensa, protocolos, informes oficiales y alocuciones políticas suponen el primer campo de batalla en el que tienen lugar los reajustes hegemónicos. Sin embargo, todas estas fuentes secundarias adolecen de un problema intrínseco: no pueden escapar de la ideología, de hecho, son parte del proceso a través del que la ideología nos interpela como sujetos. A fin de tomar un paso de distancia respecto a estas fuentes, nos apoyamos en la reflexión teórica acerca de nuestra cultura y nuestra época, pues consideramos —al igual que Louis Althusser— que la reflexión teórica ofrece una distancia crítica, una atalaya desde la que contemplar una perspectiva más amplia, un espacio de ruptura en el que es posible avizorar un poco más de esa totalidad elidida a la que las películas aluden *in absentia*<sup>15</sup>. En consecuencia, a lo largo de la tesis nos referiremos a los análisis y reflexiones de teóricos y analistas

---

<sup>15</sup> Cfr. 3.2.1.

como Slavoj Žižek, Zygmunt Bauman, Noam Chomsky, Naomi Klein o Susan Faludi, entre un largo etcétera.

Ahora bien, es preciso realizar una matización crucial: nuestra hipótesis implica que los productos culturales son portadores de ideología, pero, para corroborarla, debemos partir del análisis de las películas en busca de la ideología y no a la inversa. En otras palabras, no se trata de proyectar la historia sobre las películas, sino de buscar el contexto histórico inscrito en la propia película: no buscamos en el cine un reflejo de la historia, sino la construcción de la realidad que urde cada película y el modo en que se representa la relación entre el individuo y su contexto social, material y político.

En consecuencia, tampoco trataremos de justificar una gran construcción teórica a través de ejemplos extraídos del cine, sino que corroboraremos la validez de la teoría a partir del análisis de las estrategias discursivas de las películas. No es momento, todavía, de desgranar los pormenores de nuestro paradigma epistemológico, pero sí de adelantar que ésta será una búsqueda del todo a través de sus fragmentos. Planos, secuencias, películas, géneros, no se trata de ensamblarlos a fin de construir un todo imaginario, sino de descubrir cómo la totalidad se encuentra ideológicamente inscrita en cada uno de ellos. Son las nuestras, a menudo, películas de consumo rápido, producidas con la misma celeridad con la que se desechan, obras efímeras que, no obstante, construyen mientras tanto, una mitología que —según la noción barthesiana del término<sup>16</sup>— contiene los valores y principios que rigen nuestra experiencia individual y colectiva<sup>17</sup>.

Por supuesto, ello implica conocer el momento histórico en el que se producen las películas pero también su lenguaje cinematográfico y su código genérico. Con este fin, desarrollaremos una acotación más concreta de los tres ejes que determinan nuestro objeto de estudio: histórico (2001-2011), nacional (estadounidense) y textual (el género cinematográfico de terror); pero antes, aportaremos un par de ejemplos que nos mostrarán algunos de los peligros y dificultades del análisis ideológico de las películas: *Monstruos S.A. (Monsters Inc., Peter Doctor y David Silverman, 2001)* y *El republicano (The Tripper, David Arquette, 2006)*.

---

<sup>16</sup> Cfr. 4.1.1.

<sup>17</sup> Para referirse a esta mitología contemporánea, Gérard Imbert utiliza el no menos elusivo término de «imaginario social». Por motivos que más adelante aclararemos, optaremos por el término «ideología». Sin embargo, merece la pena citar la reflexión de Imbert, para quien «se puede considerar el cine como un indicador socio-simbólico, que nos informa también sobre el inconsciente colectivo y remite al imaginario social. Entendemos el imaginario social como un depósito de imágenes, fantasmas, ilusiones, fobias, pequeños temores, grandes pánicos, esto es un conjunto de representaciones más o menos claramente formuladas, más o menos conscientes para el sujeto social, que reenvían a la imagen que el sujeto tiene —y se construye— del mundo, del otro y de sí mismo» (en Camarero, 2002: 89).

### 2.1.1. Problemas del análisis ideológico, dos ejemplos

El principal peligro del análisis ideológico radica en que la interpretación política o sociológica desplace al análisis fílmico o se convierta en un discurso proyectado sobre las películas. La lucidez con la que otros han descrito nuestra actual situación sociopolítica debe acompañarnos, pero nunca sojuzgar nuestra argumentación. Como textos, como productos de la industria cultural y como género discursivo, las películas obedecen también a una lógica propia que debe conocerse y aplicarse como paso previo.

En su comentario de *Monstruos S.A.*, Naief Yehya (2003) ejemplifica los traspies que puede conllevar proyectar el contexto ideológico sobre el texto. Yehya señala las concomitancias entre el filme de animación y la sociedad americana posterior al once de septiembre: la crisis de los recursos energéticos, el presidente que basa su poder en la mentira, los proletarios engañados, el terror a la otredad, la explotación de los inocentes, las amenazas invisibles y, finalmente, el miedo como fundamento del pacto social. «Los monstruos viven engañados por una burocracia que asegura que el espanto es la única manera de que la sociedad sobreviva» —concluye Yehya (2003: 183)—. «Ésta es la lógica del gobierno de George W. Bush».

Sin embargo, la comparación hace aguas en la medida en que supedita la interpretación del filme al año de su estreno pero desdeña ejes cruciales como su género cinematográfico o sus condiciones de producción. El guión de *Monstruos S.A.* fue compuesto, a lo largo de diversas fases, entre 1996 y 1998, lo que imposibilita que responda a tensiones y discursos que sólo después del once de septiembre se vuelven



*Monstruos S.A.* condena el capitalismo patriarcal y propone una unión entre individualismo y empresa



dominantes. Para analizar *Monstruos S.A.* haríamos mejor en atender a otros elementos presentes en el filme como la crisis energética, las relaciones laborales o la estética nostálgica. De cualquier modo, la exégesis de Yehya ejemplifica la extrapolación de la política sobre el texto fílmico. Por el contrario, nosotros perseguimos un paradigma explicativo que nos permita partir de los textos para descubrir la ideología inscrita en ellos.

Pero también aquí se impone la precaución, pues no debemos confundir los eslóganes políticos de algunas películas con su auténtica ideología; de ahí que necesitemos un análisis textual en profundidad. Así, por ejemplo, muchos cineastas no tienen reparo en aludir abiertamente a la guerra de Irak o a George Bush Jr. ni tampoco en invocar como fuentes de inspiración a los cineastas más críticos de los setenta — como George Romero, Tobe Hopper o Wes Craven—. Sin embargo, poco queda hoy de la rabia y el desencanto político de aquel cine de terror de los setenta: la protesta ha devenido un gesto estético, una convención más dentro del modelo genérico. *El republicano* comienza con una cita atribuida a Ronald Reagan —«un *hippie* es alguien que viste como Tarzán, camina como Jane y huele como Chita»—, para, acto seguido, pasar a contarnos la historia de un asesino en serie que se disfraza del ex-presidente republicano para descuartizar a cuantos jipis se le cruzan por delante. Pero tal propuesta política es tan aparente como mendaz, pues el talante reaccionario de la cinta supura por todas sus costuras.

Para David Arquette, los jipis de hoy en día son una panda de yonquis ineptos y los activistas de los ochenta, una partida de fanáticos. Del mismo modo, poco hay de progresista en el hecho de que el asesino vaya disfrazado de Reagan pues, a fin de cuentas, no es un republicano sino un perturbado, la otredad que debe ser erradicada. El filme expone tres indicios que explican el origen de la locura del asesino: el primero, una alocución contra la guerra que observa por la televisión aún siendo niño; el segundo, la agresión que sufre su padre a manos de un ecologista; el tercero, un rápido montaje en el que intuimos las técnicas brutales a las que fue sometido en un sanatorio. Vistos en detalle, los tres motivos apelan a una ideología reaccionaria, en tanto en cuanto acusan a los liberales —como progresistas y como defensores de las instituciones sociales— de ser los auténticos padres del monstruo.

Sin embargo, ésta sigue siendo una interpretación superficial, pues la auténtica ideología de *El republicano* no emana de su asesino ni tampoco de su caracterización del movimiento jipi, sino del modo en que intenta velar las contradicciones inherentes a su planteamiento. *El republicano* plantea una brecha entre urbanitas y paletos, entre liberales y republicanos; pero, al mismo tiempo, trata de encubrirla tratando por igual a

todos sus protagonistas: paletos y jipis, empresarios y leñadores, todos drogadictos, todos hedonistas, todos violentos, todos chulos, todas putas. La auténtica ideología de *El republicano* radica en que plantea una sociedad —la estadounidense— descrita como insolidaria e incapaz de toda crítica, una América en la que no existen alternativas al hedonismo complaciente que no sean la agresión y la violencia. No sentimos empatía por ninguno de los personajes, deseamos ser testigos de sus muertes en la forma más abyecta, pero nada de ello importa porque todo queda sumido en un mismo gesto estético. La película nos ofrece una América no sólo narcotizada, sino también estilizada, ajena al mundo real.

Hay algo inherentemente ideológico, inevitablemente político, en este imperio de la estética. La propuesta de la película acaba devorada por las convenciones del subgénero al que pertenece —el *slasher*<sup>18</sup>— y por una serie de rasgos narrativos y formales tan acusados que el asunto de la verosimilitud queda de lado. Poco importa que se traben o no los cabos sueltos de la historia y resulta, como poco, indiferente que los personajes, situaciones o lugares nos resulten creíbles: *El republicano* comparte un rasgo crucial con otras películas de la década: la superposición de la motivación intertextual por encima de las motivaciones realista y compositiva<sup>19</sup>.

Dicho de otro modo, la película contiene una serie de elementos cuya presencia resulta injustificable según una lógica causal o psicológica —motivación compositiva— y que tampoco pretenden crear un fondo reconocible para la acción —motivación realista—; en cambio, están ahí porque así lo dictan las reglas del género, porque reconoce abiertamente su naturaleza artificial e invita al espectador a participar en este juego, a anticipar y reconocer los trucos del terror. Pero el entretenimiento es ajeno a lo real sólo en apariencia: acabamos de ver el filme y olvidamos, mientras tanto, que

---

<sup>18</sup> En su monográfico sobre el *slasher*, Rubén Higuera (2011: 10) disecciona los rasgos de un subgénero que «consiste en sucesión sistemática de asesinatos de gran explicitud gráfica que una figura (usualmente humana, posea poderes sobrenaturales o no), con frecuencia enmascarada, lleva a cabo. Las víctimas más recurrentes son un grupo de jóvenes situados en con contextos propios de su edad y alejados de figuras paternas o adultas». Algunas de las características más recurrentes recogidas por Higuera (2011: 7) incluyen: «punto de vista subjetivo [...], ámbito juvenil como escenario, condición de *voyeur* del asesino, mujeres jóvenes desnudas o ligeras de ropa, sexo prematrimonial, muchacha responsable que censura el comportamiento despreocupado de sus compañeras, [...], arma blanca de innegable connotación fálica, interpretación de las actrices reducida a la mostración del cuerpo y a ofrecer convincentes gritos, rápida manufacturación de *slasher films* y realización de secuelas o émulos como estrategia productiva». *La noche de Halloween* (*Halloween*, John Carpenter, 1978) y *Viernes 13* (*Friday the 13th*, Sean S. Cunningham, 1980) son los filmes fundacionales de un subgénero que ha seguido vigente con ejemplos como *Un San Valentín de muerte* (*Valentine*, Jamie Blanks, 2001), *En la oscuridad* (*Darkness Falls*, Jonathan Liebesman, 2003), *Reeker* (Dave Payne, 2005), *Negra Navidad* (*Black Christmas*, Glen Morgan, 2006), *Hatchet* (Adam Green, 2006), *San Valentín sangriento* (*My Bloody Valentine*, Patrick Lussier, 2009) o *Almas condenadas* (*My Soul to Take*, Wes Craven, 2010), entre muchos otros.

<sup>19</sup> Para una descripción detallada del concepto de «motivación» aplicado al cine, véase Bordwell, Staiger y Thompson (1997: 20-25).

hemos estado sumergidos, durante más de hora y media, en la ideología del cine de terror estadounidense.

Ideología, cine de terror, Estados Unidos y la actualidad. Hasta aquí hemos atisbado la complejidad que puede entrañar el análisis ideológico de las películas y la necesidad de aprehender los mecanismos expresivos y las condiciones de producción de las películas. Sin embargo, para proseguir con este análisis, necesitamos delimitar con mayor precisión cada uno de los tres ejes que determinan nuestro objeto de estudio: el contexto histórico, la nacionalidad —entendida como construcción ideológica y cultural— y, finalmente, un modo discursivo, el género de terror. En cuanto al concepto de ideología, será ampliamente desarrollado en el capítulo posterior, pues su estudio y aplicación serán los que vertebran los fundamentos teóricos de nuestra tesis. A continuación, desarrollamos cada uno de los tres ejes citados para, finalmente, repasar el estado de la cuestión referente a nuestro objeto de estudio.



*El republicano*. Traumas del pasado, pesadillas del presente

## 2.2. Acotación del objeto de estudio

### 2.2.1. Acotación histórica: el fin del Fin de la Historia (2001-2011)

«Todo esto apunta en la dirección de una verdad simple pero inequívoca: el 2011 marca el Fin del Fin de la Historia. Más allá del horizonte plano de la democracia liberal y del capitalismo global, los acontecimientos de este año no sólo han abierto un nuevo capítulo en la saga del desarrollo de la humanidad, sino que han sentado las bases mismas de una interminable procesión de los capítulos más allá de esto. Lo que se está destrozando no es tanto el sistema democrático capitalista como tal, sino más bien la creencia utópica de que este sistema es la única manera de organizar la vida social en la eterna búsqueda de la libertad, la igualdad y la felicidad.»

Jerome Roos (2011), «El año 2011 marca el fin del Fin de la Historia».

Slavoj Žižek (2011: 5-12) toma de Hegel la idea de que la historia se repite a sí misma; sin embargo, al igual que Marx, Žižek apostilla: la historia se repite, primero como tragedia, después como farsa. El filósofo tiene en mente dos acontecimientos fundamentales surgidos en el primer decenio de nuestro siglo. El primero de ellos, una tragedia, el atentado del World Trade Center; el segundo de ellos, una farsa, el colapso financiero de 2008.

Tras los atentados del once de septiembre, un ciclón neoconservador barrió la ideología estadounidense trayendo consigo una reescritura de la mitología americana, del papel internacional para Estados Unidos, del pacto social, de los derechos civiles y de las nociones de individuo, justicia y violencia. A consecuencia de la caída de las torres, no sólo vendrán las guerras de Irak y Afganistán, sino también la «Patriot Act». La nueva ley, aprobada el 26 de octubre de 2001 y «digna de un estado policía, daba al gobierno nuevas y amplísimas facultades para invadir la esfera privada, espionando incluso las comunicaciones íntimas, y sirvió para justificar graves vulneraciones de los derechos humanos como las infligidas en Guantánamo [...], las torturas de Abu Ghraib o la reclusión por la CIA en cárceles secretas» (Fontana, 2011: 844).

Por su parte, la crisis ha favorecido una radicalización de la ideología neoliberal que implica no sólo el recorte de los derechos laborales o del Estado de bienestar, sino también la necesidad de imponer su propia mitología y lidiar con los valores y creencias anteriores. El déficit era sólo un pretexto, el verdadero objetivo era privatizar los servicios públicos, destruir a los sindicatos, reducir impuestos a empresas y grandes fortunas, en definitiva, lanzar «una feroz campaña de destrucción, no ya del estado de bienestar, sino del estado mismo, con la ambición de despojarlo de la mayor parte de

sus actividades públicas» (Fontana, 2011: 945). No se trataba ya de la busca de ventajas temporales, sino de transformar el sistema político de manera permanente.

La respuesta política a la crisis y a los atentados —explica Žižek (2011: 5)— presenta asombrosos paralelismos, pues, en ambos casos, el gobierno «pidió la suspensión parcial de los valores americanos (las garantías sobre libertades individuales, el capitalismo de mercado) para poder salvar estos mismos valores». Para Žižek, este *déjà vu* de los discursos no responde sino a una muerte por partida doble de aquella utopía neoliberal que defendía Francis Fukuyama en *El fin de la Historia y el último hombre*. Según Fukuyama (1992), tras el derrumbe del Muro de Berlín, el mundo entró en una fase última, poshistórica, de nuestro devenir, en la que un solo sistema, el capitalismo, se había convertido en el único horizonte. Sin embargo, el fin de la dialéctica histórica postulado por el neoliberalismo ha resultado ser, como poco, breve. El once de septiembre supuso una ruptura del sueño democrático liberal; la crisis financiera, un abismo abierto a los pies de la utopía del mercado global: es la doble muerte del paradigma neoliberal.

El artículo de Jerome Roos (2011) con el que comenzábamos el capítulo comparte el mismo planteamiento, si bien, para Roos, la ruptura real viene dada por el nuevo espíritu de resistencia que hoy irrumpe tanto a nivel local como global en las calles y plazas de todo el mundo. Para Roos, en 2011 se abre un nuevo episodio de la lucha de clases, una idea que comparte Alain Badiou (2012: 14):

«El momento actual es en realidad el del comienzo de un levantamiento popular mundial contra ese retroceso. Éste, aún ciego, ingenuo, disperso y sin un concepto sólido ni una organización duradera, recuerda a los primeros levantamientos obreros del siglo XVIII. Entiendo, por tanto, que nos encontramos en “tiempos de revueltas”, que indican, y por las que se está produciendo, un despertar de la Historia contra la repetición de, simple y llanamente, lo peor».

Ignoramos si algún día estas revueltas ciegas y dispersas abrirán los ojos hacia una nueva Revolución, pues su devenir resulta incognoscible. Por el contrario, sí podemos constatar el repliegue de la Historia hacia su repetición que, como farsa o como tragedia, ha tenido lugar en los últimos años<sup>20</sup>. Incapaces de prever el futuro, es aquí donde nos detendremos, en 2011, para centrarnos en las brechas y cambios que se han ido produciendo en la hegemonía ideológica, pues ésta no es estable ni invariable, sino que se ha visto sometida a un proceso de reescritura continua, capaz de naturalizar el nuevo orden político. Todas las películas de la década se han proyectado sobre una

---

<sup>20</sup> Josep Fontana (2011: 965-976) concluye su historia del mundo desde 1945 con un panorama desolador sobre el actual estado de desigualdad, miseria, esclavitud y pobreza del planeta: «Este es el capitalismo realmente existente, una vez ha conseguido librarse de la amenaza del socialismo realmente existente y, a la vez, de las fuerzas que se le resistían desde el interior de su propia sociedad».

misma pantalla, jamás blanca, siempre opaca, la de la ideología neoliberal. Sin embargo, la ideología neoliberal ha experimentado importantes cambios en el último decenio, de ahí que las sombras proyectadas sobre esta pantalla hayan tenido que amoldarse a estos mismos cambios.

Durante el periodo estudiado, Barak Obama ha sucedido a George Bush Jr. en la Casa Blanca; sin embargo, éste no es el cambio al que hacemos referencia. El mandato de Obama ha supuesto un viraje en la creación de opinión pública<sup>21</sup> y ciertas reformas sociales<sup>22</sup> que intentan mantener el precario equilibrio de la hegemonía del capital, pero no un verdadero cambio en la estructura económica y el imperialismo militar estadounidense. Más bien al contrario. Como señala Noam Chomsky (2011: 203-215), Barak Obama ha proseguido con ahínco la producción armamentística y las políticas militares de sus predecesores. Obama apartó del poder a la cúpula neoconservadora, pero, en mayo de 2011, revalidó la «Patriot Act» por cuatro años más. De la misma manera, eligió a un militar conservador, el general David Petraeus<sup>23</sup>, para dirigir la misión de Afganistán y asumir el mando de la CIA en 2011. Pese a sus promesas de paz, sostuvo las tropas en Irak hasta 2010, sigue manteniéndolas en Afganistán y ha sentado las bases tácticas para una guerra con Irán:

«En lugar de adoptar medidas prácticas para reducir la amenaza real y grave de la proliferación de armas nucleares, Estados Unidos está preparándose para tomar medidas de envergadura con el propósito de reforzar su control sobre las regiones productoras de petróleo de Oriente Próximo, e incluso para recurrir a la violencia si los otros medios se revelan poco efectivos. Las perspectivas, por tanto, son horribles» (Chomsky, 2011: 212).

El 31 de Agosto de 2010, Barak Obama declaró el final oficial de la Guerra de Irak, por más que el país siguiera destruido, sumido en la violencia terrorista y enfrentado a una guerra civil entre el gobierno y la insurgencia: «Si algo era evidente era que la guerra la había perdido el pueblo iraquí. Sin que ello implicase que la habían ganado los norteamericanos, puesto que estaba claro que el proyecto imperial de Bush [Jr.]

---

<sup>21</sup> Una prueba de este cambio de percepción en la opinión pública fue la concesión del Nobel de la Paz a Barak Obama en 2009. Según el comité, «como presidente, Obama ha creado un nuevo clima en la política internacional. La diplomacia multilateral ha recuperado un puesto prioritario, con énfasis en el papel que pueden desempeñar la ONU y otras instituciones internacionales» (Tejero, 09/10/2009). Sin embargo, los discursos del nuevo presidente sobre el desarme y la no-proliferación nuclear se contradicen con las acciones que, posteriormente, ha ido llevando a cabo.

<sup>22</sup> Un ejemplo de ello sería la reforma sanitaria («El supremo de EE. UU. avala la reforma sanitaria de Obama», 28/06/2012).

<sup>23</sup> En septiembre de 2009, Petraeus firmó una directiva en la que autorizaba la realización de actividades clandestinas en Irán, Arabia Saudí, Somalia y otros países de África oriental, Asia Central y Oriente Próximo (Fontana, 2011: 871)

había fracasado» (Fontana, 2011: 868). Mientras tanto, la guerra de Afganistán sigue abierta y presenta cada vez más complicaciones.

Ante semejante panorama, ¿dónde se hallan esos cambios en la hegemonía a los que hemos aludido anteriormente? A principios de la década, tiene lugar una intensa reescritura no sólo del papel imperial de Estados Unidos, sino también del pacto social entre Estado y sujeto: en pocas palabras, la sociedad civil renuncia a una serie de libertades individuales a favor de un Estado vigilante, que garantice su seguridad de manera permanente. A finales de la década, asistimos a un bombardeo neoliberal — político y mediático— que tiene por objeto zapar los cimientos del Estado del Bienestar; a un frenesí legislativo que va drenando los derechos laborales y civiles en pos de una mágica austeridad que, milagrosamente, habrá de devolver la confianza a los mercados. Las reformas se suceden a un ritmo de vértigo, privilegiando —como comenta Slavoj Žižek (2011: 15)— la pulsión supersticiosa de la acción por encima del pensamiento o del diálogo.

Si hubiéramos de condensar en una sola palabra el ambiente social y cultural del último decenio, ésta sería miedo: el miedo al terrorismo y el miedo a quienes pretenden salvarnos de él, el miedo derivado de la pérdida de derechos sociales y el miedo a luchar por ellos. Es el nuestro un miedo institucionalizado por el poder y los medios de información, pero también un miedo cotidiano, a perder el trabajo, a quedarse rezagado, un miedo que no es otro que el de ser un naufrago a la deriva de los mercados, que carece de todo amparo social, estatal, político e incluso familiar. En este sentido, no ha de extrañarnos que el cine de terror se erija en discurso privilegiado para expresar los miedos cotidianos e institucionales que se ciernen sobre nuestro naufragio.

Avanzando a bandazos y no parece atisbarse un horizonte claro ni tampoco una dirección precisa. A propósito de los continuos sacrificios ofrecidos a este Moloch insaciable, Tony Judt (2010: 47) anota una ironía política: hoy los gobernantes se sienten orgullosos de tomar decisiones difíciles o, lo que es lo mismo, de infligir sufrimiento a los demás. Pero a este vacío moral que comenta Tony Judt hay que añadir otra apostilla, que el sufrimiento mismo parece haberse convertido en el horizonte prometido por los gobiernos. Tras esta ordalía a través de los desiertos —nos prometen de cuando en cuando— los mercados se aplacarán y el fetiche del crecimiento regresará a su templo. Mientras tanto, para un futuro inmediato se nos prometen más sacrificios, más austeridad, más recortes, más sufrimiento: por una transubstanciación misteriosa, el mal a evitar se convierte en nuestro objetivo.

Y, mientras tanto, cambios, reformas, apostillas, mutaciones, transformaciones imperiosas, pero ¿hacia dónde? Badiou (2012: 13) se plantea también esta pregunta y

concluye que esta gran contrarreforma predicada por el poder no es sino «la tentativa histórica de una regresión sin precedentes que aspira a que el desarrollo del capitalismo globalizado y la acción de los políticos se adecuen a sus normas de nacimiento, al liberalismo de mediados del siglo XIX, al poder ilimitado de una oligarquía financiera e imperial, y a un parlamentarismo de fachada constituido, como dijo Marx, por los “fundamentos del poder del capital”». Pues tal barahúnda de reformas no pretende, en absoluto, la recuperación económica. Por el contrario, según expone Žižek (2011: 25), «la tarea central de la ideología dominante es imponer una narrativa que echará la culpa del colapso no al sistema capitalista global *como tal*, sino a desviaciones secundarias y contingentes (a regulaciones legales demasiado relajadas, a la corrupción de las grandes instituciones financieras, etc.). [...] Por ello el peligro consiste en que la narrativa predominante del colapso sea la que, en vez de despertarnos del sueño, nos permita *seguir soñando*». Todo cambiará, pero sólo para que sigamos soñando, para que sigamos creyendo que sólo este mundo es posible.

El proceso histórico descrito por Alain Badiou y Slavoj Žižek se encuentra lejos de su fin, por lo que queda más allá de los límites de nuestro estudio. Esto nos lleva a plantearnos el problema de tomar como acotación cronológica el concepto de década, un límite convencional, una frontera artificial: 2001-2011. La acotación cronológica a menudo conlleva una impostura de una conclusión para la historia del género de terror. El problema, tal como nos recuerda Steffen Hantke (2010: xv), es que «la Historia no termina, pero los relatos historiográficos necesitan una clausura; las necesidades de la forma y el formato exceden las de objetividad empírica». Muchas historias del género son, de hecho, historias de directores pioneros e hitos cinematográficos, historias de amaneceres, cumbres y crepúsculos, historias lineales y causales, sistematizaciones artificiales que necesitan poner un punto final. En esta coyuntura, el tropo de la crisis del género (Hantke, 2010: xvii) se convierte en el lugar común de la literatura crítica y no es raro que el género entre en decadencia hacia la fecha en la que el crítico pone punto final a su libro<sup>24</sup>.

Nuestra historia del género entre 2001 y 2011 necesariamente asume una sistematización artificial. Aun así, debemos ser conscientes de que los procesos políticos y económicos que jalonan nuestra década tienen un pasado remoto y un futuro ignoto: el primero puede estudiarse, el segundo queda en suspenso. Por otro lado,

---

<sup>24</sup> Por poner algunos ejemplos, recordaremos que Carlos Losilla (1993: 193-194) certificaba la defunción del género —o al menos su agonía— hacia principios de los noventa o la insistencia de Reynold Humphries (2002: 189) en que, salvando a *Night M.* Shyamalan, «ningún gran talento ha emergido en la última década [los noventa] y la aparición ocasional de una película importante [...] parece ser un fenómeno ocasional que no conduce a ninguna parte».



cuando analicemos el desarrollo del género, nos percataremos de que la relación entre hecho histórico y representación cinematográfica no es inmediata ni causal: siempre existe un desfase entre cine e historia, un breve lapso en el que el cine anticipa los cambios o, más a menudo, reflexiona sobre ellos. De hecho, la industria cultural arrastra siempre cierta inercia, aquella que le impele a expresar una moda hasta agotar todas sus fórmulas. La producción de terror tiene sus reglas y su historia del gusto, una lógica propia que debe ser comprendida, pues muchos directores se hallan más atentos a las reglas del género que al estado de las cosas.

Pese a ello, ninguna película es susceptible de escapar a la ideología pues, como puntal o como ariete, todas se conectan al pensamiento hegemónico. A través del cine de terror, nuestra tesis demostrará que, entre 2001 y 2011, la ideología neoliberal dominante ha experimentado una serie de cambios fundamentales. Han caído pilares maestros, los cimientos del trabajo y el pacto social se han alterado y el papel del Estado ha sido reformulado. Se trata de una fuga hacia delante, hacia un mañana aún en tinieblas —¿hacia el abismo, quizás?—; sin embargo, todo ello ha sido obrado con el fin de mantener la estructura incólume o, como escribiera Giuseppe Tomasi di Lampedusa (1958: 20), «si queremos que todo siga como está, es necesario que todo cambie».

Debemos tener claro que todos estos cambios ideológicos se producen siempre dentro del paradigma neoliberal y que tienen por objetivo la supervivencia de éste. Lo dicho es igualmente válido para los productos culturales de nuestra década. De esta manera, todas las películas que estudiamos se encuadran dentro de la ideología neoliberal; algunas de ellas supondrán una respuesta directa a los últimos giros del discurso político, pero otras simplemente prosiguen con los cánones genéricos y los valores morales que la cultura neoliberal introdujo a finales de los setenta. Por expresarlo con sencillez, no en todas las películas vamos a encontrar referencias al neoconservadurismo de George Bush Jr., pero sí una marcada huella de la ideología neoliberal.

En el terror actual persisten las modas y tendencias de lo filmado en la década anterior. A fin de cuentas, el paradigma ideológico es el mismo a grandes rasgos: nuestra concepción del individuo y nuestras relaciones sociales y materiales son el resultado de la revolución cultural del neoliberalismo. Según Tony Judt (2010: 17-18), «gran parte de lo que hoy nos parece “natural” data de la década de 1980: la obsesión por la creación de riqueza, el culto a la privatización y el sector privado, las crecientes diferencias entre ricos y pobres. Y, sobre todo, la retórica que los acompaña: una admiración acrítica por los mercados no regulados, el desprecio por el sector público, la

ilusión del crecimiento infinito». Gran parte de lo que encontramos en el cine de terror actual procede de la mitología neoliberal y del modo en que, durante las últimas décadas, ha construido nuestra cotidianidad. Factores señalados por Judt (2010: 25-50), como el aumento de la desconfianza, el miedo y la desigualdad social, conforman el telón de fondo del que van surgiendo a escena los monstruos de nuestras películas.

Como anunciamos, no está en nuestros planes comenzar con una descripción pormenorizada las condiciones económicas y sociales de nuestra época. Sin embargo, a fin de acotar mejor el periodo estudiado, sí cabe decir que entendemos nuestra época como la tercera fase de la ideología neoliberal. Después de implantarse a finales de los setenta, asentarse durante los ochenta y convertirse en el modelo hegemónico global tras el colapso soviético, el neoliberalismo radicaliza ahora sus planteamientos para afrontar los retos planteados por la caída de las torres y por la crisis financiera.

Como si se tratara de una falla geológica, la fractura en el orden mundial ha quedado registrada en los estratos bibliográficos anteriores y posteriores al once de septiembre de 2001. Si acudimos a los paradigmas anteriores al hundimiento de las torres gemelas, descubriremos una insistencia en la pérdida de poder de los Estados-nación frente al mercado global. En *Imperio*, por ejemplo, Michael Hardt y Antonio Negri (2002: 16) describían de esta guisa el nuevo orden global:

«El concepto de imperio se caracteriza por la falta de fronteras: el dominio del imperio no tiene límites. Ante todo, pues, el concepto de imperio propone un régimen que efectivamente abarca toda la totalidad espacial o que, más precisamente, gobierna todo el mundo “civilizado”. Ninguna frontera territorial limita su reino. En segundo lugar, el concepto de imperio no se representa como un régimen histórico que se origina mediante la conquista, sino antes bien como un orden que efectivamente suspende la historia y, en consecuencia, fija el estado existente de las cosas para toda la eternidad».

En gran medida, muchos de los postulados arriba expuestos siguen teniendo plena vigencia y así lo veremos en nuestras películas. No obstante, conforme vaya constituyéndose esta nueva fase del neoliberalismo, percibiremos que la síntesis de Hardt y Negri pierde capacidad descriptiva. Es cierto que hoy muchas fronteras se han vuelto permeables a las mareas del mercado y que, en muchos casos, no hay ya aduana que frene la injerencia de entidades supranacionales —el Fondo Monetario Internacional, el Banco Mundial, la Unión Europea, etc.—, pero mientras que el caudal de los mercados se desparrama salvaje sobre el mundo, la afluencia de inmigrantes encuentra diques por todas partes, murallas, fosos, presas, alambradas... La nuestra es, sin duda, una época de fronteras, de rechazo, de miedo al otro, a la invasión, al contagio. Cuando miedo y frontera convergen, no es extraño que el cine de terror tematice una y otra vez el concepto de frontera.

Hardt y Negri admitían que algunos estados mantenían cierta soberanía, pero recalcan que la verdadera fuerza radicaba en el poder jurídico de las nuevas instancias globales<sup>25</sup>. Pero los últimos años han puesto de manifiesto que los estados han recuperado un papel activo en la nueva geopolítica global, tanto en cuanto al neoimperialismo de la administración Bush como en cuanto al papel de Alemania a la hora de gestionar la crisis financiera en la eurozona<sup>26</sup>. Como precedían Hardt y Negri, numerosos estados europeos han perdido amplias parcelas de soberanía nacional — incluso han convertido la deuda pública en deuda soberana—, pero esto no ha sido sino en detrimento de los intereses nacionales de Alemania, que ha priorizado la defensa de su crecimiento económico. A diferencia de Estados Unidos, Alemania conquista por la deuda y no por la espada; pero la forja de uno y de otro imperio arraiga en la invasión bárbara.

Para muchos países no parece haber salida del mercado financiero, pero lo cierto es que la mayoría no sólo se interna voluntariamente en este Dédalo, sino que además contribuye a ampliar sus confines. En un artículo de opinión, Antonio Avendaño (20/06/2012) comparaba los mercados financieros con un HAL 9000 que, imperiosamente, debe ser desenchufado pero que, invariablemente, los dirigentes ya no saben cómo desconectar. Como el superordenador de *2001: Odisea en el espacio* (*2001: A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968), el mercado financiero sigue surcando el vacío en pos de una misión ignota, sin importarle, para cumplirla, el sacrificio de la tripulación humana al completo.

La metáfora es efectiva, pero de nuevo una proyección de la política sobre la película o, en otras palabras, la búsqueda de una metáfora cinéfila y efectista con el fin de sostener un argumento. Siguiendo el juego de Avendaño, podríamos decir que los mercados financieros se parecen más a la nave *Nostromo* y al androide de *Alien*, *el octavo pasajero* (*Alien*, Ridley Scott, 1979). También la *Nostromo* y su robot tienen una misión no sólo ajena a su tripulación humana sino, directamente, hostil a ella. También los tripulantes se ven obligados a destruir la nave y al robot; pero existen dos

---

<sup>25</sup> «De un extremo a otro de las transformaciones contemporáneas, los controles políticos, las funciones del Estado y los mecanismos regulatorios han continuado dirigiendo el reino de la producción económica y social y del intercambio.» (Hardt y Negri, 2002: 13-14)

<sup>26</sup> Frente a la opinión de que los mercados son los responsables unilaterales de la crisis, Vicenç Navarro (10/06/2012) propone que «el debate no debería ser sobre si Estado o no Estado, sino sobre el tipo de intervención del Estado y para el beneficio de quiénes son estas intervenciones del Estado. Hay que entender que hoy los Estados continúan jugando el papel clave en la configuración de la crisis. El Estado alemán, instrumento del capital financiero, está configurando, con la ayuda de los Estados periféricos (instrumentalizados por intereses financieros locales) cambios orientados hacia transformar la Europa Social en la Europa Neoliberal. Hablar de los mercados es un escapismo que pone el centro de la atención en los síntomas en lugar de las causas de la crisis actual, la guerra de clases unilateral».

diferencias: primera, la nave no toma decisiones autónomas, sino guiadas por las directrices de la empresa; segunda, el monstruo recogido por la nave es una criatura extraña, *xenomorfa*, pero que, al mismo tiempo, acaba entrando en nuestros cuerpos para destruirnos desde dentro. Diferencias que suponen una metáfora más exacta —y aún más efectista— del mercado financiero.

Sin embargo, nuestro juego es otro: consiste en ver primero las películas y extraer después de ellas nuestras conclusiones. Observemos, por ejemplo, la profusión de películas de zombis<sup>27</sup>. La mayoría de ellas comparte un esquema narrativo común: un cataclismo súbito, una metamorfosis de la población, un grupo de supervivientes que trata de huir de la epidemia o, más a menudo, se atrinchera con el fin de refugiarse de los monstruos y, finalmente, la amenaza de que el mundo llegue a su fin. Si bien este renacer del cine de muertos se debe, en gran medida, al olfato comercial de sus productores, lo cierto es que cada uno de estos rasgos comunes desvela informaciones relevantes sobre el mundo en que vivimos.

Una repentina catástrofe, como las que se producen a diario en una era sin memoria, que no analiza los acontecimientos, que no reflexiona sobre el pasado y que, por tanto, resulta incapaz de comprender que todas sus acciones producen consecuencias. Pero a partir de la catástrofe —la caída de las torres, el hundimiento financiero—, las películas de zombis se centran en el cambio experimentado por los personajes: para el superviviente no hay vecinos, ni hermanos, ni compañeros, ni amigos, todos son ahora extraños, la sociedad al completo se convierte en amenaza y no hay más orden que las balas que uno mismo lleva en su canana.

Aquellos que huyen sienten que en el mundo que les rodea ya no encajan; en cambio, quienes trazan la trinchera intentan siempre acotar y preservar el orden o, en otras palabras, trazar fronteras en un mundo demasiado abierto, demasiado expuesto a la amenaza, al contagio ilimitado, a la invasión de los excluidos. Mientras que los supervivientes de *28 días después* tratan de escapar de un entorno urbano que se ha vuelto inhumano y hostil, los militares tratan de imponer un orden patriarcal, un

---

<sup>27</sup> A comienzos de la década, el subgénero de zombis se encontraba en franca decadencia—de lo que son buena prueba películas como *La prisión de los muertos* (*Prison of the Dead*, *Prison of the Dead*, David DeCoteau, 2000), *Los hijos de los muertos vivientes* (*Children of the Living Dead*, Tor Ramsey, 2001) o *Los muertos odian a los vivos* (*The Dead Hate the Living*, *The Dead Hate the Living!*, Dave Parker, 2000)—, pero resucitó a raíz del éxito comercial de *Resident Evil* (Paul W. S. Anderson, 2002), *28 días después* (*28 Days Later*, Danny Boyle, 2002) y *Amanecer de los muertos* (*Dawn of the Dead*, Zack Snyder, 2004) y llegó a convertirse en uno de los ciclos más prolíficos del periodo.

perímetro feudal<sup>28</sup>. Existe en los relatos de zombis una innegable tensión entre el viaje y el aislamiento, entre un deseo de fuga infinita, abierto a la inmensidad del mundo, y un hambre de muros y alambradas que nos aislen de ese mismo mundo. En su cuento «El desfile hacia la extinción», Max Brooks (2011: 31) deja caer la siguiente reflexión:

«Los humanos han creado un mundo repleto de contradicciones históricas. Han ido difuminando las distancias físicas al mismo tiempo que erigían otras de índole social y emocional. [...] Cuanto más se han extendido los humanos por el planeta, más han optado por refugiarse en sí mismos. Mientras este mundo cada vez más pequeño daba lugar a un nuevo nivel de prosperidad material, ellos han utilizado esa prosperidad para aislarse unos de otros»

A menudo, los relatos de zombis parecen hablarnos —entre otras cosas— de la ansiedad de la globalización posterior al once de septiembre. De la ficción al ensayo, leamos las palabras de Zygmunt Bauman (2007: 16):

«Una sociedad “abierta” es una sociedad expuesta a los golpes del “destino”. Si en un principio la idea de una “sociedad abierta” representó la autodeterminación de una sociedad libre orgullosa de su apertura, hoy evoca la experiencia aterradora de una población heterónoma, desventurada y vulnerable, abrumada por (y quizás supeditada a) fuerzas que ni controla ni entiende del todo; una población aterrorizada por su misma indefensión y obsesionada con la eficacia de sus fronteras y la seguridad de la población que habita dentro de las mismas».

Ni Bauman nos habla de una película de zombis ni encontraremos en sus páginas una reflexión sobre un filme como *Severed* (Carl Bessai, 2005), en la que un grupo de supervivientes acaba sometiéndose a los juegos embrutecedores de un grupo de leñadores a condición de que éstos los protejan de los zombis. Sin embargo, tanto el cine de zombis como las obras de Bauman aluden —de maneras distintas— a una misma realidad.

El último de los elementos fundamentales es la amenaza de un Apocalipsis, bien sea sobre una comunidad concreta, bien sobre el mundo en general. La representación apocalíptica del cine de zombis interpela con ambivalencia a su público. Por un lado, le insta a recelar de esas masas putrefactas que devoran la urbe civilizada, a estar aterrado ante la idea de que su individualidad —el bien máspreciado de la ética neoliberal— se diluya en una turbamulta de cuerpos hediondos, cabezas vacías y garras crispadas; por otro lado, le invita a solazarse en el espectáculo del fin de un mundo egoísta, injusto y tan corrompido como los muertos.

---

<sup>28</sup> Lo mismo puede afirmarse, punto por punto, de la novela *El alzamiento* de Brian Keene (2010), en la que la imposición militar del orden feudal se traduce —como también sucede en el filme de Boyle— en la creación de un campo de concentración y, sobre todo, en la institucionalización de la violencia sexual.



*Amanecer de los muertos* (fotografía promocional). ¿De dónde procede la fascinación de nuestra década por los zombies?

La persistencia del cine de zombies en un contexto de crisis financiera ha llevado a algunos pensadores a plantear que los zombies son producto de esta coyuntura apocalíptica. En su insólito ensayo *Apocalipsis Now*, Vicente Verdú (2012) trenzaba las palabras de San Juan en Padmos con el zombi y el capitalismo financiero; el resultado, un capitalismo zombi, escatológico, en el que las carroñas andantes alegorizan un cuerpo económico muerto y que no obstante, sigue destruyendo, contagiando y devorando cuanto encuentra a su paso. También Jorge Fernández Gonzalo (2011: 43, 44), en *Filosofía zombi*, interpretaba al zombi en esta misma línea:

«El capitalismo funciona como pandemia zombi, es el pensamiento de la horda: cubrir todo, arrasar todo. No guardes un cadáver en la despensa, unos pocos sesos en la alacena, hay que comerse aquello que pase por delante. Como en las películas del género, no hay escapatoria, nunca hay un final feliz, no se resuelve la pandemia. [...] Lógica capitalista. Lógica zombi».

Ciertamente, existe un correlato entre capitalismo, zombi y Apocalipsis; pero no es exactamente el postulado por Fernández o Verdú. Para elucidarlo investigamos las fuentes que dan vida al actual mito del muerto, tal como hace Jamie Russell (2005) en su historia del subgénero. Curiosamente, James Twitchell (1985: 264) describía al

zombi como «un cretino absoluto, un vampiro lobotomizado». Tanto para él como para Gerard Lenne (1974: 174-175), el mito carecía de complejidad y, en consecuencia, no era previsible su perdurabilidad. Todavía hay quien ve en el cuerpo desalmado del zombi un cántaro vacío susceptible de llenarse con cualquier significado, como una metáfora abierta, polivalente, capaz de alegorizar los más diversos aspectos de la cultura contemporánea.

Pero si acudimos a la génesis e historia cultural del mito, comprobaremos que todo zombi es un esclavo, del amo que le ordena trabajar en los cañaverales, de la carne que se pudre y del cuerpo que se va desmoronando, de un hambre que jamás será saciada, de un odio insomne hacia los vivos. Todo zombi es un esclavo y la fascinación que nuestra cultura siente por él es la fascinación de una cultura de esclavos. No repetiremos lo dicho en otros lugares (Pérez Ochando, 2013: 113-126), pero sí recordaremos que, desde su origen haitiano, el zombi simboliza el miedo de los esclavos a seguir siéndolo tras la muerte, que llega a Occidente con la ocupación estadounidense de Haití (1915-1934) y que, una vez aquí, se imbrica con la idea del muerto vengativo y con el miedo hacia las masas presente en la filosofía —Ortega y Gasset—, la literatura —*La máquina del tiempo* o *La isla del doctor Moreau* de H. G. Wells— y el cine —*Metrópolis* (Fritz Lang, 1927)—.

Efectivamente, el zombi se conecta con la crisis financiera, pero no para alegorizar su capacidad de engullirlo todo, sino porque los muertos vivientes representan a la ingente masa de excluidos que genera estructuralmente el capitalismo, una masa cuya voz es denegada, reprimida, por los medios de información, una masa cuya representación deviene teratológica y terrible. Su invasión del mundo representa, por tanto, el retorno siniestro de lo reprimido a nivel político, un deseo de cambio y un profundo terror a formar parte de la masa que es agente de ese cambio.

Éste es, precisamente, nuestro juego: a partir del análisis textual emprendemos una búsqueda de correspondencias entre las descripciones de nuestro mundo que ofrecen la ficción y la de la teoría. Dedicamos los siguientes capítulos a desglosar el modo en el que podemos imbricar uno y otro campo; pero antes, debemos proseguir con la acotación de nuestro objeto de estudio. Una vez delimitado éste respecto al tiempo histórico al que pertenece, centrémonos en la geografía de nuestras películas o, más concretamente, en el modo en que una producción cultural determinada —la estadounidense— se proyecta como una mitología universal para el resto del planeta.

### 2.2.2. Acotación geográfica: cine estadounidense, cine global

El incauto que viera *La posesión de Emma Evans* (Manuel Carballo, 2010), ignorante de que es una producción española, probablemente llegara a la conclusión de que se trata de un filme británico —por sus localizaciones— o, más bien, estadounidense —pues el estilo, el tema o los personajes nada tienen que ver con nuestro contexto—. De la identidad cultural no queda más que un medallero institucional, una ristra de logotipos públicos; a continuación, observamos un producto cultural de factura americana. Tanto es así que la auténtica posesión que tiene lugar en el filme de Carballo es la de un cine español, que ha sido endemoniado por las formas culturales anglosajonas. No se trata sólo de los actores y las voces, sino de la asunción de estructuras narrativas foráneas.

¿Qué mejor montura para el diablo que una muchacha rebelde, que discute con sus padres y comienza a experimentar con las drogas, el alcohol y una sexualidad un tanto ambigua? El tipo de angustia que introducen en escena los demonios de Emma Evans es el propio de la estructura familiar americana, con su sesgo paternalista y su moral conservadora: ante la moza que desea estudiar en un instituto como los chicos de su edad —es decir, abrirse al mundo—, los padres prefieren seguir tutorizando su educación en el seno del hogar y prohibirle que salga de su habitación. Las barriadas de chalets, la docencia en casa, la música rock: se trata de un universo referencial globalizado pero, originariamente, estadounidense. El caso de *La posesión de Emma Evans* no es la excepción sino la norma. Lo mismo podría afirmarse, por ejemplo de *Los otros* (*The Others*, Alejandro Amenábar, 2000), cuya producción podría resumirse como la historia de un realizador que cree estar haciendo cine español cuando los auténticos narradores son los otros (Henry James, Frances Hodgson Burnett, Jack Clayton, Alfred Hitchcock o Peter Medak). En su texto sobre la pérdida de identidad cultural en el cine de terror español, Rubén Higuera (2013)<sup>29</sup> resume la cuestión en estos términos:

«Estas prácticas se han perpetuado y/o modificado: la coproducción sigue siendo una de las vías preferentes para arriesgar menor capital y asegurarse la comercialización en diversos mercados, [...] los enclaves nacionales aparecen o bien como paraje exótico y desconocido que potencia al mismo tiempo la atracción y la extrañeza [...] o bien como espacio con carácter universalizador. Pero, sin duda, la gran diferencia entre el cine de terror y el resto de la producción cinematográfica española es la ausencia de referencias al pasado histórico o al presente de nuestro país. Se trata, pues, de un cine no comprometido políticamente en el que tampoco se reflejan, ya sea por mención u omisión, las condiciones sociales del momento en que se filmaron sus obras».

---

<sup>29</sup> Esta reflexión ha de entenderse como de carácter general, pues también existen ejemplos en los que quedan patentes rasgos de identidad propios.



Que los escenarios españoles sean tratados como enclaves pintorescos no es ninguna novedad en la literatura o el cine de terror<sup>30</sup>, pero quizá lo sea más el hecho de que, en el propio cine español, fondo y figura adopten un «carácter universalizador» y, con «universalizador», sólo podemos referirnos a «estadounidense», pues éste se ha convertido en el modelo cultural dominante a nivel global. Tanto es así que *La posesión de Emma Evans* no solamente nos hace partícipes de los valores de la familia americana, sino también de sus traumas y contradicciones internas como si estos fueran *connaturales* a la condición humana y, por tanto, ajenas a la acción de la historia o a la esfera de la cultura nacional.

Nos hemos explayado en este rasgo del cine de terror español —y también de otras cinematografías nacionales— porque los problemas que plantea nos conducen al meollo de nuestro asunto: la acotación geográfica del cine de terror. Dos cuestiones pasan a primer término cuando tratamos de acotar la geografía de nuestro estudio: en primer lugar, el presunto rasgo universal del terror, que permite que la misma película cause miedo —o haga desembolsar en taquilla— a un ciudadano neoyorquino, moscovita, tokiota o madrileño; en segundo lugar, las particularidades que conectan cada película con su contexto histórico y con una serie de referentes culturales propios. Nos centraremos en cada uno de ambos problemas en los dos siguientes apartados.

### 2.2.2.1. *El mercado global del miedo*

Numerosos autores han tratado de analizar el cine de terror desde una perspectiva antropológica universalizadora, como una puesta en escena que explora los lugares más oscuros de nuestra psique. Así, en palabras de Gérard Lenne (1974: 57), «el “fantástico” cataliza amenazas que están en nosotros, nos ayuda a descubrirlas. Nos permite, no huir de la realidad, *sino comprenderla*». El relato de terror es inherente al ser humano; sin embargo, la propia formulación de Lenne nos permite abrirnos al ámbito de la historia, pues la realidad no es sólo la psique, sino el modo en que ésta es moldeada por unas condiciones externas. De lo universal pasamos a lo contingente; sin embargo, será preciso contemplar primero esta presunta universalidad del miedo.

James B. Twitchell (1985: 4), por ejemplo, describía el cine de terror como una actualización de los ritos de iniciación. Una actualización en la que las sombras

---

<sup>30</sup> Así lo encontramos en la Sierra Morena del *Manuscrito encontrado en Zaragoza* de Jan Potocki (1804-1805), la Granada mágica de *Los cuentos de la Alhambra* de Washington Irving (1829), las cámaras de tortura de la Santa Inquisición de «El Pozo y el Péndulo» de Edgar Allan Poe (1842) o los paisajes que sirven de escenario a las aventuras legendarias de los filmes de Charles H. Schneer y Ray Harryhausen.

de la caverna se proyectan sobre la pantalla cinematográfica: «Las personas, a diferencia de los animales, se han visto arrastradas a plasmar sus miedos en imágenes para después transmitirlos, como si creyeran que así podrían controlar la imagen en el presente y en el futuro. Cuando los trogloditas trataron de fijar las formas que consideraban aterradoras, recrearon y exageraron la realidad en lo profundo de la caverna, usualmente en la parte más alejada de la entrada». Del mismo modo, prosigue Twitchell, el arte del terror sigue permitiéndonos esa misma experiencia catártica, esa capacidad de transformar el miedo en estética y, por tanto, de paliarlo o controlarlo.

Efectivamente, el cine de terror para adolescentes escenifica ritos iniciáticos<sup>31</sup>; sin embargo, ello no implica que la película constituya por sí misma un rito de paso. En todo caso, contiene una narración iniciática que invita a su oyente a identificarse con el protagonista que abandona la niñez y se integra en el mundo adulto; pero se trata de un tránsito *hacia algo*, concretamente, *hacia la sociedad de los adultos*. De esta manera —como veremos en nuestro análisis del *slasher*<sup>32</sup>—, se trata de un proceso de aprendizaje y absorción de los valores y aptitudes propios de la ideología dominante. Por tanto, el itinerario propuesto por la trama es inherentemente ideológico, por más que los horrores a los que se enfrentan los personajes puedan parecer, *a priori*, existenciales.

El puñal, la sanguijuela, los gusanos, las llagas, las bubas, las garras, los colmillos... En el fondo, todas las formas de terror provienen de un mismo miedo a la muerte, a la enfermedad o a la degradación del cuerpo humano en todas sus formas. Existe un factor puramente antropológico en ello, incluso biológico: no hay olor que repela más a un hombre vivo que los miasmas del cadáver, la podredumbre y lo excrementicio que, no obstante, será el abono de la tierra. ¿Qué nos hace humanos y por qué dejamos de serlo? ¿Existe forma alguna de conjurar las amenazas de nuestro entorno y de nuestra propia condición? Stephen Prince (2004: 2) considera que el asunto del terror no es social sino existencial, pues lo que lo distingue de otros géneros es su capacidad para explorar cuestiones fundamentales de la existencia humana:

«La ansiedad en el corazón del género es, de hecho, la naturaleza del ser humano. En el reino del horror, el estado del ser humano es fundamentalmente incierto. Está lejos de ser claro, lejos de estar definido de una forma firme y

---

<sup>31</sup> Incluso es relativamente frecuente que se centre en las ansiedades del despertar sexual. Véanse *Carrie* (Brian De Palma, 1976), la trilogía canadiense iniciada por *Ginger Snaps* (John Fawcett, 2000) o la estadounidense *Vagina Dentata* (*Teeth*, Mitchell Lichtenstein, 2007), entre infinidad de otras.

<sup>32</sup> Cfr. 11.1.

perdurable. En el género, los contornos del hombre se deslizan siempre hacia categorías inhumanas. Las personas pasan a ser animales, fantasmas u otras clases de no muertos. [...] La experiencia del horror reside siempre en esta confrontación con lo incierto, con lo “antinatural”, con la violación de las categorías ontológicas en las que residen el ser y la cultura»<sup>33</sup>.

Ésta es, sin duda alguna, la verdadera naturaleza del terror, el rasgo definitorio que ha posibilitado su perdurabilidad como género<sup>34</sup>. Sin embargo, pese a su rechazo a las interpretaciones sociales del cine de terror, Stephen Prince (2004: 4) introduce inadvertidamente una consideración que nos devuelve al anclaje histórico. Se trata del *Zeitgeist*, el espíritu de nuestro tiempo.

«En la medida en que hoy vivimos en una cultura del miedo, que encuentra amenazas de decadencia y destrucción por doquier, las películas de terror ofrecen una confirmación de este *Zeitgeist*. Lo que nos dice que nuestra creencia en la seguridad es ilusoria, que los monstruos nos rodean por todas partes, que nosotros, los habitantes de esta pesadilla colectiva, no somos sino carne que espera en el matadero».

Es posible que el neoyorquino o la tokiota se estremezcan por igual con los monstruos de *The Descent* (Neil Marshall, 2005), pero probablemente ninguno de ellos sienta el vello erizarse leyendo *Los misterios de Udolfo* de Ann Radcliffe (1794) o a la vista del ademán de Bela Lugosi en *Drácula* (*Dracula*, Tod Browning, 1941). De ser cierto que el terror consistiera solamente en plantear las angustias de la condición humana y sus enigmas, el pavor que nos produciría sería ahistórico, perpetuo, imperecedero. No cabe duda de que ha habido una historia del gusto en el género y de que el continuo envite contra el decoro artístico —es decir, contra los límites de lo representable— ha encallecido a los espectadores más acérrimos. Hay quien alega también los avances técnicos de los efectos especiales, la verosimilitud de los desventramientos de látex, el realismo de los monstruos digitales<sup>35</sup>; pero nada de esto basta para explicar por qué un cuento de miedo deja de dar miedo o por qué a la espectra de *The Ring: El círculo* (*Ringu*, Hideo Nakata, 1998) le basta el maquillaje para helarnos el tuétano.

---

<sup>33</sup> Prince (2004: 118-130) ilustra su aproximación al género a través de un análisis de *La Cosa* (*The Thing*, John Carpenter, 1982), inspirada en el concepto antropológico de «pureza» descrito por Mary Douglas.

<sup>34</sup> Una postura afín a esta teorización del género es la efectuada por Noël Carroll (2005: 32), que trata de explicar el terror «en virtud de los efectos emocionales que está diseñado para causar en el público. [...] Esto es, en el espíritu de Aristóteles, supondré que el género está diseñado para producir un efecto emocional, intentaré aislar dicho efecto, e intentaré mostrar cómo las estructuras características, la imaginería y las figuras del género están dispuestas para causar la emoción que llamaré *terror-arte*», una suerte de tensión entre fascinación y terror provocada por el derrumbamiento de las categorías cognitivas y ontológicas presentes en el monstruo.

<sup>35</sup> Por el contrario, otros autores niegan esta idea y señalan «la necesidad de combatir semejantes modelos de “evolución” genérica, lineales, estáticos o incluso circulares» (Knee, Adam. 1995: 33)

La clave se encuentra en ese *Zeitgeist* —el «espíritu del tiempo»— de decadencia y muerte que domina nuestra era y que, según Prince, es continuamente corroborado por el cine de terror. Tal como expusimos, tanto la tokiota como el moscovita pertenecen hoy a un mismo *Zeitgeist*, a un mismo mercado sin fronteras en el que el capitalismo neoliberal se convierte en el único horizonte. Las preguntas formuladas por el terror son arrojadas, por lo tanto, contra unas mismas condiciones existenciales que son comunes a los habitantes de las sociedades tardocapitalistas del planeta. Ergo, si el género es hoy universal no lo es sólo en tanto en cuanto plantea inquietudes humanas básicas, sino también en tanto en cuanto se pregunta por las inquietudes que generan entornos y problemas que nos resultan comunes.

En el cine de terror actual, el borrado de identidades nacionales es tal que algunos autores bosquejan su perspectiva del género hoy en día sin prestar atención a este aspecto. Quizá la más ambiciosa de las panorámicas sobre el género sea la reedición de *Nightmare Movies* de Kim Newman (2011). En él, el autor apenas se plantea la cuestión de la identidad cultural de las películas, pasando de un título inglés a otro estadounidense o japonés. Junto a Newman desfilan, entre otros, Peter Hutchings (2004), Carlyne Axelle (2008), Steven Jay Schneider y Jonathan Penner (2008) o Jonathan Rigby (2008), la tendencia está muy extendida y cualquier observador podrá dar fe de lo similares que resultan hoy las películas de los distintos rincones del mundo.

Sin embargo, ello no se debe a que —como juzga Christina Klein<sup>36</sup>— las convenciones genéricas sean «ideológicamente neutras, capaces de expresar distintos significados», sino, por el contrario, a que todas ellas obedecen a una común mitología global conformada, por un lado, por los valores neoliberales que se han vuelto dominantes y, por otro, por la cristalización genérica de una serie de temas y propuestas que se han estandarizado a nivel global. Los productores persiguen crear y satisfacer un público indiferenciado, más conocedor de las pirotecnias y artefactos del género que de su particular legado cultural. Podría alegarse que en el canon del terror se integran las aportaciones de diversas tradiciones culturales; sin embargo, como veremos a continuación, dicho mestizaje dista de ser simétrico o armónico.

---

<sup>36</sup> En: Hantke, 2010: 4.

### 2.2.2.2. *Un género vampírico*

Uno de los fenómenos más comentados en la historia reciente del género ha sido el auge del cine de terror asiático. A partir del éxito internacional de *Ringu*, el mercado se inunda de un número inusitado de títulos nipones, tailandeses y coreanos<sup>37</sup>, pero además, con el cambio de milenio, los fantasmas asiáticos migran hacia el cine occidental. Las muertas de piel húmeda y lacia melena negra se aparecen no sólo en los *remakes* de *Ringu* o de *La maldición* (*Ju-on*, Takashi Shimizu, 2002)<sup>38</sup>, sino también en filmes que —como *Soft for Digging* (J. T. Petty, 2001) o *Leyenda Urbana 3* (*Urban Legends: Bloody Mary*, Mary Lambert, 2005)— nada tienen que ver con el cine japonés.

Cuando Eric Red escribe y dirige *Arresto domiciliario* (*100 Feet*, 2008), se declara fascinado por la malevolencia irracional de los fantasmas orientales; sin embargo, su filme se inspira también en los cuentos de espectros victorianos: «La tradición literaria de los cuentos de fantasmas es decimonónica, por lo que ambientar [mi película] en una casa de asperón marrón le aporta mucha atmósfera y la oportunidad de realizar escenas a la luz de las velas y ese tipo de cosas, por más que sea una casa urbana y contemporánea»<sup>39</sup>. Ejemplos como éste nos llevan a pensar en un canon global, fruto de un continuo mestizaje, en el que se entrecruzan los linajes de las más diversas culturas. En un texto reciente, Fredric Jameson (2010: 316) advertía que en el cine de la globalización se producen híbridos que escapan a la capacidad asimilativa del paradigma hollywoodiense<sup>40</sup>:

«La globalización ha de ser un asunto de diferencia e identidad combinadas: no meramente una nueva síntesis, sino una cuestión de oposiciones preservadas en la misma condición de esa precaria (y quizá ficticia) síntesis».

---

<sup>37</sup> Tanto es así, que tal como ironizaba Seth Graham-Smith (2010: 21), «según las leyes del cine de principios del siglo XXI, cualquiera que hable japonés está dentro de una película de terror».

<sup>38</sup> Los *remakes* serían, respectivamente, *The Ring* (*La señal*) (*The Ring*, Gore Verbinski, 2002) y *El grito* (*The Grudge*, Takashi Shimizu, 2004). A fin de diferenciar las versiones nipona y americana de *The Ring*, nos referiremos a la primera como *Ringu* y a la segunda como *The Ring*. En cuanto a la lista de *remakes* asiáticos, también incluye *Dark Water: La huella* (*Dark Water*, Walter Salles, 2005), *Pulse* (*Conexión*) (*Pulse*, Jim Sonzero, 2006), *The Eye* (*Visiones*) (*The Eye*, David Moreau, Xavier Palud, 2008), *Reflejos* (*Mirrors*, Alexandre Aja, 2008), *Posesión* (*Possession*, Joel Bergvall, Simon Sandquist, 2008), *Retratos del más allá* (*Shutter*, Masayuki Ochiai, 2008), *Presencias extrañas* (*The Uninvited*, Charles Guard, Thomas Guard, 2009) y *Don't Look Up* (Fruit Chan, 2009).

<sup>39</sup> En Lindemouth (2009: 65).

<sup>40</sup> Hallamos un ejemplo de este circuito de influencias ajeno al cine estadounidense en *Amer* (Hélène Cattet, Bruno Forzani, 2009), coproducción francobelga construida a partir de una estilización superlativa de los rasgos formales del *giallo* italiano y de los recursos estéticos de Dario Argento.

Atendiendo al planteamiento de Jameson, nos preguntamos sobre la naturaleza artificial de la influencia del terror japonés en el cine estadounidense reciente. Lo que descubrimos es que la síntesis no sólo es ficticia o precaria, sino que tiende, además a una poda sutil pero constante en la que, a la postre, los rasgos étnicos o culturales sucumben en pos de un producto vendible a nivel global. Lo ominoso adquiere un peso físico en *Ringu*, una presencia intangible pero real como la fuerza que agita el océano. En *Ringu* los personajes bucean en un mundo ultraterreno, perciben lo invisible y jamás se cuestionan la realidad de los espectros. Ignoramos si Sadako (Rie Ino'o) es una niña con poderes o, más bien, la progenie de los dioses («kami») que moran bajo el mar. En *Ringu*, lo telúrico y lo sobrenatural conspiran para moldear el devenir de la ficción o, dicho de otro modo, cuanto sucede es designio de unas fuerzas que escapan a nuestro control.

En cambio, en el *remake* de Verbinski, la trama se reorganiza en torno a la motivación causal propia de Hollywood. Lo sobrenatural sigue presente, pero no es ya la fuerza motriz que arrastra la trama. Una mosca atraviesa el televisor desde el envés de la pantalla, un caballo galopa desbocado hasta la espuma carmesí de las hélices de un barco, pero ambos son detalles ambientales, subsidiarios, que no pertenecen a la cadena causal que estructura la trama. Por el contrario, *The Ring* sólo avanza a partir de las acciones y reacciones de los personajes. La síntesis artificial de la que nos hablaba Jameson alcanza su ridículo: frustrado porque la investigación les ha conducido a un callejón sin salida, Noah vuelca una mesita del albergue y, oh sorpresa, las canicas contenidas en un cuenco ornamental ruedan hasta reunirse en una concavidad imperceptible del parquet; debajo, Noah y Rachel descubren el pozo en el que se ahogó la fantasma.

La causalidad psicológica, o incluso el azar, son motivaciones narrativas más comprensibles para el público occidental que la actuación de lo telúrico sobre la trama; pero el hecho va más allá de la forma de contar la historia, pues la auténtica pérdida es la de la cultura a la que pertenece dicha estructura narrativa<sup>41</sup>. *The Ring 2 (La señal 2)* (*The Ring Two*, Hideo Nakata, 2005) fue dirigida por el mismo realizador que el filme japonés original y, sin embargo, remite a convenciones temáticas y visuales propias del terror estadounidense. En ambos casos, no sólo ha habido pérdidas —la etnicidad, los referentes iconográficos y literarios, la percepción cultural autóctona— sino también

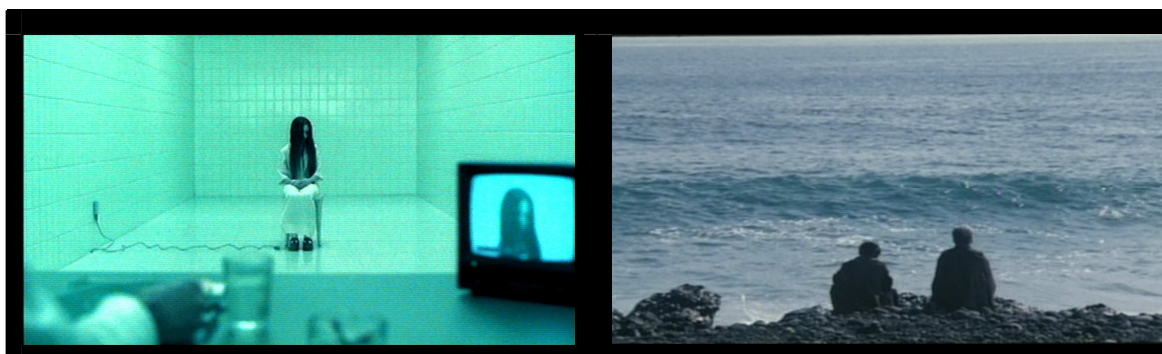
---

<sup>41</sup> Según el crítico británico Joe Queenan (22/02/2008), «podría ser que ciertos elementos del terror asiático —el agua, el trauma de la escuela secundaria y, en especial, las niñitas escalofrantes— carezcan en occidente de las resonancias que tienen en oriente. [...] Podría ser que los directores occidentales estén tratando de meter con calzador las películas asiáticas en una cultura que no se acomoda totalmente a ellas». El crítico periodístico lo apuntaba como hipótesis, nosotros lo afirmamos como certeza.

añadidos que permiten amoldar el relato original a ese canon supuestamente universal que es, en realidad, estadounidense<sup>42</sup>. Ese canon universal del género, esa mitología de la que forman parte las películas, no está libre de pecado, sus valores no son inanes, sus leyes no son espontáneas: pertenecen a una mitología capitalista y conllevan una determinada ética y una determinada percepción del hombre y la sociedad.

Como comentábamos, la capacidad de circulación del cine de terror en un contexto global se debe, entre otras cosas, al grado de similitud que han alcanzado las distintas sociedades del capitalismo avanzado. De hecho, nosotros también acudiremos a películas de otras nacionalidades para explicar problemas comunes y prestaremos especial atención al cine de terror británico —cuya ideología coincide en muchos puntos con la americana— y al canadiense —que a menudo se permite mirar con una mayor ironía a sus vecinos del sur<sup>43</sup>—. No obstante, este proceso de borrado cultural nos apremia a reivindicar los rasgos de identidad nacional<sup>44</sup>: primero, porque suponen un patrimonio que forma parte de nuestra identidad; segundo, porque son estos rasgos identitarios los que verdaderamente conectan los productos culturales con nuestro presente y con los traumas no resueltos de nuestra historia.

Siguiendo este mismo razonamiento en sentido inverso, nosotros nos centraremos en el cine estadounidense, que es el modelo que devora y asimila las propuestas del resto de cinematografías. Hollywood no sólo compra a cineastas de



*The Ring* (izda) y *Ringu* (dcha). El filme americano quita protagonismo a los agentes sobrenaturales como motor de la acción y hace que ésta dependa en mayor medida de la psicología de los personajes.

<sup>42</sup> Las excepciones a esta regla son *Huella* (*Imprint*, Takashi Miike, 2006) y *Crucero de ensueño* (*Dream Cruise*, Norio Tsuruta, 2007), pertenecientes a *Masters of Horror*, una serie creada por Mick Garris que ofrecía libertad creativa a los directores de cada uno de los episodios.

<sup>43</sup> Véase, por ejemplo, *Fido* (Andrew Currie, 2006), retrato con zombis de unos Estados Unidos que, socialmente, han quedado varados en los barrios residenciales y las familias felices de la publicidad de los años cincuenta. Kevin Eastwood, coproductor, reflexiona en estos términos sobre la crítica social de su película: «Quisiera creer que los estadounidenses también habrían podido inventarse algo así, pero quizá para nosotros sea más sencillo, desde nuestra posición estratégica, cuestionar un poquito más el *statu quo* porque no es necesariamente *nuestro statu quo*» (Vince, 2007: 68).

<sup>44</sup> A ello dedicamos, precisamente, nuestra tesina sobre los fantasmas del cine japonés.

otros lares<sup>45</sup>, no sólo depreda aquellas propuestas visuales que juzga exóticas u originales, Hollywood es también el rasero a partir del que otras naciones recortan cuanto hay de autóctono en sus productos culturales<sup>46</sup>. Hollywood es ante todo un exportador de ideología, un emisor que propaga sobre el mundo sus ideales, valores e, incluso, sus problemas nacionales. Acotar y estudiar lo que es específicamente nacional en los filmes estadounidenses se convierte, por tanto, en una prioridad o, en otras palabras, en el único modo posible de desnaturalizar ese modelo supuestamente universal que Estados Unidos proyecta sobre el resto del planeta.

Resulta difícil hallar un cineasta americano que se pregunte a sí mismo si realiza sus películas para el público patrio o para el foráneo. Pues ambos son uno mismo para la industria, un modelo único de ciudadano para un mundo en el que, como veremos, sólo es posible un tipo de democracia, un tipo de sociedad y un tipo de economía. Así, según Celestino Deleyto (2003: 19), «la internalización de las historias contadas por sus películas produce una especie de identidad entre Estados Unidos y el resto del mundo, como si en el imaginario hollywoodiense todos fuéramos (ya) “ciudadanos americanos”». Del mismo modo que Estados Unidos acude a las armas de la OTAN o del Fondo Monetario Internacional a fin de crear un mundo acorde a los intereses de América, Hollywood plantea una cultura y una ética en la que las decisiones políticas, militares y económicas estadounidenses parezcan sensatas, justas e irremediables.

Lo curioso del caso radica en que, en el proceso, el cine de terror estadounidense no sólo exporta sus héroes e ideales, sino también sus contradicciones sociales. Toda mitología gira en torno a una serie de oposiciones que, a menudo, permanecen irresolutas: es preciso que haya un monstruo para el héroe, un caos para el orden, una guerra para la paz. La mitología estadounidense no es una excepción y nos presenta, en sus películas, las tensiones que atraviesan la continua reescritura de su hegemonía ideológica. Así, del mismo modo que el cineasta americano raramente se plantea si cuenta sus historias para el neoyorquino o la tukiota, tampoco tiene en cuenta que está haciendo partícipe al espectador global de traumas sociales e históricos estadounidenses y que, por tanto, dicho espectador los interiorizará de manera problemática. ¿Es esta fractura la que hace posible que interpretemos críticamente el

---

<sup>45</sup> Por ejemplo, Guillermo del Toro, Alexandre Aja, Christophe Gans, Takashi Shimizu, Hideo Nakata, Ryûhei Kitamura u Oxide Pang Chun y Danny Chang, entre otros.

<sup>46</sup> Christina Klein (en Hantke, 2010: 3-13) defiende que la globalización permite a otras industrias —bajo la forma de la coproducción— penetrar en el mercado estadounidense o crear nuevos mercados; sin embargo, su planteamiento omite el hecho de que la condición indispensable es el borrado de la identidad nacional y que este proceso, a largo plazo, debilita la capacidad de las industrias nacionales para hablar de la historia, la cultura y los problemas del lugar al que pertenecen.



cine americano o, más bien, acabamos creyendo que los problemas americanos son inherentes a la historia humana?

En cualquier caso, esta aproximación implica, por un lado, indagar las raíces culturales del cine estadounidense y, por otro, comprender la naturaleza contingente e histórica de sus problemas. Es, por ejemplo, el caso de los atentados del once de septiembre; es, por ejemplo, el caso del Estado vigilante que se ha hecho extensivo a las democracias occidentales. El origen es un *shock* histórico nacional; sin embargo, el trauma se expande globalmente. Entenderlo, por tanto, requiere analizar el contexto cultural en el que se escribe, por vez primera, una interpretación del *shock* que, más tarde, se hará extensible al resto del planeta.

Cuando vemos una película de terror estadounidense, asistimos a una puesta en escena de lo que debemos considerar normalidad y de lo que debemos juzgar como monstruoso, anómalo o transgresor; pero esta construcción es, a menudo, netamente ideológica y puramente americana. Ahora bien, para que una película de terror logre transmitirnos una determinada ideología, es preciso que, como espectadores, identifiquemos y entendamos sus convenciones genéricas y nos dejemos arrastrar por los meandros de su trama. Uno de los motivos por los que hemos de recalcar la nacionalidad de las películas radica en que su pertenencia al género de terror depende, sobre todo, de cómo se han configurado las pautas de relación entre productor y público en una cultura determinada. Tal como expone Andrew Tudor (1989: 6-7):

«Los datos cruciales que distinguen un género no son sólo características inherentes a las películas mismas; también dependen de la cultura particular dentro de la que funcionan. Por lo que, a no ser que haya un consenso mundial sobre el tema [...], no hay base para asumir que el *western* será concebido de la misma manera en cada cultura. [...] El género es aquello que colectivamente creemos como tal.»

Leída hoy, la cita pone de relieve que esa creencia colectiva de lo que es un género resulta cada vez más global, tanto para los productores como para los espectadores, y nos sugiere que las diferencias culturales se están colapsando, que se está produciendo un trasvase cultural unidireccional.

Si disfrutamos y entendemos el cine de terror no sólo se debe a que nos plantee cuestiones existenciales, sino principalmente a que, como espectadores, hemos aprendido a interpretar las película de un género —el cine de terror— que hoy en día se encuentra dominado por las formas y los temas del cine estadounidense. Por tanto, habremos de analizar la categoría de género cinematográfico e identificar qué es lo que nos permite, como espectadores y como críticos, determinar que una película pertenece al cine de terror.

### 2.2.3. Acotación textual: los géneros cinematográficos y el terror

Primera secuencia: en una noche oscura, una joven pareja pasea en automóvil cuando, de repente, otro vehículo pasa a toda prisa y les deja un rascón de recuerdo. El joven, airado, decide ir en su busca para descubrir que un complot macabro: un grupo de gánsters está trasladando un cadáver para inculpar de asesinato a John Ellman (Boris Karloff), un preso que acaba de cumplir condena.

Segunda secuencia: en un laboratorio, el cadáver de John Ellman espera a ser resucitado después de que el complot lo llevara a la silla eléctrica. La cámara se desliza suavemente a través del amplio laboratorio y se recrea en los cachivaches tecnológicos y el ajeteo de los científicos. A diferencia de la resurrección que tiene lugar en *El doctor Frankenstein* (*Frankenstein*, James Whale, 1931), aquí el énfasis recae en los movimientos de médicos y máquinas, en la modernidad y la tecnología. Finalmente, la música se dulcifica al tiempo que los doctores comprueban que el corazón de John vuelve a latir en la radiografía.

Tercera secuencia: en una casita junto al cementerio, el resucitado toca el piano. Sabemos que su cuerpo vive, pero de su alma acaso sólo permanecen los acordes de la triste melodía. Los mismos gánsteres que consiguieron inculparlo llegan al cementerio con el fin de rematarlo, le disparan y, no obstante, el muerto avanza todavía con paso tambaleante.

Las tres secuencias pertenecen a *Los muertos andan* (*The Walking Dead*, Michael Curtiz, 1936) e ilustran a la perfección la indefinición característica de los géneros cinematográficos. ¿Es *Los muertos andan* un melodrama criminal, una película de ciencia ficción o una historia de terror? Contra aquellos que opinan que la hibridación genérica es un invento posmoderno<sup>47</sup>, descubrimos que aun dentro del cine clásico las fronteras entre géneros resultan más huidizas de lo que pretende la literatura crítica. Como escribía Rick Altman (2000: 294), «los géneros siempre fueron tratados —y aún lo siguen siendo — como si hubieran surgido, tal y como los conocemos, directamente de la cabeza de Zeus»; sin embargo, la realidad demuestra que están lejos de ser una categoría platónica. Por el contrario, los géneros se transforman, mezclan y destruyen en una circulación constante entre las propuestas de la industria, las expectativas de los espectadores y las etiquetas de la crítica.

Más que de terror, ciencia ficción o cine negro, los espectadores que asistieran al estreno de *Los muertos andan* probablemente la describieran como un melodrama macabro. Al fin y al cabo, terror, ciencia ficción y cine negro son más bien inventos de la

---

<sup>47</sup> Por ejemplo, Martínez Lucena (2010: 105).

crítica. Sin embargo, también nosotros somos partícipes de estas etiquetas, pues son nuestra guía como espectadores, nuestra herramienta conceptual como investigadores. Por ello, a continuación definiremos en qué términos hablamos de género y, finalmente, trataremos de elucidar de qué hablamos cuando hablamos de miedo.

### 2.2.3.1. *Los géneros cinematográficos*

Un género es el reconocimiento de una imagen, su adscripción a un universo simbólico concreto. Vemos la espuela picando los costados del caballo al tiempo que el polvo del desierto se levanta haciendo nubes y sabemos que estamos ante un *western*; vemos la voluta de humo que escapa de los labios de una hermosa desconocida en traje negro y sabemos que se trata de un *film noir*. Un género es la máscara que oculta el rostro del hombre del cuchillo, un género es un duelo, una espada samurái, una nave sobre Venus, una pincelada que al instante despierta en la retina mil historias parecidas, mil lugares que ya hemos visto, mil héroes de idéntico destino. Un género es una espuela, un robot, una pistola o, más bien, su constancia, su continuidad a través de los textos, que nos permite reconocer que esa misma espuela, ese mismo robot y esa misma pistola se repite en otras películas.

Desde una perspectiva más académica, podemos definir el género como un conjunto de películas que comparte una serie de elementos (narrativos, estéticos, temáticos, estructurales, etc.) y correspondencias entre sí. Una de las condiciones de existencia de los géneros consiste en que todos estos elementos sean rápidamente identificables y nos permitan relacionar cada película con aquellas otras que componen el género. En este sentido, el género es una taxonomía que comprende personajes, estructuras narrativas, temas, opciones formales y elementos iconográficos. Ahora bien, la nuestra es una taxonomía de naturaleza convencional, es decir, que obedece a un acuerdo tácito entre la industria y el público en el que a lo largo del tiempo se entretajan expectativas y propuestas.

En este circuito siempre en movimiento, el público y la industria participan activamente en la creación de los géneros; pero también la crítica cumple un papel a la hora de inventar y colocar las distintas etiquetas<sup>48</sup>. Según Richard Maltby (2003), los críticos utilizan las categorías genéricas como una manera de sistematizar la vasta producción

---

<sup>48</sup> Véase, por ejemplo, la reflexión de James Naremore (1995: 14) sobre el papel de la crítica a la hora de definir el *film noir* como género: «necesitamos comprender que el *film noir* pertenece a la historia de las ideas tanto como a la historia del cine; que tiene menos que ver con un conjunto de artefactos que con un discurso —un sistema flexible y cambiante de argumentos e interpretaciones que ayudan a conformar las estrategias comerciales y las ideologías estéticas».

cinematográfica y dividirla en áreas manejables; pese a ello, prosigue el autor, la realidad de los géneros dista de estar tan parcelada:

«Las audiencias y los productores utilizan los términos genéricos con mayor holgura y flexibilidad. Sin embargo, pese a la manera en que los definamos, los géneros no son, literalmente, más que unas categorías generalizadas cuyos límites no pueden ser rígidamente delineados. La mayoría de las películas utiliza elementos de varias categorías genéricas en combinación. *Hollywood es un cine genérico más que un cine de géneros*<sup>49</sup>.»

Desde el cine clásico hasta el del Hollywood actual, nos resultará difícil encontrar ese raro cristal que es el género puro. *La caverna maldita (The Cave, Bruce Hunt, 2005)* está poblada de monstruos anfibios, pero también pululan en ella valientes espeleobuceadores que se enfrentan a trepidantes aventuras. La acción se ha convertido, *de facto*, en un elemento estructural en el cine de terror de nuestra época: zombis contra ametralladoras, cazadores de vampiros armados hasta las cejas y monstruos que arden en una explosión atronadora. Los relatos espectrales, por su parte, a menudo convierten a sus personajes vivos en almas rotas, solitarias, heridas por la pérdida, víctimas tanto del fantasma como del melodrama. No decimos que sea imposible encontrar el diamante sin mácula, pero a la postre tampoco importa. Más que de género, lo que cuenta es que la película sea genérica o, dicho de otro modo, que remita a un marco de referencia que identificamos con el terror, la aventura o la comedia.

El género es una categoría huidiza, una frontera móvil en cuyo interior las convenciones evolucionan, se mezclan, se intercambian como condición para su propia pervivencia comercial: «las variaciones en el argumento, la caracterización o el escenario que introduce cada imitación modulan las expectativas genéricas de la audiencia añadiendo nuevos elementos o transgrediendo los antiguos. Cada película extiende el repertorio de convenciones entendido por los productores, exhibidores y compradores de entradas en cada punto histórico dado», afirma Richard Maltby (2003: 82). Los responsables del *slasher Cherry Falls* (Geoffrey Wright, 2000) saben que se dirigen a un público experto en las reglas del subgénero y, en consecuencia, deciden cambiar uno de sus pilares fundamentales: en lugar de matar a chicas sexualmente activas, el asesino se ceba en las vírgenes. Sin embargo, en lo que respecta al resto de convenciones, la película en poco diverge de otros *slashers* coetáneos como *Scream: Vigila quien llama (Scream, Wes Craven, 1996)*, *Sé lo que hicisteis el último verano (I Know What You Did Last Summer, Jim Gillespie, 1997)* o *Leyenda urbana (Urban Legend, Jamie Blanks, 1998)*.

Los ejemplos citados ilustran también un momento de la historia del género en el que su público es consciente de las convenciones que lo sustentan. El público de *Scream*,

---

<sup>49</sup> Maltby (2003: 107), la cursiva es nuestra.

*Halloween: Resurrection* (Rick Rosenthal, 2002) o *Freddy contra Jason (Freddy vs. Jason)*, Ronny Yu, 2003) no sólo se deja llevar por los tópicos del relato, sino que más bien los aguarda y se regodea en su artificialidad. Los guionistas y productores del terror contemporáneo saben que el suyo es un público avisado y, a menudo, subrayan las convenciones que sazonan sus películas. El film se plantea como un juego entre las citas textuales y el saber espectadorial o, más bien, como una reflexión lúdica en torno a las propias reglas del propio juego. Así, no es extraño hallar películas cuyo carácter abiertamente lúdico se deriva de la travesura genérica<sup>50</sup>. Cuando el asesino de la máscara está apunto de atrapar a los jovencitos tripulantes de la nave de *Jason X* (James Isaac, 2001), éstos deciden confundirlo sumergiéndolo en un entorno virtual. De pronto, en torno al asesino aparecen un campamento junto a un lago y dos mozas virtuales que declaran su afición a las drogas blandas y al sexo prematrimonial y se acuestan a la espera de que el asesino, encadenado a las convenciones del género, las muela a porrazos.

En *Jason X* el género se presenta abiertamente como un entorno virtual, como un recreo artificial cuyo fin se reduce a dotar de nueva máscara al asesino que lleva nueve títulos arrastrándose por la pantalla. Tan obvia fue la consciencia de artificialidad que exhibían las películas que, en su día, se habló de un terror posmodernista, que ostentaba sus convenciones para reírse de ellas. Ciertamente, el cine de terror actual —y no sólo *Scream* y compañía— puede presumir de una erudición enciclopédica sobre la historia del género<sup>51</sup>. Desde los *remakes* de las películas clásicas de William Castle<sup>52</sup> hasta los pastiches de monstruos de la Universal<sup>53</sup>, desde el homenaje a los grandes del cine —F. W. Murnau en *La sombra del vampiro (Shadow of the Vampire)*, E. Elias Merhige, 2000— hasta la perfecta imitación de terror de épocas pasadas<sup>54</sup> —*The House of the Devil* (Ti West, 2009)—, los directores actuales parecen abocados a un continuo ejercicio de resurrección<sup>55</sup>.

---

<sup>50</sup> Pensemos, por ejemplo, en *La novia de Chucky (Chucky's Bride)*, Ronnie Yu, 1998), *La semilla de Chucky (Seed of Chucky)*, Don Mancini, 2004) o *Posesión demencial (My Name Is Bruce)*, Bruce Campbell, 2007).

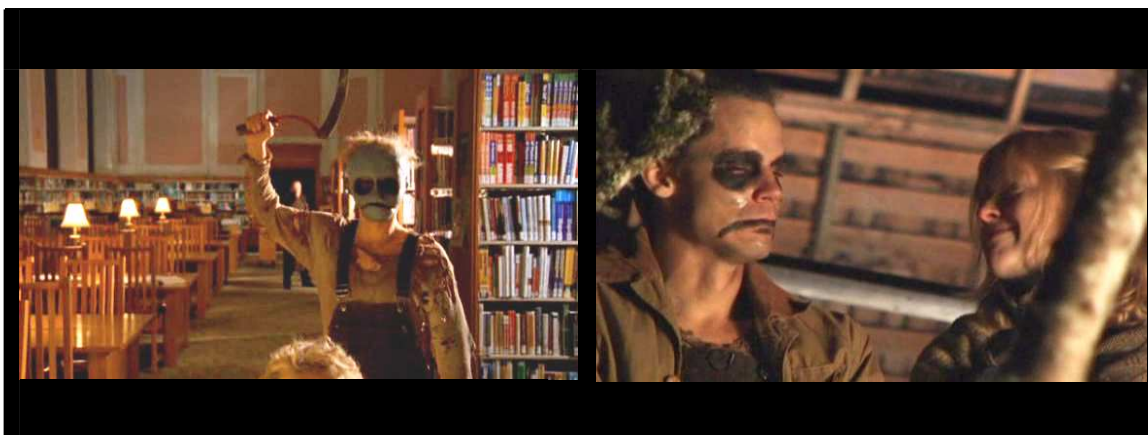
<sup>51</sup> Kim Newman (2011: 516) cita el trabajo de las productoras Platinum Dunes, Dark Castle y Ghost House como ejemplos de las productoras que acogieron a los directores de la «generación *grindhouse*», que ha crecido viendo *exploitation* en vídeo y se dedica a realizar homenajes al cine que va de la B a la Z.

<sup>52</sup> La productora Dark Castle Entertainment fue creada en 1999 con el propósito de homenajear a William Castle haciendo nuevas versiones de sus películas. Tras sus dos primeros *remakes*, *House on the Haunted Hill* (William Malone, 1999) y *13 fantasmas (Thir13n Ghosts)*, Steve Beck, 2001), la productora cejó en su empeño por recuperar a Castle.

<sup>53</sup> *La momia (The Mummy)*, Stephen Sommers, 1999), *Van Helsing* (Stephen Sommers, 2004) o *El hombre lobo (The Wolfman)*, Joe Johnston, 2010)

<sup>54</sup> Mención aparte merece Larry Blamire, cuya filmografía se compone principalmente de recreaciones minuciosas de los rasgos y defectos del cine de bajo presupuesto de otros tiempos, ya se trate de la ciencia ficción de los cincuenta —*The Lost Skeleton of Cadavra* (2001) y *Trail of the Screaming Forehead* (2007)— o del terror de principios de los treinta —*Dark and Stormy Night* (Larry Blamire, 2009)—.

<sup>55</sup> Kendall Phillips (2005: 196) señala la profusión de *remakes* como una de las causas de la presunta decadencia del género en una década que, según el autor, también parece un *remake*: un nuevo Bush en la Casa Blanca, una nueva guerra con Irak...



*Detrás de la máscara.* El propio asesino explica a los documentalistas cuáles son sus motivaciones y cómo pone en escena sus crímenes, con lo que las claves del *slasher* quedan expuestas.

Tal es, de hecho, el grado de cristalización genérica que, en *Detrás de la máscara: El ascenso de Leslie Vernon* (*Behind the Mask: The Rise of Leslie Vernon*, Scott Glosserman, 2006), un equipo de documentalistas sigue las andanzas de un asesino enmascarado que efectúa ante las cámaras los laboriosos preparativos necesarios para llevar a cabo una matanza de jovencitos al estilo *slasher* e incluso llega a confesar, en sucesivas entrevistas, las distintas metáforas sexuales que implican las escenas más tópicas del género. Es más, tan conscientes han llegado a ser las convenciones que, si de pronto nos viéramos atrapados en una película de miedo, tan solo tendríamos que seguir los consejos de *Cómo sobrevivir a una película de terror*, una metaficción en la que Seth Graham-Smith nos ofrece la receta para evitar los tópicos por los que sucumben los personajes del género.

Sin duda, guionistas, directores, público y crítica tienen, por lo general, un mayor acceso y un mayor conocimiento de las películas de otras épocas. Sin embargo, aunque las películas muestren cierta autorreferencialidad, ello no implica que renuncien a su auténtico objetivo: contar historias de miedo. Dicho de otro modo, *Scream* muestra las convenciones del género pero, al mismo tiempo, sigue intentando funcionar como una película de género. Un repaso a la producción del periodo revela que, en la mayoría de los casos, la exhibición del artificio es algo puntual y que, en ningún caso, se convierte en la razón de ser de la película.

Frente a la corriente teórica que insistía en hablar de un terror posmodernista, Andrew Tudor (2002: 105-116) y Peter Hutchings (2004: 211-215) cuestionaron desde muy pronto tal marbete. En todo caso, argumenta Hutchings (2004:215), si *Scream* u otros *slashers* pueden considerarse posmodernos no será debido a su carácter autotélico —o sea, porque hagan referencia a su propia textualidad— sino porque sus protagonistas viven inmersos en una cultura popular posmoderna, que forma parte de



*Scream* marcó el modelo del cine de terror autorreflexivo

sus charlas y experiencias: «En otras palabras, podría decirse que las referencias de *Scream* a otras películas de terror están más bien motivadas no por una voluntad posmoderna, sino por el hecho de que ese terror al que se hace referencia es una parte significativa de la experiencia cultural de los protagonistas, una experiencia que la propia *Scream* desea tomarse en serio». El razonamiento de Hutchings nos devuelve al punto de partida, al género como una circulación de propuestas y expectativas entre público y audiencia, en la que la autorreferencialidad y la transgresión —la norma y su variación— son parte crucial del proceso.

En este sentido, los géneros son una pauta de relación entre la industria y el espectador. Podríamos pensar, *a priori*, que se trata de una relación bidireccional, en la que la industria sondea la cultura popular y estudia sus gustos a fin de ofrecer al público lo que realmente quiere ver. Según esta postura, el éxito de un filme determinado será el mejor indicio de que hay que ofrecer al público más de la misma cosa. Sin duda, el auge del *slasher* a finales de los noventa o del cine de zombis en nuestra década se debe a un deseo de explotar los filones comerciales abiertos por *Scream* y *Resident Evil* y, del mismo modo, no hay película que gane cierta notoriedad y no genere, *ipso facto*, cierto número de imitadores. A *Paranormal Activity* (Oren Peli, 2007) le copian hasta el título —*Paranormal Entity* (Shane Van Dyke, 2009)— y, antes incluso de que se estrenase *Serpientes en el avión* (*Snakes on a Plane*, David R. Ellis, 2006), ya estaba disponible en el mercado doméstico *Snakes on a Train* (Eric Forsberg, 2006).

A la vista de esta estructura de producción y ventas, profundamente determinada por modas y tendencias—, algunos estudiosos han subrayado la naturaleza industrial del género por encima del resto de sus características. Richard Maltby (2003: 78), por ejemplo, equipara el cine a otras industrias y nos recomienda hablar de «ciclos» más

que de géneros: «Hollywood nunca priorizó géneros como tal. Como otras industrias de la moda, la producción de Hollywood era cíclica, buscando siempre replicar sus éxitos comerciales recientes». Ahora bien, esta producción concebida a la manera de «ciclos» o «temporadas» no implica que el género deje de ser un conjunto de convenciones. Es más, la propia tendencia a imitar un producto exitoso hace que se vaya copiando una serie de rasgos que acaban asentándose como convenciones.

La producción en ciclos es una de las máquinas creadoras de géneros, como también lo son el serial, la secuela, el *remake* y el *reboot*<sup>56</sup>, todos ellos fenómenos que giran en torno a la copia y el matiz, a la repetición y el cambio. Tanto en la serie televisiva como en el *remake* o la secuela, existe una compulsión espectral de disfrutar una y otra vez de la misma historia con pequeñas variantes, de contemplar una vez más las hazañas de Jason, Freddy Krueger, Michael Myers o Jigsaw<sup>57</sup> a la espera de matices nuevos y ocurrentes. Jordi Balló y Xavier Pérez (2005: 13) detectan en los seriales contemporáneos una constante tensión entre Arcadia e Infierno o, más bien, un continuo uso de la amenaza y la destrucción como mecanismos a través de los que el universo del serial se renueva y perpetúa:

«La serialidad celebra siempre el placer de la repetición, pero invoca —sea de manera explícita o encubierta— el miedo al anquilosamiento, el anhelo terapéutico de regeneración» (2005: 11).

Sin embargo, en nuestra opinión, cabe dudar que el carácter cíclico y los cambios que comporta produzcan un efecto liberador. Con frecuencia, la serie deviene en una reinstauración del orden episodio tras episodio o —en las series de largo recorrido— una continuidad y una coherencia del mundo representado a pesar de los personajes que entran y salen en la serie. En este sentido, muchos seriales se asemejan a la hegemonía ideológica: su universo se expande y en él se producen cambios, pero la única regeneración a menudo se traduce en una perpetuación del *statu quo* que sobrevive, precisamente, gracias a los pequeños cambios en la ficción y los reajustes ideológicos.

La propia naturaleza económica y repetitiva del proceso debería ponernos en guardia, pues detrás de este deseo de ver una y otra vez la misma situación se esconde

---

<sup>56</sup> *Reboot* es un término recientemente acuñado para referirse al relanzamiento de un serial cinematográfico a través de una nueva película que retoma los elementos básicos de ese serial pero rechaza el guión de la película original o la continuidad planteada por las secuelas ya estrenadas. El objetivo del *reboot* es comenzar de nuevo un serial que ya ha tenido éxito entre el público pero se ha ido agotando a sí mismo. Como ejemplos de *reboot* citaremos *Halloween* (Rob Zombie, 2007), *Viernes 13 (Friday the 13th)*, Marcus Nispel, 2009), *Pesadilla en Elm Street* (Samuel Bayer, 2010) o *Evil Dead* (Fede Alvarez, 2013).

<sup>57</sup> Protagonistas de las franquicias iniciadas respectivamente por *Viernes 13*, *Pesadilla en Elm Street (A Nightmare on Elm Street)*, Wes Craven, 1984), *La noche de Halloween* y *Saw* (James Wan, 2004).



un movimiento hacia la inercia, un estancamiento en un presente ya no continuo, sino perpetuo<sup>58</sup>. Las películas de género o los episodios de un serial funcionan de un modo similar: pequeños cambios parecen producirse sobre un mismo esquema, pero al final de cada entrega el orden es siempre restaurado, la revolución queda eternamente postergada<sup>59</sup>. Por otro lado, ese manido argumento de que la industria ofrece lo que el público quiere ver a menudo esconde el intento de conformar el gusto popular a través del lanzamiento de una serie de opciones limitadas e ideológicamente determinadas.

Como señalábamos, todo el proceso se halla condicionado por una fuerte interrelación entre el aspecto económico y la producción de géneros. Así, tal como exponía Stephen Neale, (1980: 51), «los géneros, por supuesto, existen dentro del contexto de una serie de prácticas y relaciones económicas, un hecho que a menudo se expresa señalando que los géneros son formas de los productos de la industria capitalista. Por otro lado, está el hecho de que los géneros existen no sólo como un conjunto de textos, sino como una serie de expectativas». De este modo, para mantener una audiencia que produzca beneficios, la industria «*debe institucionalizar una serie de expectativas que sea capaz de satisfacer dentro de los límites de sus prácticas económicas e ideológicas*»<sup>60</sup>.

El género es, por tanto, un sistema de expectativas guiado por la industria. Stephen Neale (1980: 19) lo describe como un sistema de orientaciones en el que el cine se convierte en una auténtica máquina para la producción de significados y posiciones, en una factoría de nuestra subjetividad, en una maquinaria mental de la que los géneros constituyen un engranaje crucial. Para Neale, esta «máquina» no es sino el modo en que la práctica cinematográfica regula la producción y el consumo, la manera a través de la que crea una coherencia entre los textos y homogeneiza su recepción. Ahora bien, no hemos de olvidar que los productos de esta fábrica no son sólo la creación de nuestra subjetividad o de nuestras respuestas a las películas, sino, ante todo, las películas que lanza al mercado.

Sin olvidar la complejidad de esta intrincada maquinaria, Rick Altman resalta precisamente la dimensión textual de los géneros, a los que define como la canalización sintáctica de la relación entre industria y espectador, una canalización que puede

---

<sup>58</sup> Wheeler Winston Dixon (2000: 125-141) prosigue esta misma línea de razonamiento en unos términos más pesimistas de lo que aquí pretendemos, pues consideramos que de la estructura seriada no tiene por qué derivarse, necesariamente, un consumo alienado.

<sup>59</sup> Obviamente, existen series en las que los personajes evolucionan en alguna medida; pero nuestra postura se confirma en la miríada de comedias de situación o de series policíacas en las que los personajes pueden morir, cambiar o jubilarse sin que se produzca una metamorfosis sustancial en la estructura a la que pertenecen. Siempre habrá crímenes, pero el CSI seguirá ahí para resolverlos.

<sup>60</sup> La cursiva es nuestra.

crystalizar en una serie de estructuras visuales y arquetipos reconocibles —en cuyo caso tenemos un género— o quedarse simplemente en una propuesta de sentido. Cuando un género cristaliza llegamos a aquella taxonomía de la que hablábamos al principio, un marco de referencia que, según Altman (2000: 182), permite el funcionamiento de los géneros pese a todas las variantes e hibridaciones posibles:

«En las mentes de los espectadores los géneros están tan estrechamente vinculados con ciertos rasgos semánticos reconocibles de inmediato que basta con introducir un elemento aquí o allá para evocarlos. La historia de la evolución de los géneros de Hollywood podría haber seguido fácilmente el modelo de la especificidad y separación neoclásica de los géneros; en cambio, Hollywood ha desarrollado a lo largo de su historia técnicas que no sólo facilitan la mezcla de géneros, sino que la convierten en algo obligatorio».

Debemos recalcar esta estructura abierta de los géneros. De hecho, ya el cine clásico tendía a inscribir una misma película en varios géneros a fin de satisfacer a las expectativas de un público amplio y variado (Altman, 2000: 178). Para un productor clásico, la película ideal sería aquella que contuviera los suficientes elementos genéricos de distinta índole como para atraer a la mayor variedad posible de audiencias. Sin embargo, esta concepción del género como taxonomía abierta y cambiante nos hace regresar a nuestra pregunta inicial: ¿a qué género pertenece *Los muertos andan*? Para resolverlo, habremos de determinar la jerarquía que organiza los distintos elementos genéricos y la relevancia que adquieren dentro del conjunto. En *Los muertos andan*, la ciencia ficción se reduce a la secuencia del laboratorio y cumple una función puntual, el terror se concreta en la existencia abominable del cadáver que ha regresado entre los vivos, pero son los mimbres del melodrama criminal las que trenzan toda la trama.

Del mismo modo, en el cine actual, la continua presencia de la acción en el género de terror supone la continua necesidad de establecer jerarquías. En el caso de *Amanecer de los muertos* (Zack Snyder, 2004) descubrimos una tendencia creciente hacia la acción que, sin embargo, no llega a relegar el horror que se ha adueñado de los dos primeros tercios del metraje. Por su parte, el monstruo y el soldado del espacio que se estrellan en tierra vikinga no consiguen que *Outlander* (Howard McCain, 2008) sea un film de terror o ciencia ficción, pues lo determinante en el relato acaba siendo la batalla épica que los guerreros medievales entablan contra el dragón de las estrellas. Sin embargo, también es posible que dejemos en suspenso la respuesta. ¿A qué género? No lo sabemos, nos deslizamos hacia un horizonte en el que nuestras expectativas<sup>61</sup> se dispersan sin haber llegado a ser resueltas. Al final, toda la cuestión se reduce a la subjetividad de quien se la plantea, aunque tal vez lo erróneo no sea sino el propio

---

<sup>61</sup> Para los conceptos de jerarquía y horizonte de expectativas véase Jim Palmer (1983).

planteamiento, pues ¿acaso importa que *Outlander* o *Los muertos andan* pertenezcan a uno u otro género? ¿No es más importante, en cambio, que podamos reconocer en ella los distintos elementos genéricos y el modo en que interactúan entre ellos?

En nuestra tesis, consideraremos la adscripción genérica como una cuestión fluctuante y abierta, una relación entre industria y públicos que se vehicula a través de la cristalización de una taxonomía o marco de referencia que permite al espectador la rápida identificación de aquellos elementos que relacionan la película con un género determinado. Por tanto, no nos centraremos en películas de género, sino en películas que contienen elementos genéricos propios del terror<sup>62</sup>. No obstante, la postura plantea nuevas incógnitas: ¿qué temas y elementos conforman el *corpus* del marco referencial del miedo? ¿Cuál es la especificidad del género?

Todo el esfuerzo analítico de autores como Noël Carroll (2005) gira en torno a esta última pregunta. Toda búsqueda de la esencia en arte conlleva la elaboración de un canon, de una normativa, de un compendio de técnicas y temas. Tanto *El cine fantástico y sus mitologías*, de Gérard Lenne (1997) como *Vida de fantasmas*, de Jean-Louis Leutrat (1999) suponen sendos intentos de sistematizar y comprender las vestiduras y armazones que dan cuerpo al género fantástico. No obstante, incluso dentro de esta disciplina que intenta aportar al miedo los rigores de la Academia, nos encontramos con un corpus vacilante y con fronteras tan amplias que abarcan territorios totalmente liminares.

Esta ambigüedad no es exclusiva de los estudios del fantástico, también en el campo más acotado del género de terror a menudo se incluyen obras tan disímiles como *Los ojos sin rostro* (*Les Yeux sans visage*, Georges Franju, 1960) y *Cuando éramos soldados* (*We Were Soldiers*, Randall Wallace, 2002)<sup>63</sup>. En consecuencia, no es extraño que una conceptualización tan holgada de los géneros acabe ganándose algunos detractores. Mark Janacovich y David J. Russell han señalado, con razón, que muchos estudios sobre el cine de terror apenas se plantean dónde acaba el objeto de su estudio. Mark Janacovich (2002: 7-8) incluso identifica el truco conceptual que permite embrollar de tal manera el árbol familiar de los terrores: «A menudo existe un

---

<sup>62</sup> El enfoque nos permitirá completar nuestro análisis con películas que, si bien no pertenecen al género de terror, recurren a lo monstruoso como elemento significativo. Por otro lado, esta misma perspectiva hace posible ampliar nuestro radio hacia otros medios narrativos (como la literatura, el cómic y la televisión) en los que el género de terror se ha desarrollado siguiendo idénticas o similares convenciones genéricas. De hecho, esta taxonomía compartida entre distintos medios es la que posibilita los análisis interdisciplinarios de Noël Carroll, David Skal o Stephen King.

<sup>63</sup> Nos referimos, concretamente, a la obra de Adam Lowenstein, pero también podríamos citar a Kim Newman —que incluye un amplísimo abanico de películas bajo el capote del miedo— o a Joshua Bellin (2005) —que hermana *Atracción fatal* (*Fatal Attraction*, Adrian Lyne, 1997) con *Parque Jurásico* (*Jurassic Park*, Steven Spielberg, 1993).

deslizamiento entre el término “terror” y términos como “fantasía”, “gótico” y “el cuento de miedo”, términos que no son equiparables unos a otros pero a través de los que se eliden las diferencias». Más taxativo, David J. Russell (1998: 233) condena «la extendida indiferencia y suspicacia de la crítica hacia una definición funcional de género, como si el vocabulario crítico consistente pudiera ser, de algún modo, una cosa mala».

Así, mientras que la mitad de los académicos desdeña totalmente esta riña de lindes, a la otra mitad le va la vida en ello. Paradójicamente, el terror es precisamente un asunto de fronteras, pero de fronteras que se transgreden, que dejan de ser estables, que se derrumban ante nuestros sentidos. Apremiar e interpretar el género terrorífico supone internarse en esta *terra incógnita*, en este terreno brumoso que el cartógrafo dejó sin dibujar o en el que, a lo sumo, nos advierte «*hic abundant leones*» (aquí abundan los leones). Como decíamos, no es nuestra intención establecer la idiosincrasia definitiva del género, pero sí debemos saber algo de los contornos de esta tierra y las bestias que lo habitan si deseamos llegar hasta el final de nuestra travesía.

### 2.2.3.2. *El terror como género*

«Apaga tu alma, trata de convertir en goce todo lo que alarma tu corazón.»

Marqués de Sade<sup>64</sup>

Aquél que contempla arrobado un precipicio no sólo se siente fascinado por la grandeza del acantilado de rocas blancas y olas rugientes, sino también por la secreta visión de su cuerpo hecho añicos contra los escollos —una espuma rosa se lleva bajo el mar sus últimas palabras—. Nada más sencillo de entender que el arte de lo bello, de lo vital y de lo armónico, pero ¿por qué un arte del horror, de la fealdad, del peligro, de lo grotesco? En el arte, terror y sublime comparten una misma paradoja: nos atraen por ser terribles hasta lo insoportable. Lo sublime, tal como lo describiera Edmund Burke en 1757, es una poética escrita en negativo, para la que no hay más camino posible que el del terror y la negrura. Para Burke (2005: 66), lo sublime se deriva de la privación, de la ausencia, de la oscuridad como falta de la luz, del silencio como falta del sonido:

«todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror, es una fuente de lo sublime, es decir, de la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir».

---

<sup>64</sup> Citado por Fernando Savater (2008: 326).

Lo sublime es una tormenta desbocada sobre el mar, un volcán tragándose Pompeya, un naufragio en el hielo, un alud titánico, un paisaje en ruinas, lo sublime es una yegua ciega relinchando en una pesadilla, una cadena de esclavos engrillados arrojada a las fauces de los escualos. Comprender lo sublime nos ayuda a aproximarnos a las mieles que ofrece la ficción de terror. Sin embargo, el terror y lo sublime no son exactamente equivalentes. A diferencia del terror, lo sublime es una intuición de lo absoluto o, más bien, el vértigo que sentimos frente al vislumbre de lo infinito. Lo sublime nos eleva pero nos sobrepasa, nos revela pero nos ciega: sublime es todo cuanto nos incita a fracasar en el intento de alcanzarlo.

Lo sublime, en conclusión, es un efecto emocional que la obra de arte produce en el espectador cuando lo enfrenta a la inefable grandeza de las fuerzas cósmicas, divinas o telúricas<sup>65</sup>. Sin embargo, junto al efecto intelectual de lo sublime convive una reacción física, un vértigo ante el abismo abierto no ante nuestros ojos sino en nuestro corazón, una desazón como la que experimentó Stendhal (1826: II, 102) tras visitar Santa Croce en Florencia y pasear sobre las tumbas que embaldosan su suelo:

«Absorto en la contemplación de la belleza sublime, la veía de cerca, la tocaba, por así decirlo. Había alcanzado ese punto de emoción en el que se encuentran las *sensaciones celestiales* inspiradas por las Bellas Artes y los sentimientos apasionados. Saliendo de la *Santa Croce*, me latía con fuerza el corazón, sentía aquello que en Berlín denominan nervios; la vida se había agotado en mí y caminaba temeroso de caerme.»

Más allá del vértigo, más allá de la admiración, una de las sensaciones derivadas de lo sublime también es el terror —y viceversa—; sin embargo, la ficción de horror indaga voluntariamente no en ese segundo término de la ecuación —lo absoluto—, sino en el primero, en nosotros, en nuestra carne corruptible que será pasto de vermes, en nuestras limitaciones como individuos, en nuestra ignorancia radical sobre todo cuanto nos rodea. Como señalábamos páginas atrás, la universalidad del horror radica, en parte, en su capacidad para preguntarse sobre los angustiosos límites de lo humano.

«Nosotros [...] queremos sin duda saber lo peor —escribe Thomas Ligotti (2006: 11)—, tanto sobre nosotros mismos como sobre el mundo. El tema más viejo, quizá el único, es el saber prohibido». La esencia última del género estriba en mostrarnos cuanto debiera permanecer oculto, en llevarnos al extremo de desear no seguir sabiendo y taparnos los ojos con ambas manos. La famosa sentencia de Lovecraft (1984: 7) debe ser reformulada, pues el más antiguo e intenso de los miedos no es el

---

<sup>65</sup> Así, lo sublime no es una cualidad intrínseca al objeto sino el efecto que éste produce en nuestro espíritu. Joseph Addison (1991: 189) clarifica este último punto: «si consideramos la naturaleza de este placer, hallaremos [*sic*] que no nace tanto de la descripción de lo terrible, como de la reflexión que hacemos nosotros mismos al tiempo de leerla».

miedo a lo desconocido, sino el miedo a *desvelar* lo desconocido, a *conocer* cuanto debiera permanecer oculto. Nos aventuramos en lo prohibido y el miedo y el asco se convierten en nuestro castigo. Aún así, perseveramos en nuestra búsqueda de arcanos malditos, una búsqueda en la que habríamos de reconocer a Abdul Alhazred —el árabe loco que según Lovecraft escribió el *Necronomicón*— como el auténtico Prometeo de nuestros miedos. Poco importa enloquecer mientras nuestros dedos tiemblan al seguir el rastro de tinta: lo importante de la ficción de horror es que nos ofrece un mayor conocimiento sobre el mundo y sobre nosotros y, sobre todo, una momentánea ilusión de control sobre cuanto nos rodea. En tono folletinesco, casi histriónico, el narrador del relato «El Reparador de Reputaciones» describe la angustia y la fascinación que experimenta al leer el libro prohibido:

«Cuando me incliné, para recogerlo, fijé los ojos en la página y, con un grito de terror, o quizá de alegría, tan intenso era el sufrimiento de cada uno de mis miembros, lo arrebaté de los carbones y me arrastré tembloroso a mi dormitorio donde lo leí y lo releí, y lloré y reí y temblé presa de un horror que todavía me asalta a veces. Esto es lo que me perturba, porque no puedo olvidarme de Carcosa donde estrellas negras lucen en los cielos; donde las sombras de los pensamientos de los hombres se alargan en la tarde, [...] Ruego a Dios que maldiga al escritor, como el escritor maldijo al mundo con esta su hermosa, estupenda creación, terrible en su simplicidad, irresistible en su verdad: un mundo que ahora tiembla ante el Rey de Amarillo»<sup>66</sup>.

*El Rey de Amarillo* es una obra maldita, un libro que sería capaz de enloquecer a quien lo leyera si es que existiera, pero no es el caso. Como el *Necronomicón* de Howard Philips Lovecraft, *El rey de amarillo* fue inventado en 1895 por el escritor estadounidense Robert W. Chambers, que utilizaba el libro prohibido como título de su antología de relatos *El rey de amarillo*. Pero ¿qué clase de conocimiento, poder o miedo es capaz de conjurar un libro que no existe?, ¿cuáles son los poderes del género oscuro?

Confrontarnos con el vampiro, el fantasma, el zombi, la momia o la *revenante* supone ponerse frente a nuestra carne percedera, frente a los límites de un cuerpo que será festín de los gusanos. Pero en un doble movimiento, esta exhibición de atrocidades nos depara no sólo el horror de nuestro fin, sino también el consuelo de una muerte que deja de ser absoluta, la ilusión de que podemos conjurar ese destino de ceniza que aguarda a los difuntos cuando van siendo olvidados de las conversaciones y los ritos. Así, explica Fernando Savater (2008: 322), tal hambre de saber infame no es sino un ansia de enfrentarse con la muerte o, más bien, de conjurarla a través de la imaginación:

---

<sup>66</sup> Chambers (2004: 36)

«Admitir que la muerte es sobrenatural es comenzar a incubar la prohibida esperanza de escapar de ella. Lo impensable viene en ayuda de lo posible. Los procedimientos que aspiran a redimirnos de la aniquilación pasan por las más insoportables agonías. [...] Sacudirse de la sombra de la muerte exige descender a la muerte misma, penetrar en el horrible reducto donde triunfa».

Como Orfeo, descendemos al Hades y allí se nos revelan los misterios de la ultratumba. Pero, aun siendo posible esta fuga imaginaria, ¿cuál será su precio?, se pregunta el filósofo. Quien regresa de la tumba no conoce ya el sosiego, arde en sed de carne o sangre o bien, como el *Melmoth* de Charles Maturin (1820), ha de seguir errando eternamente para poner fin a su pacto y poder hallar reposo postrero. Su mirada es el pozo sin fondo en los ojos del Lázaro de Leónidas Andreiev (1954: 76): tres veces el sol se levantó y se puso, tres veces cantó la alondra y, mientras tanto, Lázaro yacía muerto:

«Desde aquel día mucha gente sintió el influjo destructor de su mirada; pero ni los que fueron mortalmente heridos por ella ni los que encontraron en las fuentes misteriosas de la vida, tan misteriosas como la muerte, energía para resistirla, pudieron explicar nunca el no sé qué terrible inmovilizado en el fondo de sus negras pupilas. [...] aquel sobre quien caía aquella mirada enigmática no sentía ya la dulzura del brillo del sol, ni del murmurar del arroyo, ni de la pureza azul del cielo patrio. A veces, el hombre que había visto a Lázaro empezaba a llorar a lágrima viva, a mesarse los cabellos, a pedir socorro como si se hubiera vuelto loco. [...] desde el fondo de sus negras pupilas el insondable Más Allá miraba a los humanos».

La ficción de terror nos sitúa frente a los ojos de Lázaro, frente a la mirada que torna toda vida en desierto, devastación y ruinas. Nos sitúa frente a la angustia misma de nuestra existencia, en esa frontera desolada y desconcertante desde la que el Lázaro de *La última tentación de Cristo* (*The Last Temptation of Christ*, Martin Scorsese, 1988) contempla a su Salvador. En todo caso, la ficción de terror nos ofrece un bálsamo incierto: por un lado, que nuestros miedos pueden ser vencidos en los cuentos, a través de la fantasía; por otro, que la superación de los límites de la vida supone invariablemente la irrupción espantosa del monstruo.

«El proceso es similar a la inoculación —argumenta Noël Carroll (2005: 17)—. Al aceptar una pequeña dosis de terror, aspiramos a mejorar el autocontrol sobre nuestras desordenadas emociones, emociones que de hecho nosotros mismos encontramos atemorizantes. Es decir, al exponernos a un terror artificial nos probamos a nosotros mismos, y pasar la prueba esperamos que nos haga más fuertes». En realidad, dudamos que nadie pueda hallar consuelo en este ponzoñoso lenitivo, ¿puede acaso ayudarnos *El día de los muertos* (*Day of the Dead*, George A. Romero, 1985) a superar el duelo por la pérdida del ser querido? ¿Nos dará *Viernes 13* un subterfugio si algún día tenemos que enfrentarnos a un asesino? Más bien no.

Quizá, como escribe Thomas Ligotti (2006: 21), el único consuelo del horror sea que estas emociones hayan sido sublimadas a través de la obra artística: «Aunque sea asombroso decirlo, el consuelo del terror en el arte es que intensifica nuestro pánico, lo amplifica en la caja de resonancia de nuestros corazones ahuecados por el miedo, sube el volumen al máximo, tratando de alcanzar esa perfecta y ensordecedora amplitud con la que podemos bailar la música grotesca de nuestra propia desdicha». Pero por parco que parezca tal alivio, lo cierto es que el género de terror es el intento de convertir en forma estética una angustia concreta<sup>67</sup>, no aquélla del desamor, de la injusticia o de la pérdida, sino aquella que estremece a quien explora las regiones prohibidas de su propio ser o bien se interna en esa región brumosa en que las reglas del cosmos racional dejan de ser estables, permanentes y conocidas. Así, según lo expresa Pilar Pedraza (2008: 11):

«el arte fantástico es el que desborda lo real y propone unas relaciones con el mundo más allá de la razón burguesa, o lo que es lo mismo, el que hace vacilar los límites de la realidad y se mueve en terrenos poco claros, más siniestros que maravillosos, situados entre el día y la noche, entre la vida y la muerte, poblados por seres abyectos terriblemente atractivos».

En este sentido, no habrá de extrañarnos que en Occidente lo sublime y la ficción de horror surjan al socaire de la Ilustración, cuando se consolida la razón burguesa y la ciencia comienza a reclamar el trono a la fe cristiana y, en consecuencia, los temores del espíritu —relegados pero nunca refutados— se refugian en el arte y la superstición. Efectivamente, tal como afirmaba Georges Bataille (1959: 50) en *La literatura y el mal*, «esas artes que mantienen en nosotros la angustia y la superación de la angustia, son las herederas de las religiones.». La literatura gótica surge en una época alumbrada por un orden racional en el que, pese a todo, las pasiones y los terrores siguen abrumando al individuo. En un mundo ilustrado, lo fantástico aparece como la vacilación entre la nueva concepción racionalista del cosmos y los reductos del pensamiento espiritual. En Occidente, lo fantástico no es la realidad de los prodigios, sino el instante de la duda en que somos incapaces de determinar si lo que percibimos puede o no avenirse a las leyes de la naturaleza<sup>68</sup>. Según la famosa cita de Tzvetan Todorov (1972: 53):

«Lo fantástico no dura más que el tiempo de una vacilación: vacilación común al lector y al personaje, que deben decidir si lo que perciben proviene o no de la “realidad”, tal como existe para la opinión corriente. [...] nada nos impide considerar lo fantástico como un género siempre evanescente».

---

<sup>67</sup> En palabras de Fernando Savater (2008: 321), «dar espesor y colorido a la angustia que nos roe, nos libera en cierto modo de ella al proyectarla fuera; pero, ante todo, nos permite *verla*, esto es, admirarla».

<sup>68</sup> En cambio, en el arte fantástico asiático, a menudo la duda apenas centellea por un instante y lo fantástico deriva hacia la superposición de lo sobrenatural en lo cotidiano o hacia la irremisible confusión entre ambos mundos.



La reflexión de Todorov expone las raíces del fantástico occidental y encaja, como pieza cortada a medida, con algunas propuestas del género. Es la piedra de toque que explica, por ejemplo, *La mujer pantera* (*Cat People*, Jacques Tourneur, 1942), *Yo anduve con un zombi* (*I Walked with a Zombie*, Jacques Tourneur, 1943), *Picnic en Hanging Rock* (*Picnic at Hanging Rock*, Peter Weir, 1975) o, ya en nuestros días, *El exorcismo de Emily Rose* (*The Exorcism of Emily Rose*, Scott Derrickson, 2005), película que gira en torno a un juicio en el que —siguiendo el esquema de Tzvetan Todorov— la defensa y la acusación van presentando pruebas de que la chica muerta fue víctima de un cura supersticioso o, quizá, de un ente sobrenatural. La abogada tiene sus dudas y, en ningún momento, llegaremos a saber si Emily estaba loca o estaba poseída por el demonio. En el cine occidental, a menudo los personajes se dividen entre detractores y defensores de la causa sobrenatural.

En ocasiones, existe una respuesta plausible: en *Reencarnación* (*Birth*, Jonathan Glazer, 2004), el esposo renacido en otro cuerpo resulta ser un niño mentiroso con ganas de divertirse a costa de una joven viuda. Hablamos entonces no de lo fantástico, sino de lo extraño<sup>69</sup>. Pero la mayoría de las veces, los personajes se ven obligados a admitir que hay algo más, ahí fuera, capaz de influir en nuestras vidas. Al final, el terapeuta que había internado en el manicomio a la vidente de *Dentro de mis sueños* (*In Dreams*, Neil Jordan, 1999) descubre que ella no estaba loca, sino psíquicamente conectada a los sueños de un asesino en serie. Lo fantástico se desliza entonces hacia lo maravilloso. La teoría de Todorov explica una dinámica fundamental en el fantástico occidental, pero más allá de eso resulta inoperante a la hora de analizar un sinnúmero de obras fantásticas y de terror.

En cualquier caso, tanto en la idea de Todorov como en las teorías que hemos barajado en las últimas páginas, existe una idea común: la oposición entre la normalidad y su trasgresión, siendo esta última instancia la verdadera esencia de la trama narrativa. ¿Por qué nos atrae el miedo?, volvemos a preguntarnos. Porque deseamos explorar los límites de aquello que consideramos la realidad, el cosmos racional, el orden de una naturaleza concebida desde la mente científica. El reino del terror queda siempre un paso más allá del país de la Razón, pero más que los caminos de la fe, el terror busca los senderos que atraviesan las ciénagas del asco, la pesadilla y la superstición. En la ficción de terror, el miedo que sentimos no siempre es el vértigo de la escalada hacia lo sublime, sino más bien el espanto de la caída hacia el abismo de lo grotesco. Tras atisbar las

---

<sup>69</sup> Aun a riesgo de echar a perder el suspense que plantean, citaremos también otros ejemplos como *Session 9* (Brad Anderson, 2001), *El maquinista* (*The Machinist*, Brad Anderson, 2004) o *Encerrada* (*The Ward*, John Carpenter, 2011).

*sensaciones celestiales* del arte, tras aspirar a la revelación de un misterio sagrado, nos derrumbamos en nuestra corporalidad limitada y efímera, la vida se agota en nosotros y caminamos temerosos de caernos. Así, tal como escribía Mijail Bajtin (1987: 25): «El rasgo sobresaliente del realismo grotesco es la *degradación*, o sea la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto» o, en otras palabras, «la degradación de lo sublime».

En este encabalgamiento de los momentos sublime y grotesco, nos encontramos con este segundo término estético, lo grotesco, que resulta más afín que lo sublime a los terrenos por los que transita el género. Según Wolfwang Kayser (2004: 311),

«A la estructura de lo grotesco pertenece la abolición de todas las categorías en que fundamos nuestra orientación del mundo [...] la mezcla de ámbitos y reinos bien distinguidos por nuestra percepción, la supresión de lo estático, la pérdida de la identidad, la distorsión de las proporciones “naturales”, etc. Y en la actualidad se han sumado a aquellas otros procesos más de disolución: la anulación de categoría de cosa, la destrucción del concepto de personalidad, el derribo de nuestro concepto de tiempo histórico».

Las categorías intelectuales se derrumban con lo grotesco; en su lugar, emergen el cuerpo y el caos. Lo grotesco implica un resurgimiento de lo material, una enunciación de la dimensión fisiológica y carnal del ser humano. La ascética y las jerarquías medievales quedan temporalmente anuladas y reemplazadas por un impulso carnavalesco y



El universo grotesco de Thomas Ligotti visto por Aeron Alfley. Ilustración para *Songs of a Dead Dreamer*.

renovador en el que la vida corporal queda reintegrada en el orden cósmico y universal: la muerte ya no será el rapto del alma, sino el retorno del cuerpo a la tierra fecunda. Mijail Bajtin (1987: 24) resaltaba el carácter positivo del realismo grotesco y del carnaval concebido como fiesta utópica: «El *principio material y corporal* es percibido como *universal y popular*, y como tal, se opone a toda *separación de las raíces materiales y corporales del mundo*, a todo *aislamiento y confinamiento en sí mismo*, a todo carácter ideal abstracto o *intento de expresión separado e independiente de la tierra y el cuerpo*». Lo grotesco es la metamorfosis durante el proceso: la vida y la muerte, lo nuevo y lo viejo, expresados en una sola imagen.

Sin embargo, el propio Bajtin (1987: 26, 28) afirmaba también que en la cultura moderna lo grotesco se ve privado de su energía positiva y su ambivalencia regeneradora. El terror frecuenta lo grotesco, que en obras como *Un coro de niños enfermos* de Tom Piccirilli en las que la normalidad deviene imposible: todo en sus páginas se convierte en un espectáculo de feria habitado por personajes grotescos: siameses que recitan con una sola voz, niños muertos envueltos por un cendal de libélulas, brujas de ciénaga, sectas ascéticas, asesinos cojos, lolitas mudas y un negro apaleado y poseído que canta con la voz del espíritu santo, desde un cuerpo roto, como un coro de niños enfermos. El padre de Thomas intentó redimir esta tierra atrasada y palustre, mas todas sus máquinas no fueron capaces de traer el progreso o drenar el pantano. Ya de adulto, Thomas reencuentra a su padre en una feria ambulante, convertido en un fenómeno que se arrastra entre el fango y las heces por un trago de aguardiente casero. En *Un coro de niños enfermos* no hay regeneración posible, el carnaval se ha instalado plácidamente y ya sólo es posible gozar o sufrir en ausencia del mañana.

Más frecuentemente, en el terror lo grotesco emerge como el espejo invertido de una normalidad que ha quedado suspendida. Los padres de *Home Movie* (Christopher Denham, 2008) continuamente se disfrazan y juegan como niños frente a una mirada severa, cruel, inescrutable: la mirada de sus hijos. En *Home Movie*, los papeles de niños y adultos se intercambian de manera que son los primeros quienes hablan una lengua incomprensible y los progenitores quienes quedan a merced de los pequeños. La cámara doméstica —que debiera atender sólo a tartas, sonrisas y cumpleaños— registra el descenso de la familia hacia el caos: a lo largo de la crónica, los padres se despojan de las caretas festivas y los disfraces —de Papá Noel, de etiqueta, de jugador de béisbol, de padre, de pastor, de conejo de Pascua— pero los niños mantienen una máscara impasible; su carnaval siniestro todavía no ha acabado y, al final, cubren sus cabezas con una bolsa de papel y se sientan en torno a un macabro banquete.

El terror permite la irrupción de lo grotesco durante un interludio saturnal, pero también lo despoja de la comicidad del carnaval<sup>70</sup> o de su impulso liberador. Los cuentos de Edgar Allan Poe «La máscara de la muerte roja», «El tonel de Amontillado» o el relato de Thomas Ligotti «El último festejo de Arlequín» transcurren todos en un escenario carnavalesco y decadente, en el que el baile de las máscaras encubre una confusión de límites e identidades, una transgresión de morales y tabúes que invariablemente conduce a la muerte. Lo dionisiaco revela su rostro terrible, la carnalidad emerge para aterrarnos. Lejos de solazarnos con el placer del carnaval, el terror nos advierte del peligro de profanar el orden exhibiendo los terribles castigos de la carne.

Sin embargo, pese a la centralidad de lo grotesco en el género de terror, la teoría ha preferido centrarse en la categoría estética de lo sublime<sup>71</sup>, dejando desatendido ese segundo término de la ecuación —más elusivo e históricamente cambiante— que es el de lo grotesco<sup>72</sup>. No obstante, dicha omisión de lo grotesco contrasta con el hecho de que su definición —tal como la expone Wolfgang Kayser— coincide con numerosas teorías del género que se asientan, precisamente, en el derrumbamiento del orden racional sobre sí mismo. Así, tal como lo describe James Twitchell (1985: 16),

«El arte del terror es el arte de crear colapsos, en los que no es posible seguir separando significativo y significado, en los que no es posible seguir haciendo distinciones, en los que las viejas máscaras caen y las nuevas máscaras todavía no están formadas. Si las imágenes del terror a menudo carecen de sentido racional es precisamente porque son, en parte, imágenes de lo siniestro, imágenes del inconsciente, llenas de exageración y distorsión. De hecho, el arte de terror está conformado por imágenes de pesadilla hasta tal punto que al final quizá sólo pueda ser entendido como “soñar con un ojo abierto”, como un ensueño vuelto real, el *cinéma vérité* de la psique».

Las coincidencias entre las conceptualizaciones del terror y lo grotesco son palpables; sin embargo, lo que más nos interesa son dos puntos concretos de la aseveración de Twitchell: en primer lugar, la ruptura de las categorías racionales —también presente en el concepto de grotesco—; en segundo lugar, la relación de ésta con la psique humana, pues el terror no es sólo la documentación de un fenómeno curioso o inteligible, sino *la relación ansiosa de los personajes* ante sucesos de tal pelaje. A fin de cuentas, tal como nos recuerda Pilar Pedraza (2008: 9), lo fantástico y terrorífico «no se refiere tanto al mundo que nos rodea —y mucho menos al de otros mundos más allá de

---

<sup>70</sup> Como excepciones podríamos citar *Bubba Ho-Tep* (Don Coscarelli, 2002), *Los no muertos* (*Undead*, Michael Spierig, Peter Spierig, 2003), *Muerte y desayuno* (*Dead & Breakfast*, Matthew Leutwyler, 2004), *Atrapados* (*Feast*, John Gulager, 2005), *Poultrygeist: Night of the Chicken Dead* (Lloyd Kaufman, 2006), *Planet Terror* (Robert Rodríguez, 2007), *Vagina Dentata* (*Teeth*, Mitchell Lichtenstein, 2007), *Zombie Strippers!* (Jay Lee, 2008) o *Arrástrame al infierno* (*Drag Me to Hell*, Sam Raimi, 2009).

<sup>71</sup> Véase Freeland (2004: 193) o Carroll (2005: 333).

<sup>72</sup> La excepción aparece en *The Biology of Horror: Gothic Literature and Film* de Jack Morgan (2002: 132-157).

este planeta— como al que llevamos dentro». El género de terror, en consecuencia, aparecería en el punto de intersección entre la transgresión de la naturaleza racional y la reacción angustiosa ante esa ruptura o, en pocas palabras, entre el monstruo y el miedo.

Así, respecto al primer punto —la ruptura de las categorías racionales—, Noël Carroll (2005) y Stephen Neale (1980: 21) ponderan que lo que define el género del terror no es la violencia en sí, sino aquello que definimos y representamos como monstruoso frente a las categorías de lo natural y de lo humano. «A grandes rasgos —prosigue Neale—, es el cuerpo del monstruo el que focaliza la disrupción. Ya sea desfigurado, marcado por una heterogeneidad entre rasgos humanos y animales o simplemente marcado por una mirada inhumana; su cuerpo es de alguna manera señalado como la otredad, señalado, precisamente, como monstruoso»<sup>73</sup>. El monstruo puede ser la escisión de una categoría estable —el doble, el poseído, la mano rebelde— o, más a menudo, la fusión de varias categorías —el hombre y la mosca, la mujer y la avispa—, la mezcla convulsa de todo lo disímil en un mismo cuerpo amenazador y sufriente. Veámoslo, por ejemplo, en la descripción que Howard Philips Lovecraft (1980: 53-4) nos ofrece de Wilbur Whateley en *El horror de Dunwich*:

«A partir de la cintura desaparecía toda semejanza con el cuerpo humano y comenzaba la más desenfrenada fantasía que cabe imaginarse. La piel estaba recubierta de un frondoso y áspero pelaje negro, y del abdomen brotaba un montón de largos tentáculos, entre grises y verdosos, de los que sobresalían flácidamente unas ventosas rojas que hacían las veces de boca. Su disposición era de lo más extraño y parecía seguir las simetrías de alguna geometría cósmica desconocida en la tierra e incluso en el sistema solar. En cada cadera, hundido en una especie de rosácea y ciliada órbita, se alojaba lo que parecía ser un rudimentario ojo, mientras que en el lugar donde suele estar el rabo le colgaba algo que tenía todo el aspecto de una trompa o tentáculo, con marcas anulares violetas, y múltiples muestras de tratarse de una boca o garganta sin desarrollar».

Lovecraft desmenuza una prosopografía minuciosa y sistemática, tanto que para mantenerse en los confines del género, a menudo debe subrayar el horror que sienten los personajes ante la abominación, personajes que a menudo se desmayan o que, presos de un miedo cerval, acaban con la consciencia desmoronada, quedan transmutados por la revelación o acaban sus días en un sanatorio. Es aquí donde llegamos al segundo término de nuestra ecuación: la reacción de los personajes a la que se nos invita a participar como lectores o espectadores, una reacción en la que siempre se subrayan el miedo y el asco. También hay trasgos en los cuentos o habitantes de

---

<sup>73</sup> Julia Kristeva (1982: 2-4) e Isabel Pinedo coinciden en esta misma definición de lo monstruoso. Según Pinedo (1993: 21), «El monstruo viola los límites del cuerpo a través del uso de la violencia hacia otros cuerpos y a través de las cualidades disruptivas de su propio cuerpo. El cuerpo del monstruo disuelve las diferencias binarias. Interrumpe el orden social mediante la disolución de las bases de su sistema significativo, su red de diferencias: yo/no-yo, humano/no-humano, vida/muerte».

otros mundos en la ciencia ficción, pero los personajes que se cruzan con ellos sienten más maravilla que asco, más curiosidad que miedo.

Ricitos de Oro entra en casa de los osos, bebe sus sopitas y deshace la cama del oseño. Cuando llegan los osos, se espanta y sale huyendo; pero su situación poco tiene que ver con la de los personajes que, perdidos en el bosque virginiano de *Km. 666* (*Wrong Turn*, Rob Schmidt, 2003) se internan en una cabaña para descubrir que es habitada por una tribu de endogámicos caníbales. Del mismo modo, es posible que el niño que se enfrenta al dragón en el cuento de aventuras sienta un cierto espeluzno o que se le ericen los pelos de la nuca antes de engañar al ogro con una treta, pero al final lo derrotará haciendo acopio de ingenio y valentía. Bruce Kawin (2004: 5) lograba acotar el género oscuro justamente a través de su actitud hacia lo desconocido. Para Kawin (2004: 6-8), lo que distingue un cuento de miedo de uno de ciencia ficción es que el primero imagina lo desconocido como una fuerza destructiva, mientras que el segundo lo describe como objeto de curiosidad, asombro o incluso de redención: «El terror enfatiza la amenaza del conocimiento, el peligro de la curiosidad; mientras que la ciencia ficción enfatiza el peligro y la irresponsabilidad de la mente cerrada. La ciencia ficción apela a la consciencia, el terror a la inconsciencia» (Kawin, 2004: 8)<sup>74</sup>.

Dos secuencias de *Prometheus* (Ridley Scott, 2012) ilustran esta dicotomía entre terror y ciencia ficción. Tras la aparición del título del film, la pantalla queda a oscuras; pero esa negrura seminal va abriéndose a la luz conforme la arqueóloga va arrancando los fragmentos de roca que se interponen entre la cámara y ella. Su rostro expectante y sonriente queda reencuadrado por la brecha abierta y la cámara lo observa desde el espacio de lo desconocido. El asomo de la arqueóloga es una apertura hacia lo incógnito, una contemplación llena de maravilla y



*Prometheus.*  
Fascinación y castigo, dos miradas ante lo desconocido.

---

<sup>74</sup> Asombrosamente, Noël Carroll (2005: 42, 302n), que dedica todo un libro a definir la especificidad del arte terrorífico afirma que le trae sin cuidado la diferenciación entre ciencia ficción y miedo.

arrobo hacia la ruta estelar que los trogloditas pintaron en la roca. Pero la película rima este acto de asomarse con otro que sucede más adelante, cuando un biólogo se encara con una cobra extraterrestre que se yergue frente a su rostro. También este científico contempla fascinado su descubrimiento, pero esta vez el choque con lo desconocido no supondrá más revelación que la disgregación del cuerpo humano.

Los científicos de *Prometheus* viajan años luz a través de la galaxia en busca de la raza celeste de nuestros hacedores, les empuja la gloria del saber y descubren con asombro fascinado las ruinas de lo que parece el templo en el que moraron nuestros prometeos. Pero pronto se revela que nuestros creadores ofrecen el silencio por toda respuesta a nuestras ansias de entendimiento, es más, que habían planeado nuestro Apocalipsis con tanto detalle como nuestro Génesis. El tono del filme gira en redondo, de la ciencia ficción al género de terror: comienza buscando conocer nuestro origen y termina estremeciéndose ante la posibilidad de nuestro fin. El de los dioses es siempre un saber prohibido, un árbol de la ciencia cuyo fruto está vetado, un morder la manzana para abrir los ojos sólo a la desgracia. Frente a los cuerpos apolíneos y bellos de los protagonistas de *Prometheus* —a imitación y semejanza de nuestros ingenieros— el Apocalipsis de nuestra carne se revela teratológico<sup>75</sup>, una contaminación de lodos y herpes, una penetración de cuerpos vivos y extraños<sup>76</sup>, una degeneración de los tejidos del cuerpo y el alma humanas, nos conquistan la enfermedad, la locura, el contagio: la fascinación deja paso al más absoluto asco.

Noël Carroll (2005: 58) aclara que la emoción que define el género de terror es justamente el asco, una repulsión total del cuerpo y del espíritu: «la reacción afectiva a los monstruos en las historias de terror no es meramente una cuestión de miedo, es decir, de ser asustado por algo que amenaza peligrosamente. Más bien la amenaza va combinada con repulsión, náusea y repugnancia. Y esto se corresponde también con la tendencia [...] a describir los monstruos en términos de inmundicia, decaimiento, deterioro, cieno y demás y describirlos asociados a ello. El monstruo en la ficción de

---

<sup>75</sup> Confróntese la repugnancia que implica en *Prometheus* la pérdida de la identidad física con el enriquecimiento espiritual que para los humanos de *Avatar* (James Cameron, 2009) supone abandonar el otro cuerpo para fundirse con los cuerpos extraterrestres o con el espíritu de la Naturaleza del planeta Pandora. La comparación ilustra perfectamente las palabras de Kawin (2004: 7): «la ciencia ficción se abre al potencial liberador de lo inhumano, uno puede aprender de ello, viajar con ello [...]. El terror está fascinado con las transmutaciones entre lo humano y lo inhumano (el hombre lobo, etc.), pero las características inhumanas imponen la destrucción de manera contundente».

<sup>76</sup> Si hay algo de prometeico en *Prometheus*, sólo puede ser el castigo por el ansia de saber, la condena por haber robado a los dioses la *techné*. Del mismo modo, que la Pandora de Hesíodo es un castigo para el hombre porque su vientre está maldito —hambriento, tirano, seductor, absorbente—, la condena de nuestros creadores no será otra que la de convertir el cuerpo masculino en un vientre gestante de abominaciones que lo desgarran —como el águila— desde sus entrañas.

terror es, pues, no sólo letal sino —y ese es su significado más destacable— también repugnante».

Tanto en *La cosa* de Carpenter como en el *remake* de Matthijs van Heijningen Jr. (2011), encontramos a un engendro en el que horror y asco se trenzan en un cuerpo polimorfo, indefinible. Su carne arde en fauces y tentáculos, más que una forma es una carencia de toda forma, un continuo fluir en que florecen los miembros y zarcillos de cuantas criaturas ha ido fagocitando, un cuerpo que no es uno ni cerrado ni uniforme ni completo. Pero en *La cosa* existen también otras transgresiones que atañen a la carne —la de una criatura capaz penetra el cuerpo masculino, la de un cadáver desmembrado que se reanima— pero también a la ley humana —la del hombre vuelto contra el hombre— y finalmente al espíritu —la de un saber prohibido que los biólogos noruegos han osado arrebatarse al hielo—. El retablo del horror de *La cosa* se completa con un fondo igualmente sombrío; el reino en que la cosa vuelve a vida es un paraje ominoso: el frío de la tormenta podría matarnos de un soplido, la noche se eterniza en el Antártico y nos vamos quedando a solas en un lóbrego campamento en medio de un erial helado e infinito. Un destino funesto aguarda a los protagonistas, ¿también acaso a la humanidad?

En *La cosa* el terror y los signos de su imperio esplenden en toda su gloria. Sin embargo, ¿qué sucede cuando al horror le faltan sus emblemas? Obviamente, si los personajes no sienten horror y asco, no hay género de terror alguno; pero el resto de elementos puede funcionar de manera más aislada. El aspecto más criticado de la tesis de Carroll (2005) ha sido su dependencia de la figura del monstruo. En contraste, *La fábrica de las pesadillas* (2006) de Thomas Ligotti es una obra aterradora aunque apenas yerren por ella un par de espectros blanquecinos, algún vampiro, una zarpa deforme, una secta de arlequines que se convierten en sanguijuelas y una silueta con manos demasiado grandes para su pequeña estatura. A excepción de estos cuatro cuentos<sup>77</sup>, el resto de la extensa antología no precisa de criaturas avernales para transcurrir en un mundo de espanto o, más concretamente, en los confines de una serie interminable de ruinas siniestras, arrabales decrepitos, barriadas mugrientas. El horror, para Ligotti, consiste en descubrir un universo en continua putrefacción, un cosmos degradado en el que el ser humano carece de significado, meta o trascendencia. En «La escuela nocturna» un grupo de niños alucinados atiende a las clases de un profesor febril del que aprenden...

---

<sup>77</sup> Respectivamente «El manicomio del doctor Locrian», «El arte perdido del crepúsculo», «La secta del idiota», «El último festejo de Arlequín» y «Teatro Grottesco».



«Las lecciones de medición de las aguas cloacales, el tiempo como una corriente de aguas residuales, el excremento del espacio, la escatología de la creación, el vacío de uno mismo, la mugrienta integración completa de las cosas y el producto nocturno, como él lo llama, que cubre los estanques de la noche [...], las doctrinas de un programa realmente séptico, la ciencia de una patología espectral, filosofía de una enfermedad absoluta, la metafísica de cosas que caen en una desintegración común o se elevan, confluyen en su oscura putrefacción.»<sup>78</sup>

Podría decirse de Thomas Ligotti que es un Piranesi literario, un Kafka de los infiernos, pero, por encima de todo, Ligotti es un Lovecraft sin Cthulhu ni dioses ni criaturas primigenias; sin embargo, tal carencia de criaturas sobrenaturales no le impide pintar los más lóbregos ambientes o elaborar una filosofía del horror. Pese a ello, la teoría de Carroll (2005) no permite incluir a Ligotti en el género al que, sin duda, pertenece. En cierto momento de su argumentación, Carroll (2005: 102-103) se refiere a una categoría distinta que parece ofrecer una respuesta más precisa para aquellas ficciones que, aun careciendo de criaturas sobrenaturales, se encuadran en nuestro ámbito de estudio:

«El acontecimiento siniestro que corona esas historias causa una sensación de desasosiego y temor, tal vez de momentánea ansiedad y amenaza. Estos hechos están contruidos para afectar al público retóricamente hasta el punto de que esa fuerza inconfesada, desconocida y tal vez oculta gobierne el universo [*sic*]. Si el terror-arte [*horror-art*] implica la repugnancia como característica central, lo que se podría llamar miedo-arte [*art-dread*] no lo implica. El miedo-arte probablemente precise una teoría propia, aunque no tengo ninguna a mano».

Será Cynthia Freeland (2004: 189-205) quien se lance a completar la tarea de definir ese peregrino concepto del miedo-arte que oculta el presentimiento de un mal indefinido y apenas comprendido, la premonición de un desastre inminente, oculto tras la niebla o la negrura. De todos los trabajos del miedo, éste es, sin duda, el que más se aproxima a lo sublime, pues nos acerca no al objeto monstruoso — pese a todo, limitado y, hasta cierto punto, concreto— sino a lo desconocido, a lo incomprensible, a lo inconmensurable, «una amenaza que no es sólo desconocida y poderosa, sino también inquietante porque resulta profundamente aborrecible a la razón. La sensación de riesgo hacia algo peligroso y tremendamente maligno evoca un enorme miedo, un temor [*dread*]» (Freeland, 2004: 191).

Con esta amenaza vaga, con este temor a un algo sagrado y terrible, regresamos desde lo grotesco hasta lo sublime. Sin embargo, lo cierto es que apenas es posible hallar ejemplos para este concepto tan teórico como brumoso —tan incierto como lo fantástico todoroviano—, pues a menudo el ambiente siniestro no es sino el prelude

---

<sup>78</sup> Ligotti, 2006: 191,193.

del encuentro con el monstruo o el fantasma. En literatura podríamos citar a Robert Aickmann, Thomas Ligotti y algunos cuentos de Algernon Blackwood, pero en el cine apenas encontramos en su pureza esta elusiva noción estética descrita por Freeland. A excepción de *Picnic en Hanging Rock* y *La última ola* (*The Last Wave*, Peter Weir, 1977), lo común es que la atmósfera ominosa se materialice en figuras grotescas<sup>79</sup>.

Para su teoría, Freeland aporta los ejemplos de *El proyecto de la bruja de Blair* (*The Blair Witch Project*, Daniel Myrick, Eduardo Sánchez, 1999), *Señales* (*Signs*, M. Night Shyamalan, 2002) y *El sexto sentido* (*The Sixth Sense*, M. Night Shyamalan, 1999), pero en todos ellos acabamos encontrándonos con fantasmas, alienígenas o presencias sobrenaturales. Es posible que, tal como sucede en *El proyecto de la bruja de Blair*, éstos se agiten sólo en el fuera de campo, en el espacio excluido de la visión, pero no por ello dejan de manifestarse a través de sombras, gemidos y rastros. El monstruo habita un espacio ciego, pero sigue existiendo en el universo de la ficción. En este sentido, es posible que Freeland haya soslayado la necesidad dramática de crear el suspense a través de una voluntaria dilación de los infiernos. La sinfonía del miedo se compone a base de acordes sostenidos y violines que de pronto irrumpen con una cuchillada, de panorámicas a lo largo de una catacumba y planos repentinos de los colmillos del vampiro. Tal como expone Russell (1998: 62):

«El suspense implica necesariamente primeros planos y un campo visual denso y constreñido. Podríamos decir que el suspense atrapa al espectador en pasajes de la ansiedad, en túneles del plano cinematográfico de los que no es fácil salir [...]. Sabemos del distanciamiento levemente irónico que experimenta el espectador “avisado” cuando se enfrenta a la llamada impresión de realidad. Este “atisbo de lo real” (el “*lueur du réel*” de Barthes) es el advenimiento de un mal encuentro: en Hitchcock, la madre disecada de *Psicosis* [*Psycho*, 1960], el hombre sin ojos de *Los pájaros* [*The Birds*, 1963]. Tales encuentros son siempre mostrados a modo de vagabundeos dentro de los confines de una casa vacía. Los ojos arrancados, las cuencas vacías, son también la manera de concretar el punto ciego del sujeto».

Pero este salto del plano sostenido al plano inserto no es sólo una figura retórica, sino toda una dinámica estética y estructural que define el propio género: un perpetuo movimiento entre una ansiosa ignorancia y una insoportable revelación, entre el misterio de lo sublime y la desazón de lo grotesco<sup>80</sup>. Más que navegar entre los polos

---

<sup>79</sup> Cabría citar también los laberintos de desdicha que son los filmes de los hermanos Quay —*La calle de los cocodrilos* (*Street of Crocodiles*, 1987)— y la oscuridad que devora el mundo en *Vanishing on Seventh Street* (Brad Anderson, 2010) en la que, sin embargo, lo ominoso sí parece concretarse en esas sombras y voces engañosas que tientan a los personajes.

<sup>80</sup> Encontramos la misma postura en el monográfico sobre el género que escribió Carlos Losilla (1993: 53): «En efecto, la puesta en escena del cine de terror se dedicaría entonces fundamentalmente a destacar el carácter *oculto* de lo filmado, la relación de lo que aparece en pantalla con aquello que *no* aparece, o con aquello que aparece de modo explícito pero investido de un aparato escénico que tiende a subrayar sus aspectos más misteriosos o incomprensibles».

estéticos de lo sublime y lo grotesco, el género de terror es la concatenación de ambos conceptos. En *Lake Mungo* (Joel Anderson, 2008), las horas van pasando sobre las estancias vacías de una casa, el tiempo y algo más, un secreto repugnante y un misterio sagrado y terrible. Los padres y el hermano de la chica ahogada investigan en su pasado y descubren tanto el asco de la carne mancillada como los profundos temores del alma: en su propia casa, los familiares encuentran un vídeo doméstico en el que la menor fornicaba con un vecino cuarentón; sin embargo, en el Lago Mungo, descubren también que la chica tuvo un encuentro con su doble fantasmal días antes de su ahogamiento<sup>81</sup>. Muerte y transfiguración, transgresión y revelación, sublime y grotesco, asco y trascendencia quedan indisolublemente trabadas en el género de terror.

Tal vez los matices del concepto de «arte-miedo» no sean tan relevantes como para hablar de otra categoría; sin embargo, la argumentación de Freeland nos permite seguir completando nuestra taxonomía del género: así, junto a la transgresión de un saber prohibido y el monstruo que viola las categorías del universo racional, hemos de añadir la descripción de un ambiente ominoso, maligno, malsano, amenazante. Al fin y al cabo, tal como advertimos, nuestro enfoque del terror no es esencialista, sino taxonómico, de ahí que para nosotros lo relevante no sea establecer un corpus excluyente, sino elementos genéricos comunes. De este modo, nuestra argumentación no desdeña la inclusión de películas épicas —como *Beowulf* (Robert Zemeckis, 2007), *Furia de titanes* (*Clash of the Titans*, 2010) ó *300* (Zack Snyder, 2006)— o de ciencia ficción, no porque las consideremos películas de terror, sino porque incluyen elementos genéricos secundarios que sí forman parte de nuestro objeto de investigación: lo monstruoso, la transgresión, la confusión de las categorías racionales.

Hasta el momento, hemos desglosado algunos de los temas recurrentes en el género, pero en ningún momento nos hemos apartado del ámbito de lo sobrenatural y lo maravilloso. Ahora bien, tanto Steven Schneider (2002: 4) como Cynthia Freeland (1995: 126-142) se han preguntado también qué sucede cuando los elementos sobrenaturales brillan por su ausencia, qué sucede cuando el horror transcurre en nuestros barrios y quienes lo perpetran son hombres tan normales como nosotros. Ante tales casos, Carroll (2005: 94-97) alega que, en el caso de *Psicosis*, por ejemplo, Norman Bates sigue siendo un ejemplo de monstruosidad psicológica, una mente en la que se derrumban las categorías del género y la identidad.

---

<sup>81</sup> El Lago Mungo, en Australia, es un paisaje sublime y árido, el lugar sagrado en el que tuvo lugar la primera cremación ritual de la que la humanidad tiene noticia.

Pero *Psicosis* no deja de ser un ejemplo fácil, pues la puesta en escena va tejiendo en torno a Norman una atmósfera gótica: el caserón, las sombras, la muerta en el sótano y la lacerante música de Bernard Herrmann. Frente a *Psicosis*, Cynthia Freeland nos habla de la existencia de un terror realista y esgrime como argumento *Henry: retrato de un asesino* (*Henry: Portrait of a Serial Killer*, John McNaughton, 1986). En el filme de McNaughton —como también en *Ocurrió cerca de su casa* (*C'est arrivé près de chez vous*, Rémy Belvaux, André Bonzel y Benoît Poelvoorde, 1992) y *American Psycho* (Mary Harron, 2000)— el orden de lo real permanece intacto, con sus categorías y leyes físicas totalmente inalteradas. Lo que el terror realista plantea es, precisamente, lo contrario, que tales cosas pueden suceder y suceden, que la violencia es real y no hay manera de escapar de ella. Así reflexiona el asesino Patrick Bateman hacia el final de la novela de Brett Easton Ellis (1993: 530) *American Psycho*:

«No hay catarsis. No consigo un conocimiento más profundo de mí mismo, no se puede extraer ninguna confesión nueva de nada de lo que digo. No hay razón para que te cuente nada de esto. Esta confesión no significa nada».

Nada hemos descubierto, nada hemos aprendido en este viaje a las tinieblas; todo queda en los confines de nuestra realidad. En pos del mayor verismo posible, el terror realista desecha la fantasía y asume estructuras narrativas próximas a la no-ficción. En algunos casos, incluso expone sus atrocidades en un metraje encontrado supuestamente real —*The Last Horror Movie* (Julian Richards, 2003)— o imita las formas del documental —*The Poughkeepsie Tapes* (John Erick Dowdle, 2007)—; pues su objetivo es demostrar que el mundo cotidiano es tan peligroso como aterrador. Para Freeland (1995: 132-133), el deseo de conocer los límites de las leyes naturales resulta ajeno al universo del terror realista: «*Henry* no es una narrativa de descubrimiento; más bien lleva al espectador a través de un espectáculo gradualmente intensificado hasta el clímax y el desenlace. [...] El terror realista nos fuerza a asistir al mismo problema de la perversión moral que Carroll (2005) trata de evitar: que de algún modo somos atraídos por los monstruos y por el propio espectáculo terrorífico».

El conocimiento prohibido del terror realista no atañe a los confines del cosmos racional, sino a las tinieblas morales de nuestro interior. Tal como plantea Freeland a propósito de *Henry*, la clave del terror realista —en realidad en todo el género— no es sólo de índole epistemológica, sino sobre todo moral. La transgresión última del monstruo no es que sea cabezón, paticorto y de piel correosa —he ahí el simpático extraterrestre de Steven Spielberg—, sino que sus acciones son contrarias al orden moral del ser humano. Al fin y al cabo, para infligir el sufrimiento no es precisa una mantis gigantesca o un mutante cavernario, para eso nos bastamos a nosotros mismos.

Es precisamente el énfasis en la perversidad moral del asesino y de sus crímenes lo que nos permite establecer una distancia entre *thrillers* como *Zodiac* (David Fincher, 2007) o *Los hombres que no amaban a las mujeres* (*Män som hatar kvinnor*, Niels Arden Oplev, 2009) y filmes de terror como *Wolf Creek* (Greg McLean, 2005) o *The Human Centipede: First Sequence* (Tom Six, 2009). Mientras que en los *thrillers* la trama se centra en el proceso de investigación que lleva al desvelamiento de la identidad del asesino, en el terror, la trama se focaliza en el sufrimiento de las víctimas o el desquiciamiento del matarife<sup>82</sup>, en los extremos de perversión y dolor, en las cimas de la angustia y la tortura. El espectador del *thriller* sigue las pesquisas del periodista o el detective con el fin de resolver un puzzle de crímenes; en cambio, quien asiste a un filme de horror sobre asesinos explora sus propios límites de tolerancia a la maldad, la violencia y el padecimiento. El saber prohibido que define a nuestro género se revela aquí como una búsqueda en las cloacas más oscuras de nuestro interior.

Sin embargo, sean maníacos, dementes o vampiros, hemos de tener presente que si nos encontramos con engendros de tal calaña no es sino porque nosotros mismos, como espectadores, así lo hemos buscado. A menudo es el error o la ignorancia la que lleva a los viajeros más allá de las fronteras de lo atávico, pero no hay equivocación ni desconocimiento alguno cuando entramos por nuestro propio pie en la entrada del cine. Ninguno de los personajes de *La guerra de los mundos* (*War of the Worlds*, Steven Spielberg, 2005) desea que su mundo sea colonizado por los invasores de Marte y su cizaña carmesí. Sin embargo, en nosotros sí que existe una pulsión por ver el derrumbamiento de las categorías que sustentan nuestra concepción del mundo, y es aquí donde —inevitablemente— se cruzan los caminos del terror y la ideología.

A menudo<sup>83</sup>, el horror ha sido definido como el choque entre esas dos instancias, la normalidad y lo monstruoso, en la que el orden es perturbado por una amenaza que debe ser exterminada. Para Andrew Tudor (1989: 8), «la “amenaza” es el motivo central de la narración de la película de terror», la amenaza, precisamente, a ese «espacio ideológico en el que el orden social se representa a sí mismo» (Russell, 1998: 238) por parte de aquello que lo agrede. De pronto, una amenaza externa irrumpe en el *locus amoenus*, en la urbe civilizada o en el oasis del hogar; es, por ejemplo, el demonio invisible que penetra en el hogar de *Insidious* (James Wan, 2010) para hacerse con el cuerpo y con el alma del niño del que se ha encaprichado. Otras veces,

---

<sup>82</sup> Existen, por supuesto, ejemplos limítrofes en el que confluyen la estructura de investigación propia del *thriller* con los ambientes siniestros, la repugnancia ética del terror o construcciones narrativas próximas al *slasher*. Como ejemplos, citaremos *Seven* (*Se7en*, David Fincher, 1995), *El silencio de los corderos* (*Silence of the Lambs*, Jonathan Demme, 1991) y *D-Tox* (*Ojo asesino*) (*D-Tox*, Jim Gillespie, 2002).

<sup>83</sup> Véase también Robin Wood (1979: 14).

son los urbanitas quienes se internan en el bosque, la caverna, la cripta o el caserón, todos ellos moradas del miedo, y en estos casos ellos mismos se convierten en los portadores de la racionalidad, por lo que lo sobrenatural tratará de echar abajo el Orden destruyéndoles a ellos. Los móviles ya no tienen cobertura, los coches se averían, la tecnología pierde su sentido; más vehementes que nunca, las fuerzas primigenias tratan de barrer la orgullosa racionalidad humana de la faz de la creación.

De un modo u otro, orden y caos siempre colisionan: la agresión al orden es el verdadero *sine qua non* del género del horror. Sin embargo, la transgresión existe porque el monstruo no obedece a esas mismas normas y categorías que ha establecido el orden social y que, por tanto, lo definen por exclusión. La otredad, reflexiona Robin Wood (1986: 73), «funciona no sólo como algo externo a la cultura o al yo, sino como aquello que es reprimido —aunque nunca destruido— en el yo y proyectado fuera del orden para ser odiado y repudiado». El monstruo no es sino el producto de todo aquello que ha excluido y reprimido por la esfera del orden y que, en cierto momento, retorna bajo una forma monstruosa<sup>84</sup>. El orden, de nuevo, tratará de reprimirlo, de exiliarlo de nuevo más allá de sus confines; sin embargo, con este mismo gesto no sólo se refuerza a sí mismo, sino también a la propia categoría de lo monstruoso:

«En la mayoría de películas de terror, la proyección negativa no es reabsorbida sino rechazada y reprimida: la masa devoradora es congelada, pero nunca es posible matarla. [...] La represión no resuelve nada, sino que nos aporta una sensación temporal de alivio, acompañada de una satisfacción momentánea del deseo» (Kawin, 2004: 8).

Por más que, para Carroll (2005), el horror sea una cuestión de percepción o un asunto de epistemología, existe una dimensión ideológica inherente al modo en el que las distintas narraciones de terror definen el orden, en la manera en la que se enfatiza u omite su valor represivo, en la contranaturalidad del monstruo y en el modo en que su amenaza es resuelta por los personajes. A continuación, veremos cómo los estudiosos han tratado esta dimensión ideológica del cine de terror. Tal será la línea que defina nuestro estado de la cuestión.

---

<sup>84</sup> En la misma línea, José Miguel Cortés (1997: 19) afirma: «Las criaturas monstruosas vendrían a ser manifestaciones de todo aquello que está reprimido por los esquemas de la cultura dominante. Serían las huellas de lo no dicho y no mostrado por la cultura, todo aquello que ha sido silenciado, hecho invisible. Lo monstruoso hace que salga a la luz lo que se quiere ocultar o negar. Además, problematiza las categorías culturales, en tanto que muestra lo que la sociedad reprime».

## 2.3. El cine de terror como metáfora social (un estado de la cuestión)

«La historia del cine de terror es, esencialmente, la historia de la ansiedad en el siglo veinte.»

Paul Welles (2000: 3).

«La historia del capitalismo puede ser contada, de principio a fin, como un cuento de monstruos.»

Annalee Newitz (2006: 12).

Hacia el final de su obra, Noël Carroll (2005: 416) se preguntaba qué puede haber de ideológico en un hombre-mosca o en un híbrido de animal y planta. Planteada esta cuestión, nos aproximamos al engendro de *Splinter* (Toby Wilkins, 2008), una colonia de espinas que invade los cuerpos vivos, que arraiga en la sangre, desgarrar la carne, quiebra los huesos y retuerce en ángulo imposible rodillas, codos y artejos. Pero, además, la anormalidad de *Splinter* es la de una planta en movimiento, un zarzal de astillas y vísceras que se desplaza usando los cuerpos que va ensartando sobre sus púas. Ante criatura semejante, podríamos pensar que el horror de *Splinter* se reduce a una cuestión conceptual, a una violación de las categorías ontológicas, y rechazar, por tanto, que exista una ideología implícita.

Pero ésta es una pregunta falaz, un signo interrogante que desvía nuestra atención del punto principal, pues, cuando hablamos de ficción de horror no hablamos de un retrato al óleo o de una foto fija, tampoco de la prosopografía de un vampiro o de una abominación moldeada en látex. Cuando hablamos de ficción de horror, hablamos sobre todo del mundo de la *ficción* dentro del que el monstruo se manifiesta y ello implica la representación artística de un mundo a imagen (o no) del nuestro, la descripción de un entramado de relaciones humanas y materiales, la narración de una serie de acciones por parte del héroe, del monstruo y de sus víctimas; implica —en definitiva— la inmersión en un universo narrativo, en un universo ideológico.

Tanto la aliaga reptante de *Splinter* como el vegetal antropomorfo de *El enigma... de otro mundo* (*The Thing from Another World*, Christian Nyby, 1951)<sup>85</sup> quiebran la misma barrera ontológica entre animal y planta y sus actos son igualmente aberrantes.

---

<sup>85</sup> Si bien Christian Nyby es el director acreditado, parece ser que el peso del productor Howard Hawks fue decisivo en la película.

Si desarrollamos más el cotejo entre ambos filmes descubriremos que en los dos nos hallamos con un grupo de individuos que deben colaborar entre ellos y echar mano de sus distintas habilidades para exterminar a la parra vampírica. En uno y otro caso, aparecen científicos y, también en ambos casos, son ellos quienes corporeizan la curiosidad del espectador ante las anomalías de la naturaleza. Sin embargo, una y otra película presentan propuestas ideológicas radicalmente distintas que provienen tanto del monstruo como de los héroes que lo combaten.

*El enigma... de otro mundo* es una obra emblemática de la cultura de la Guerra Fría. En ella, el grupo de héroes típico de las películas de Howard Hawks se enfrenta a una alteridad clara y sin ambages; a diferencia de la novela original, el alienígena del filme no es capaz de remedar la forma humana para confundirse entre nosotros. «¿Es ese hombre que está a mi lado un monstruo inhumano?», se preguntaban los científicos de la base Antártica en «¿Quién anda ahí?», el relato de John W. Campbell (2011: 252) que inspiró la película. En cambio, los héroes del filme son camaradas incapaces de dudar unos de otros. En *El enigma... de otro mundo* se nos anima a identificarnos y simpatizar con la francachela de soldados en la que se focaliza la mayor parte del relato. Los militares son buenos chicos, muchachos sanos y simpáticos,



El monstruo vegetal de *El enigma... de otro mundo*  
(fotografía promocional)

exponentes de un ideal de clase media y entendederas igualmente medianas. Sin embargo, la alteridad a la que se enfrentan no es sólo la de la criatura del espacio, sino que se hace extensiva al grupo de científicos.

El líder de los científicos, el Dr. Carrington (Robert Cornthwaite), representa todo lo ajeno al hombre medio, es un hombre de extraño atuendo, fascinado por el monstruo y desdeñoso con las emociones y pasiones humanas, con la sexualidad y todo lo que tenga que ver con el afecto. Carrington encaja, de hecho, con algunos de los prejuicios antisoviéticos presentes en la cultura de masas<sup>86</sup>,

---

<sup>86</sup> Véase Kendall Philips (2005: 53).



pero también con el panegírico que él mismo, arrobado, ofrece del monstruo, al que describe como una criatura muy superior al hombre. Para Kendall Phillips (2005: 54-55), la cosa de *El enigma... de otro mundo* representa la amenaza de una racionalidad técnica ajena a la emotividad, el tipo de racionalidad fría e inhumana que, según Kendall, se halla tanto en la burocracia soviética como en la economía fordista y la tecnocracia de posguerra.

Sin embargo, en nuestra opinión, la dimensión ideológica de *El enigma... de otro mundo* se centra, sobre todo, en su descripción de los científicos como elementos potencialmente subversivos, que el poder debe absorber y controlar: la científica se esposará con el capitán y es preciso que el doctor vuelva a someterse a la jerarquía militar. *El enigma... de otro mundo* es un alegato antiintelectual, una comunidad en la que sólo es posible un tipo de cultura, la que colabora y se somete a los designios del poder. Ned Scott (Douglas Spencer), el periodista de *El enigma... de otro mundo*, sirvió ya al ejército yanqui en El Alamein y en Okinawa y sabe bien de qué va la propaganda: «¡Seguid vigilando los cielos!», proclama; pero la petición de Scott no sólo se dirige a sus oyentes invisibles de la película, sino también a los espectadores que, en plena carrera atómica, empezaron a mirar la noche estrellada con recelo.

Ahora bien, el componente anticientífico del filme de Nyby no está presente de la novela corta de Joseph Campbell. Antes al contrario, durante su etapa como director de la revista *Astounding Science Fiction*, John W. Campbell Jr. fue un gran valedor de la ciencia como elemento central de las ficciones del género y así lo demuestra en su relato «¿Quién anda ahí?», protagonizado por heroicos científicos que tratan de razonar el mejor modo de enfrentarse con la criatura. Sin embargo, el cine de terror de los cincuenta es ideológicamente más próximo al filme de Hawks que a las páginas de Campbell. *La humanidad en peligro (Them!, Gordon Douglas, 1954)*, *El monstruo de tiempos remotos (The Beast from 20.000 Fathoms, Eugène Lourié, 1953)* ó *4D Man (Irvin S. Yeaworth Jr., 1962)* no dejan lugar a dudas, sólo hay dos posibilidades para el científico: ponerse a las órdenes del ejército o volverse totalmente chiflado.

Un breve repaso de la producción media estadounidense basta para percatarse de su tendencia a menospreciar el conocimiento, especialmente si éste no está al servicio de una utilidad funcional precisa. Del mismo modo, a menudo los intelectuales son torpes o engreídos, secundarios desechables o villanos enloquecidos. Se trata de un denuesto generalizado en la cultura de masas, una percepción que tiende a achatar y ridiculizar al intelectual: el erudito es un empollón; el crítico, un amargado; la

pensadora, una histérica<sup>87</sup>. Ante semejante panorama, sorprende el papel de liderazgo del joven doctorando de *Splinter*, quien no sólo aporta soluciones a los distintos reveses de la trama sino que también es capaz de llevar a cabo actos heroicos. De hecho, la comunidad humana de *Splinter* resulta inusitada porque en ella el delincuente, el biólogo y su novia son capaces de colaborar y de realizar sacrificios para permitir la supervivencia de los demás.

Lo que *Splinter* y *El enigma... de otro mundo* vienen a demostrar es que para comprender la ideología de un filme de terror debemos atender al entramado completo de relaciones narrativas y opciones formales que componen la película. Obviamente, resulta arriesgado atribuir una ideología concreta a una planta andante —¿estaría a favor de los recortes o soñaría con una utopía floral?—; sin embargo, resulta igualmente tentador encontrar ciertos paralelismos entre esta criatura irracional y los mercados financieros, al fin y al cabo, la una y los otros utilizan cuerpos ajenos a los que drenan de vida y voluntad, cuerpos que devoran y parasitan para expandirse indefinidamente sobre el orbe, como una maleza invasora, como una red encantada que hubiera escapado del control de los pescadores.

La distancia que media entre los monstruos de uno y otro filme es la distancia entre dos épocas, entre dos ideologías, entre dos maneras de concebir el orden y su caos. Según Ismene Lada-Richards, la idea misma del monstruo cambia con el paso de los eones: «A pesar de su inquietante permanencia, los seres y fenómenos naturales que las gentes de todas las tierras y edades han denominado *monstra* no poseen unos atributos fijos, seguros o inherentes que puedan atraer o justificar tal denominación. Si buscáramos un solo elemento constante dentro de las fronteras siempre cambiantes de la “monstruosidad”, muy probablemente éste sería la relatividad del monstruo como un concepto construido por el hombre, [...]. Y si la norma está culturalmente determinada, los “monstruos” se convierten inevitablemente en productos específicamente culturales»<sup>88</sup>.

La demarcación del orden —incluso la idea misma de orden— es puro producto de la ideología; en consecuencia, toda la ficción de terror se comportará como un tira y afloja imaginario en los límites de lo decible y lo pensable. Numerosos teóricos han intuitido que el cine de terror es capaz de decir mucho sobre nuestra sociedad y sus convenciones. Algunos autores, como Joseph Maddrey (2004: 1) incluso dan por

---

<sup>87</sup> El antiintelectualismo forma parte de lo que Blanca Muñoz (2005: 20-27) denomina «la anticultura», una estrategia ideológica de «sobrealienación» que se proyecta a través de la cultura global de masas y tiene por objetivo «la destrucción de la racionalidad social y, asimismo, la anulación de las aptitudes creadoras de la especie humana».

<sup>88</sup> Citado por Joshua Bellin (129 : 6)

sentado que el cine de terror puede interpretarse, directamente, como una metáfora social. Pese a su desinterés por la teoría, la obra de David Skal (2001) es una crónica fascinante del terror como parte de la historia cultural y la cotidianidad estadounidenses. Sin embargo, nosotros no podemos asumir esta relación entre terror y sociedad sin más ni más. Existe una laguna explicativa entre cine y sociedad que a menudo se soslaya entonando un abracadabra teórico. Nuestro objetivo, por el contrario, es tender puentes sobre ella y explicar cómo el cine representa nuestra sociedad. Sin embargo, antes de realizar nuestra propuesta, debemos atender a las distintas teorías sociales del cine de terror a fin de comprender sus limitaciones metodológicas y las maneras de salvar cada una de sus trabas.

### 2.3.1. La fantasía como subversión

Uno de los problemas de la mayoría de interpretaciones históricas del cine de terror es que resultan incapaces de comprender el concepto de ideología en toda su amplitud. La noción de ideología implícita en Noël Carroll (2005), por ejemplo, se aproxima vagamente a la idea de «falsa consciencia»<sup>89</sup> y parece aludir a la reproducción inconsciente de un programa conservador. El fallo conceptual radica en creer que la ideología puede reducirse a una enumeración cerrada de puntos a los que puede adscribirse cada una de las películas. Concebida así, la ideología —como un programa conservador y como una lista de temas estancos— no ha de extrañarnos que Carroll (2005: 419-420) concluya que la mayoría de películas no son ideológicas —por contener mensajes progresistas— o bien son ideológicamente vagas o triviales.

El problema, como decimos, es puramente conceptual, pues basta una mayor comprensión de la noción de ideología para conseguir integrarla en el paradigma del autor. A menudo, Carroll (2005: 410) rechaza el uso de la terminología ideológica; sin embargo, resulta hartamente difícil atender a expresiones como «categorías culturales *vigentes*» —el subrayado es nuestro— y desestimar al mismo tiempo sus implicaciones ideológicas:

«Los monstruos han de entenderse como violaciones de categorías culturales vigentes. Desde este punto de vista, el enfrentamiento y la derrota del monstruo en las ficciones de terror podría leerse sistemáticamente como una restauración y defensa de *la concepción del mundo establecida que se haya en los esquemas culturales existentes*».

---

<sup>89</sup> Cfr. 3.1.

Numerosos autores se han centrado precisamente en este esquema —el orden amenazado por el monstruo— para explicar cómo el cine de terror reflexiona sobre su contexto histórico. Como sabe el propio Carroll (2005), ni éste es el esquema común de todas las ficciones de horror ni tampoco es cierto que todas ellas transmitan una ideología conservadora. Ahora bien, sí parece existir un carácter ideológico en el modo en que se resuelve dicha interrupción de la normalidad. De hecho, tal como afirma Rosemary Jackson (1988: 3), existe algo intrínsecamente subversivo en el mismo gesto de romper lo cotidiano: «la fantasía se caracteriza por tratar de compensar la falta resultante de las constricciones sociales: es una literatura de deseo, que busca aquello que se experimenta como ausencia y como pérdida». La fantasía es una melancolía por un país inventado, una nostalgia de un tiempo que jamás vivimos, el deseo de trascender un mundo tan parco, tan limitado y tan escueto como el nuestro. Así, podemos entender esa ansia de saber prohibido del género de terror como una consciencia de culpa que se suma a ese deseo de transgresión propio de la fantasía. Una culpa que quizá sea más bien dulce, que quizá nos alegre el día cuando nos permita percatarnos de que la realidad que nos oprime también es susceptible de ser destruida, aunque sea sólo en sueños.

Sin embargo, hay algo que debemos saber de todo monstruo y es que si da cuerpo a lo desconocido es porque nuestras categorías conceptuales han acotado antes ese mismo terreno de lo desconocido. Todo aquello que ha sido excluido por el orden y la racionalidad, todo aquello que hemos reprimido de la cotidianidad, queda expulsado a ese territorio de lo incógnito en el que moran los monstruos, a ese territorio del saber prohibido, prohibido precisamente por el orden racional. La muerte, lo sagrado, las pulsiones animales e irracionales que laten en nosotros, todo ello queda afuera porque así lo hemos decidido. Por tanto, cuando buscamos a los monstruos de la ficción, ¿perseguiamos un país desconocido o más bien enfrentarnos con todo cuanto está en nuestro interior pero ha sido reprimido?

### 2.3.2. El retorno de lo reprimido, la teoría clásica de Freud

Las fantasías victorianas a menudo aluden a un instinto sexual que, al desatarse, se muestra amenazador o repugnante. Los colmillos de Drácula o las viscosidades que empañan los relatos de Arthur Machen —en especial «El Gran Dios Pan» (1894) y «La novela del polvo blanco» (1895)— exploran el légamo siniestro que discurre bajo la moral victoriana. La sexualidad reprimida constituye uno de los pilares sobre los que se ha cimentado la crítica del cine de terror. No es extraño, en consecuencia, que la sombra de Sigmund Freud se proyecte sobre la mayoría de estudios sobre el género. Sigmund Freud (1974: 2498) definió lo siniestro no como lo radicalmente ajeno, sino como aquello que

hemos reprimido y que, inesperadamente, retorna bajo una forma familiar pero, al mismo tiempo, extraña, enajenada:

«Si todo afecto de un impulso emocional, cualquiera que sea su naturaleza, es convertido por la represión en angustia, entonces es preciso que entre las formas de lo angustioso exista un grupo en el cual se pueda reconocer que esto, lo angustioso, es algo reprimido que retorna. Esta forma de la angustia sería precisamente lo siniestro [...] lo siniestro no sería nada realmente nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que sólo se tornó extraño mediante el proceso de represión. Y este vínculo con la represión nos ilumina ahora la definición de Schelling según la cual lo siniestro sería algo que, debiendo haber quedado oculto, se ha manifestado»

Robin Wood, Reynold Humphries, Carol Clover o Barbara Creed, entre otros, a menudo regresan al psicoanálisis de Sigmund Freud y Jacques Lacan para explicar el género de terror, entendiéndolo como un constante retorno de lo reprimido. Todos ellos, además, extrapolan este paradigma freudiano a lo reprimido no por el sujeto sino por la cultura. De este modo, las pesadillas que alimentan la ficción de horror no son sólo aquéllas del trauma infantil, sino las propias de una sociedad construida sobre la represión de la otredad y, con frecuencia, también de la sexualidad.

El cine de terror se convierte así en una pesadilla cultural, en un ejercicio de catarsis a través del que los espectadores son capaces de mirar, si bien de soslayo, a todo aquello que sigue presente en nosotros pero ha sido excluido del ámbito de lo decible, y de lo pensable, en nuestra cultura occidental. Isabel Pinedo (1996: 36), por ejemplo, argumenta que «el terror desnaturaliza lo reprimido convirtiendo los elementos “naturales” de la vida cotidiana en la forma antinatural del monstruo. Esta transformación hace que, por lo menos emocionalmente, los terrores de la vida diaria se vuelvan accesibles. [...] El cine de terror permite a la audiencia expresar, y así dominar hasta cierto punto, los sentimientos demasiado amenazadores como para ser articulados de forma consciente».

Sin embargo, es preciso matizar que si bien el texto fundador de Sigmund Freud utiliza como fuente la ficción —en este caso, los relatos de E. T. A. Hoffmann—, su objetivo no era tanto analizar la sociedad como la psique del individuo. Cabe citar aquí la objeción que Robert B. Ray (1985: 12-13) realizaba a propósito del psicoanálisis del cine: «las cadenas asociativas a través de las que Freud volvía sobre las imágenes de sus fuentes inconscientes eran totalmente privadas, disponibles sólo para el soñador privado (y, tras un enorme esfuerzo, también para el propio Freud). Las imágenes oníricas, en otras palabras, son los mejores correlativos subjetivos cuya importancia permanece oculta incluso para el soñador». Para salvar este abismo, a menudo se recurre a conceptos vagos como el de imaginario social o el de inconsciente colectivo, un término este último que pierde entidad cuando se desgaja de las tesis de Carl Jung.

El inconsciente como método de análisis del cine de terror puede ser una analogía funcional que no carece de atractivo; sin embargo, consideramos que la mecánica de la ideología permite explicar con mayor precisión la relación entre el cine de terror y el orden social. Las aproximaciones de la psicología a esta tensión entre el monstruo y el orden nos aportan valiosos elementos de juicio a la hora de determinar el funcionamiento del género. Sin embargo, hemos de profundizar más en el carácter ideológico de esta estructura narrativa en la que la otredad interrumpe un *statu quo* que, o bien queda destruido, o bien se restaura con más fuerza.

«Quizá todas las historias de terror —escribe Stephen King (2006: 439)— traten en realidad del desorden y el temor al cambio». *La noche de los muertos vivientes* se inspira en el *Soy leyenda*, la novela de Richard Matheson, y nos confronta ante el único superviviente que resiste a cambiar en un mundo en el que la revolución ya ha sucedido. Del mismo modo, según George A. Romero: «Los personajes centrales de mis películas son siempre los hombres, mentirosos que reaccionan de manera estúpida, hombres que reaccionan o no al cambio. [...] Para mí, la verdadera tragedia es que las personas no se dan cuenta del cambio, incluso cuando es manifiesto: no intentan adaptarse y continúan viviendo como antes» (Ferrari, J. y Valens, G. 2008: 26).

Algunos teóricos han tratado de recurrir a esta reinstauración del orden como uno de los elementos que permiten diferenciar las ficciones modernas de las posmodernas. Isabel Pinedo (1996: 19), por ejemplo, subraya que mientras que en el cine de terror tradicional es un monstruo externo el que invade un orden del que será finalmente expulsado, en el terror posmoderno el final queda abierto sin que exista forma de derrotar a ese monstruo que, a menudo, procede del propio orden. Como tendencia general, la opinión de Pinedo parece confirmarse; sin embargo, también podemos objetar que, en el cine de terror clásico, el orden burgués también puede convertirse en el origen de la alteridad que amenaza con su destrucción —*El hombre y el monstruo (Dr. Jekyll and Mr. Hyde)*, Rouben Mamoulian, 1931), *La séptima víctima (The Seventh Victim)*, Mark Robson, 1943), *La mala semilla (The Bad Seed)*, Mervyn LeRoy, 1956), *I Was a Teenage Werewolf* (Gene Fowler Jr., 1957)— y que en el cine de terror actual tampoco es imposible que la luz del día quede restaurada al final de la función —*Expediente 39 (Case 39)*, Christian Alvart, 2009), *La huérfana (Orphan)*, Jaume Collet-Serra, 2009) o *Escalofríos (Wind Chill)*, Gregory Jacobs, 2007)—.

Los casos citados nos confirman que la clausura de la trama no basta para clasificar un relato como moderno o posmoderno; pero, sobre todo, nos confirman que la dinámica del terror no consiste en destruir completamente la amenaza de la bestia sino tan sólo en devolverla a los sótanos de lo reprimido. ¿Acaban realmente con la amenaza filmes tan

dispares como *El enigma... de otro mundo* o *Expediente 39*? En el primero, el periodista nos habla de la primera batalla de una guerra que comienza, por lo que será necesario seguir en guardia frente a las estrellas; en el segundo, la niña demoníaca desaparece en las profundidades de un lago, pero nada nos asegura que el automóvil que le sirve de prisión y féretro pueda retenerla eternamente.

### 2.3.3. Las ambivalencias del monstruo, la teoría de Robin Wood

Represión, normalidad, ruptura, monstruosidad y restauración de la represión constituyen el ciclo sin fin que es la esencia del género de terror. El análisis más influyente a la hora de plantear las implicaciones ideológicas de esta secuencia quizá sea el obrado por Robin Wood en su obra seminal «The American Nightmare». Wood parte del psicoanálisis freudiano para llegar al nivel de la ideología; del ensueño del individuo pasamos a la pesadilla colectiva, siendo posible esta fusión «a través de las estructuras colectivas de la ideología común» (Wood, 1986: 78). El autor rastrea las correspondencias entre psicoanálisis y marxismo, concretamente, entre represión y opresión: aquello que no puede ser controlado a través de la represión, será perseguido a través de los métodos coercitivos de la opresión. Sin embargo, Wood dejará de lado un desarrollo más sistemático del concepto de ideología; uno de los objetivos de nuestra tesis será, precisamente, explorar este último campo y estudiar cómo el cine de terror opera en el interior de la ideología.

Para Wood, el principal proceso ideológico del cine se deriva de la estructura de amenaza y restauración del orden. Tanto es así que, según el autor, un elemento central del terror «es la dramatización misma del concepto dual de represión y otredad en la figura del monstruo. Se podría decir que el verdadero asunto del género es la lucha por el reconocimiento de todo aquello que nuestra civilización reprime u oprime y que resurge de forma dramatizada, al igual que en una pesadilla, como objeto o materia del terror, y cuyo final feliz, cuando existe, suele implicar la restauración de lo reprimido» (Wood, 1986: 75). Tres elementos clave definen la ecuación: la normalidad, el monstruo y la relación entre ambas. En cuanto a la primera, poco hay que explayarse, pues de la familia, la pareja heterosexual y las instituciones sociales que las defienden ya nos lo han dicho todo las películas.

Más interesante, en cambio, es la aproximación que Wood realiza del monstruo, pues, en la medida en que éste es el producto de cuanto el orden reprime y destierra, podemos considerarlo como amenaza y como víctima. ¿Quién no ha sentido alguna vez simpatía por el monstruo de Frankenstein? ¿No nos invita acaso *Wolf Girl* (Thom

Fitzgerald, 2001) a identificarnos con las atribuciones de la adolescente peluda que se exhibe en una barraca de feria? ¿No es cierto que la mayoría de los monstruos ha sido antes víctima del hombre? La ficción de horror parece convertirse, por momentos, en una procesión de espectros vengativos, bestias desterradas por el progreso y engendros que desean sólo amor. A menudo, somos invitados formalmente a apiadarnos del dolor que sufre la bestia. El alienígena de *Super 8* (J. J. Abrams, 2011) sin duda puede matar, pero es más lo que sufre a manos de los militares que investigan sobre su carne y lo acosan sin descanso. Y ¿qué decir de los artrópodos de *Distrito 9* (*District 9*, Neill Blomkamp, 2009)? Hacinados en guetos, trasladados a campos de concentración, torturados en laboratorios, despojados de todo, contemplan con añoranza el firmamento desde los escombros de un vertedero.

Como suele suceder en la ciencia ficción, el reto que los alienígenas de *Super8*, *Distrito 9* y *Monsters* (Gareth Edwards, 2010) plantean a los personajes —y al espectador— es el de la comprensión, el de la necesidad de superar las barreras ideológicas que nublan nuestro entendimiento y nos impiden abrirnos a las posibilidades infinitas de un universo aún por conocer. En cambio, aunque el terror condena más que celebra este deseo de saber, no por ello deja de contarnos los motivos por los que sus monstruos han llegado a serlo. La fantasma de *Silencio desde el mal* (*Dead Silence*, James Wan, 2007) se nos antoja una medusa embalsamada, una lamia de terrible mirada, y, pese a todo, la trama se encargará de constatar que en el pasado fue mutilada y asesinada por sus conciudadanos. La voluptuosa silueta de *Jennifer's Body* (Karyn Kusama, 2009) esconde un voraz demontre; pero este mismo cuerpo había sido ofrecido antes en sacrificio por un grupo de roqueros aspirantes a satánicos. Incluso los titanes que acechan en *La niebla* (*The Mist*, Frank Darabont, 2007) no son más que bestezuelas que se han extraviado en nuestro mundo y que habrán de ser exterminadas por los mismos militares que las sacaron de su ambiente natural.

Pero no todos los monstruos despiertan en nosotros ni aun el más pequeño ápice de simpatía. La familia de *Los extraños* (*The Strangers*, Bryan Bertino, 2008) no tiene motivo alguno para atar y asesinar a la joven pareja de novios. De los matarifes vemos sólo máscaras que odian o temen, sus rostros permanecen invisibles, sin una mirada o mueca que nos permita reconocerlos como humanos. Del mismo modo, ¿qué comprensión o piedad podríamos sentir por el demonio de *Paranormal Activity* o los alienígenas de *La guerra de los mundos* (2005)? No hay ataque u ofensa que legitime la agresión del primero y, en el caso de los marcianos, ni siquiera sentimos un atisbo de empatía cuando salen de la nave y curiosean entre los trastos de un sótano en ruinas. Cada uno de sus pasos nos resulta extraño, su morfología nos es ajena, avanzan entre



sombras. Más que fascinación, viendo esta secuencia, sentimos inquietud por los supervivientes que se ocultan en la penumbra<sup>90</sup>.

Pero si sólo sentimos odio o pavor por ellos, ¿cuál es la ambivalencia de los monstruos? Robin Wood (1986: 80) ofrece una inteligente respuesta a la pregunta: «La ambivalencia se extiende a nuestra actitud hacia la normalidad. Un aspecto central del efecto y la fascinación del cine de terror es su cumplimiento de nuestro pesadillesco deseo de destruir las normas que nos oprimen y que nuestros condicionamientos sociales nos obligan a reverenciar». Rick Carter, Anne Kuljian, Doug Chiang y el resto del equipo artístico de *La guerra de los mundos* (2005) concibieron y plasmaron de manera minuciosa el cataclismo que se cierne sobre el mundo. El pavimento de la calle se abomba y se derrumba, los aviones caen del cielo, los ferrys naufragan y los campos se llenan de sangre y fuego. Hay un placer no sólo visual en la catástrofe, en el hundimiento, un deseo de que este mundo termine a manos de alienígenas, plagas o calamidades de todo tipo. Para que el terror nos satisfaga no es preciso que la debacle se cierna sobre toda la tierra. De hecho, el objeto amenazado en el cine de terror suele ser más íntimo, más inmediato; como Wood recalca una y otra vez, el objeto amenazado en el cine de terror es la familia americana, a la vez fuente y víctima de todas las amenazas.

En gran medida, el poder subversivo que puede llegar a tener el género reside en su capacidad de mostrar la ambivalencia de la normalidad o, en otras palabras, en su capacidad de extrañar nuestro entorno cotidiano y hacernos percibir las fisuras que lo surcan y el mal que se retuerce en ellas. Una mañana cualquiera, el protagonista de *Cuernos* —novela de Joe Hill— despierta y descubre con pasmo que dos pequeños cuernecillos despuntan en sus sienes. A partir de este momento, cuantos se crucen ante él le confesarán alegremente sus deseos más inicuos, sus más repugnantes perversiones y, para más inri, descubrirá que todos en el pueblo piensan que fue él quien violó y asesinó a su propia novia. *Cuernos* contempla la sociedad americana como vista a través de unas gafas mágicas<sup>91</sup> que desvelan su verdad más oculta y vil, unas gafas que desvelan implacables el rostro del cadáver social que se oculta bajo la máscara de la sociedad

---

<sup>90</sup> En palabras de Steven Spielberg, director del filme: «No psicoanalizo lo que tienen los alienígenas en la cabeza, excepto el hecho de que tienen como objetivo nuestra exterminación. Sólo quieren acabar con nuestra existencia y probablemente tengan planes respecto a nuestro planeta pero no nos metemos en “¿Cuál es su motivación?”» (En *Designing the Enemy: Tripods and Aliens*, extras del DVD, Paramount Home Entertainment, 2005).

<sup>91</sup> *Cuernos* invierte la leyenda de las lentes mágicas de Haroun al Rashid, un ingenio a través del que sólo la honestidad era visible. Semejante inversión fue ensayada ya por Robert Bloch (2005: 151-174) en su relato «Las gafas tramposas» (1947), en la que los anteojos mostraban los pensamientos más innobles como bocadillos de tebeo. Sin embargo, la lógica diabólica de *Cuernos* otorga a la ecuación un sentido redondo: sólo el demonio puede ver el reverso del mundo porque se encuentra, de suyo, en dicho reverso.

estadounidense<sup>92</sup>. *Cuernos* nos presenta a ciudadanos ejemplares que por dentro están contrahechos.

La ambivalencia del terror consiste en advertirnos de que la normalidad puede ser monstruosa. Por más que porte cornamenta, el protagonista de *Cuernos* no es más que un pobre diablo, las auténticas tropas demoníacas son las de sus honorables conciudadanos, parientes y amigos. David Skal (2001: 18) nos cuenta que *La parada de los monstruos* (*Freaks*, Tod Browning, 1932) supuso una revelación para la fotógrafa Diane Arbus. A partir de su aproximación al mundo de las barracas de feria, la fotógrafa «vio que los “monstruos” estaban por todas partes, que la vida moderna al completo podía ser vista como un circo hortera, impulsado por los sueños y terrores de la alienación, la mutilación, la muerte real y sus variantes cotidianas». Como los diablos de Francisco de Quevedo o Luis Vélez de Guevara, el objetivo último del demonio de Joe Hill no es descubrirnos que hay réprobos entre nosotros, sino demostrarnos la dualidad moral de nuestro mundo, el envés necesario de la castidad, la pureza y la virtud o, más bien, su auténtica realidad.

De hecho, el nexo con el que Robin Wood anuda al monstruo con la normalidad es precisamente el de esta relación especular: el monstruo es nuestro reflejo oscuro, nuestro *doppelgänger*. Bajo esta luz, la película *Los extraños* cobra un especial interés. La primera vez que vemos a Kristin (Liv Tyler) y a James (Scott Speedman), la pareja está en silencio, ella llora y las luces rojas del semáforo y de los frenos nos señalan que su historia de amor se ha detenido. Aún así, la pareja prosigue hasta un apartado chalet. En ella descubrimos que James había preparado cada detalle para que Kristin aceptara su petición de matrimonio. El champán, la música romántica, el lecho cubierto de rosas, la cabaña repleta de velas, pero ella rechaza su propuesta. Entonces, a medianoche, alguien toca a la puerta: un grupo de enmascarados se adueña de la casa y ejecuta a la pareja: «“¿Por qué nos hacéis esto?”. “Porque estabais en casa”».

El interés de *Los extraños* radica, precisamente, en la relación entre los enmascarados y la joven pareja o, más concretamente, en el modo en que la familia de asesinos se convierte en la realización siniestra de los deseos de James de fundar una familia patriarcal. Los enmascarados asumen los roles de una familia tradicional y visten a la manera de una hija, una madre y un padre de los cincuenta. Los extraños reclaman la casa como propia y, de hecho, así es: un chalet con chimenea y jardín, el lugar idóneo para fundar una estructura familiar tradicional capaz de aniquilar los sueños y

---

<sup>92</sup> Una idea también presente en *Escalofrío* (*Frailty*, Bill Paxton, 2001), película en la que un niño confiesa a un agente del FBI cómo su padre se convirtió en asesino en serie a causa de una serie de visiones que le señalaban que entre sus conciudadanos había «demonios» que debían ser exterminados.

aspiraciones de la juventud. El sueño romántico se rompe, el amor se ha terminado: en *Los extraños*, el idilio de juventud acaba con estoques de cuchillo y las máscaras de los verdugos convierten el matrimonio tradicional en una muerte de la esperanza, en una pérdida de la identidad personal. Bajo la atenta mirada de los encapuchados, Kristin vuelve a decirle a James que le quiere. Reinstaurado el amor, los extraños se despojan de sus máscaras e inmolan a la pareja, sin que nosotros lleguemos a verles el rostro.

*Los extraños* se articula así con esa estructura freudiana y especular de la que nos hablaba Wood, en la que lo reprimido retorna y en la que lo familiar —la familia, de hecho— adopta una forma siniestra<sup>93</sup>. La de Wood se ha convertido en una de las teorías más influyentes sobre el género<sup>94</sup> y la más citada para argüir las interpretaciones sociológicas del terror. Pero si bien Wood ha ayudado a asentar el psicoanálisis como metodología privilegiada para el género, no ha sucedido lo mismo con el análisis marxista, que a veces se presupone pero en el que nunca se profundiza. Uno de los más destacables seguidores de Wood es Reynold Humphries (2002, 2006), que analiza la historia del género en Estados Unidos aplicando la teoría arriba expuesta. Humphries busca correspondencias entre psicoanálisis y aspectos del marxismo, de entre los que destaca el concepto de «fetichismo», apuntado en *The American Horror Film* (2002: 116-117) y desarrollado en *The Hollywood Horror Film: 1931-1941* (2006: xi-xii).



Los enmascarados de *Los extraños* como realización perversa del ideal familiar.

---

<sup>93</sup> Resulta provechoso cotejar *Los extraños* con *Ellos (Ils)*, David Moreau y Xavier Palud, (2006), que trata el mismo tema de la casa invadida por desconocidos. Mientras que en *Los extraños* lo siniestro emerge del ideal familiar, en *Ellos* la joven pareja francesa se muda a un caserón rumano y allí es acosada por encapuchados, en una trama que, más con que lo siniestro familiar, se relaciona con la imagen de una Europa del Este peligrosa, incomprensible y ajena a los europeos occidentales.

### 2.3.4. De la alienación y los estudios del trauma

Las terminologías psicoanalítica y marxista a menudo reaparecen en los análisis sociales del género. Sin embargo, tales conceptos no siempre llevan aparejado el desarrollo de un paradigma teórico. Joshua David Bellin (2005: 5), por ejemplo, no necesita recurrir a Marx para analizar el poder de «alienación» del cine fantástico, un poder que reside en gran medida en su capacidad para mostrarse como ahistórico y universal. El propósito de Bellin (2005: 9) no es otro que el de historizar la fantasía y analizar cómo ésta ofrece un punto de vista, un posicionamiento sobre las problemáticas sociales, un juicio de valor. Para el autor, se trata de «hacer visibles estas interrelaciones entre creencias culturales y práctica cinematográfica, desvelar los procesos a través de los que la fantasía social históricamente condicionada y los antagonistas monstruosos históricamente condicionados se generan y refuerzan mutuamente».

También Bellin se pregunta por los monstruos y explica que el género fantástico recurre a lo sobrenatural para estigmatizar a ciertas razas, religiones o colectivos, con el fin de señalarlos como chivo expiatorio de las tensiones y angustias del momento (Bellin, 2005: 13). Entre otras fuentes teóricas, la obra de Bellin, *Framing Monsters*, se encuentra influida por las reflexiones de Eric Green (1996) en torno a la representación de los conflictos raciales en la saga iniciada por *El planeta de los simios* (*Planet of the Apes*, Franklin J. Schaffner, 1968). Ambos autores arrojan interpretaciones sugerentes sobre la relación entre el pensamiento dominante y la cultura popular; sin embargo, ninguno de ellos elabora una teoría que explique cómo funciona la dinámica que enlaza ambas esferas. Significativamente, las fuentes teóricas del concepto marxista de «alienación» son omitidas por Bellin y el psicoanálisis juega un papel escaso.

Otra noción psicoanalítica a la que se ha recurrido para explicar la relación entre la sociedad y el cine de terror es la de «trauma», un trauma que afectará no al individuo, sino a las naciones. Los «Trauma Studies» no son exclusivamente una aproximación al cine de terror, sino un proyecto teórico que —desde las humanidades— pretende crear una disciplina capaz de rastrear una memoria traumática en la cultura y de descubrir cómo la identidad nacional o étnica interactúa con episodios tan horribles como el genocidio, la guerra, el racismo o la marginación. Esta idea de trauma histórico es la que articula los análisis del cine de terror elaborados por Adam Lowenstein (2005) y Linnie Blake (2008).

---

<sup>94</sup> Así, por ejemplo, en *El cine de terror: Una introducción* —la mejor panorámica publicada en España sobre el género— Carlos Losilla aúna la teoría de Robin Wood con las aportaciones de Andrew Tudor.

Para Lowenstein, la historia es una sucesión de choques, de sucesos que se abren como heridas en la vida de las naciones, heridas que se convierten en traumas, traumas que siguen doliendo a lo largo del tiempo, experiencias cuyo dolor resulta inefable, inexpresable, irrepresentable excepto para la alegoría. Según la postura de Lowenstein (2005: 10), el terror está preñado de lo que Walter Benjamin definió como «momentos alegóricos». Según expone Lowenstein (2005: 12):

«El momento alegórico implica cuestionarse cómo se narra la historia (y la historia del cine) y, más concretamente, cómo opera la representación cinematográfica para comunicar el trauma histórico. El momento alegórico existe como una forma de confrontación que exige reevaluar el lugar de la representación entre el pasado y el presente, entre la película, el espectador y la historia».

La representación traumática planta al espectador frente a una serie de tensiones no resueltas y, en consecuencia, nos permite estudiar de cerca los fenómenos históricos a través de los medios de masas, concretamente, a través del cine de terror, un género que, según Blake (2008: 2) coincide con el trauma en su obsesión por la herida y, sobre todo, en su capacidad para funcionar como *Trauerarbeit* o duelo, es decir, en su capacidad de explorar la experiencia traumática a través de una reescritura diegética y de un proceso de simbolización de la pérdida. De esta manera, a diferencia de algunos teóricos de los «Trauma Studies», Blake y Lowenstein se niegan a asumir ese carácter ominoso e inexpresable del trauma —«Tu n'as rien vu à Hiroshima», hubiera escrito Marguerite Duras (1968: 28)— e intentan explorar «los modos a través de los que las convenciones del terror y sus subgéneros permiten descifrar la memoria histórica que la tragedia ha codificado en la vida cultural, social, psicológica y política de los habitantes de una nación» (Blake, 2008: 5).

Ni Blake ni Lowenstein dudan en poner el acento sobre el momento y el lugar del trauma histórico: Auschwitz, Hiroshima, la guerra de Vietnam, el World Trade Center un 11 de septiembre o la Gran Bretaña posterior a Margaret Thatcher. No obstante, si bien nos interesa el énfasis de ambos en la historia y las cinematografías nacionales, consideramos que su teoría se ve lastrada por una excesiva dependencia del trauma histórico. Nada más sencillo que vincular el cine de terror de la última década a la herida abierta en la Zona Cero; sin embargo, ¿qué tiene que ver el terrorismo con los fantasmas que pueblan *Paranormal Activity* o *Insidious*? ¿Cuál es el trauma histórico que cada veintitrés primaveras despierta al demonio de *Jeepers Creepers* (Victor Salva, 2001) y *Jeepers Creepers II* (Victor Salva, 2003)?

En el cine de terror, a menudo el trauma se presenta como patrimonio del individuo o la familia, por lo que su aspiración a un sentido universal queda vinculada a la experiencia humana en términos generales. *El sexto sentido*, por ejemplo, gira en

torno a las ideas de duelo y pérdida, de trauma y melancolía<sup>95</sup>, con las que podemos sentirnos identificados; sin embargo, las angustias de *El sexto sentido* o *Déjame entrar* (*Låt den rätte komma in*, Thomas Alfredson, 2008) pueden adquirir tintes existenciales, pero no existen un trauma nacional o una gran herida histórica que las justifiquen. A fin de salvar este obstáculo, Lowenstein se ve abocado a definir la posmodernidad como una era traumática *per se*, como una «cultura de la herida», centrada en la repetición imaginaria del trauma y sus efectos. Lowenstein tomaba esta noción de «cultura de la herida» a partir de los textos de Mark Seltzer (1997: 3, 5), quien describía la cultura de la herida como

«la fascinación pública por el cuerpo abierto y desgarrado y la personalidad abierta y desgarrada, una aglomeración colectiva en torno al choque, el trauma y la herida. [...] La herida y su extraño atractivo se han convertido en una forma de situar la violencia y el erotismo —la violencia erótica— en la encrucijada entre la fantasía privada y el espacio colectivo, es lo que yo llamo la esfera pública patológica».

Sin embargo, Seltzer describe más un síntoma que una verdadera causa, por lo que no basta para justificar el diagnóstico de Lowenstein. Por el contrario, nosotros consideramos que el género de terror puede desarrollarse más allá del *shock* histórico o del trauma nacional. Incluso reconociendo, con Naomi Klein (2007), que la doctrina neoliberal es una sucesión de electrochoques sobre el cuerpo de la sociedad, seguimos sin poder utilizar las ideas de *shock* y trauma como las llaves maestras que nos permiten la comprensión del género de terror. En cambio, éste se define como una contraposición de la cotidianidad, de la normalidad y, en definitiva, de todo aquello que podemos considerar como el orden natural de las cosas. Sin embargo, este orden natural no es sino un producto de la ideología y será precisamente aquí, en la ideología, donde encontremos la verdadera clave que nos permita descifrar cómo el género interactúa con nuestro tiempo y con el modo en el que percibimos nuestra sociedad.

Como podemos comprobar, Lowenstein y Blake toman del psicoanálisis el término de trauma mas no perseveran en la senda del psicoanálisis, sino que se dirigen hacia la historia. De hecho, uno de los factores más interesantes de Lowenstein y Blake es que ambos relacionan el cine de terror no sólo con el capitalismo, sino también con los fenómenos históricos que éste origina y moldea. Por tanto, para comprender nuestro objeto de estudio habremos de compaginar un paradigma teórico capaz de interpretar la ideología con un conocimiento de los acontecimientos históricos.

---

<sup>95</sup> Véase Marguerite La Caze (2002: 111-121).

### 2.3.5. Analee Newitz y el análisis marxista

Resulta común encontrar, en cualquier estudio serio sobre el género, todo tipo de exégesis históricas, algunas de ellas realmente perspicaces<sup>96</sup>. Más raro, en cambio, resulta encontrar una teorización seria que afiance sus razonamientos. Por más que las interpretaciones puedan ser críticas o progresistas, a menudo van vestidas con una terminología blanda y más bien despolitizada. La noción de ideología a menudo se desconecta de su teorización marxista y su constelación conceptual —lucha de clases, medios de producción, base y superestructura, alienación y fetichismo— se omite o convierte en ornamento. En este sentido, la excepción la constituye *Pretend We're Dead*, de Annalee Newitz (2006: 3), cuyo proyecto teórico consiste en demostrar que el cine de terror repite con asiduidad cierta advertencia: que el capitalismo produce monstruos.

Por la historia cultural del miedo que realiza Annalee Newitz se pasean los nombres de Karl Marx, György Lukács, Louis Althusser o Fredric Jameson. Pero la cuestión no se reduce a la filiación política de las fuentes, la importancia del análisis de Newitz se centra en su interés por traer a la luz la lucha de clases o, más concretamente, el modo en que el cine imagina y representa al trabajo y a los trabajadores a través de un relato fantástico. Según la autora, el cine de terror expresa metafóricamente cuanto ha sido reprimido e invisibilizado por el capitalismo; gracias a esta capacidad de visibilización, el género nos permite comprender la naturaleza opresiva y silenciosa que rige las relaciones humanas bajo el capitalismo. Los monstruos que analiza Newitz son el robot, el científico loco, el asesino en serie, el no-muerto y el profesional mediático, todos ellos seres alienados, condicionados por una determinada concepción del trabajo y de las relaciones humanas.

Para Newitz (2006: 2), «los monstruos del capitalismo no pueden distinguir entre mercancía y personas, confunden los seres vivos con los objetos inanimados y, dado que pasan tanto tiempo trabajando a menudo se sienten muertos ellos mismos». Una de las principales bases teóricas de Newitz es *El Capital* de Karl Marx, en el que se inspira para acotar el modo en que el capitalismo genera individuos alienados. Nuestro modo de vida, bajo el capitalismo, es la alienación, una vida muerta o una muerte viva: nuestro tiempo de existencia es sacrificado a cambio del dinero:

«El trabajador se siente muerto mientras trabaja, pues nada de lo que hace en su trabajo enriquece su vida en modo alguno. Su tiempo de trabajo, podríamos decir, está

---

<sup>96</sup> Tales interpretaciones no sólo aparecen en las historias del género —como las de Axelle Carolyn o Kim Newman— sino también en los monográficos sobre un director —como en el estudio de Tony Williams sobre George Romero— o de un subgénero —como el libro de Jamie Russell sobre el cine de zombis—.

muerto para él. [...] Y dado que gana un salario, es recompensado económicamente por estar muerto; su valor como ser humano para él se mide en términos de cuánto de cuánto está dispuesto a fingir que está muerto a cambio de dinero» (Newitz, 2006: 34).

La reflexión se inspira, por supuesto, en el carácter parasitario que Marx (2007: I, I, 312) atribuía al capitalismo: «El capital es trabajo muerto que sólo revive, como los vampiros, chupando trabajo vivo, y vive tanto más cuanto más trabajo chupe. El tiempo durante el cual trabaja el obrero es el tiempo durante el cual consume el capitalista la fuerza de trabajo que ha comprado de él». Marx utiliza una metáfora sobrenatural para describir al capital, pero Newitz recorre el sentido inverso con el fin de interpretar cómo la fantasía expresa este tipo de relaciones humanas y materiales a través de figuras como el científico loco o el psicópata. El análisis de la autora sobre este aspecto del capitalismo puede servir de ejemplo al modo en el que el paradigma marxista puede ser aplicado al cine de terror. Sin embargo, la ideología no sólo es la representación imaginaria de las condiciones de trabajo y sus efectos, sino que abarca todos los aspectos de nuestra existencia, por lo que será preciso tener también en cuenta otros factores.

Algunos análisis, como los de Mike Wayne (2005b), han expuesto con éxito maneras de aplicar un análisis marxista al cine de terror. Wayne, por ejemplo, aplica el método al análisis del cine de fantasmas, un género que siempre ha sido considerado como ahistórico, como algo más propio de los temores del alma que de las angustias seculares. Sin embargo, Wayne no dedica demasiadas páginas al género de terror, por lo que todavía queda pendiente el tipo de trabajo sistemático que pretendemos llevar a cabo en esta tesis.

### 2.3.6. Alegorías posmodernistas

Los trabajos de Lowenstein y Blake, por un lado, y los de Newitz y Wayne, por otro, intentan aportar paradigmas que permitan conectar la historia, el cine de terror y las estructuras sociales, culturales y económicas. Se trata, sin duda, de un intento de entender la cultura a la luz de la dialéctica y de la historia. Pero, tal como hemos visto, se trata de un proyecto teórico aislado dentro del estudio del género. Así, por ejemplo, numerosas aproximaciones académicas españolas<sup>97</sup> se caracterizan por recurrir a la

---

<sup>97</sup> Dejamos fuera de esta consideración las reflexiones sueltas a propósito del tema, los textos escritos fuera del ámbito académico (como los excelentes artículos de Antonio José Navarro), los monográficos sobre directores o películas aisladas (como los libros de Julio Ángel Olivares) o las obras que no abordan el terror desde un enfoque exclusivamente social (como es el caso de los textos de Rubén Higuera o de los brillantes trabajos de Pilar Pedraza sobre el género fantástico).



filosofía posmoderna, un paradigma que domina nuestro presente pero nos impide pensarlo históricamente (Jameson, 1996: 9).

Sin embargo la calidad teórica de tales aproximaciones no viene acompañada del necesario rigor en el apartado del análisis fílmico o, en otras palabras, suele haber una falta de atención hacia la especificidad y características del medio cinematográfico. *Filosofía zombi*, de Jorge Fernández Calvo, utiliza como hilo conductor la filmografía de George A. Romero pero no con la intención de hacer un análisis fílmico sino una reflexión filosófica en la que se toma al zombi como metáfora de distintos problemas de la sociedad posmoderna.

También con las armas de la teoría posmoderna —Lypovestsky y Lyotard a la cabeza—, Jorge Martínez Lucena (2010: 17) elabora un paradigma teórico que le permite entender los monstruos como «un modo de explicar míticamente una determinada problemática cultural propia de la modernidad y de la posmodernidad». Sin embargo, el análisis textual que nos ofrece no está a la altura de la elaboración teórica que lo precede. Una de las causas de este desfase —si bien no la única ni tampoco la principal<sup>98</sup>— es que el autor explica la relación entre texto e historia a través del concepto de metáfora. Según Martínez Lucena (2010: 30), la metáfora «suspende el modo de referencia primaria y activa el modo de referencia desdoblado o metafórico, intentando *interpretar* qué es lo que el autor está queriendo decir con ello». Coincidimos con Martínez Lucena (2010: 35) en que gran parte del poder de la metáfora recae en la labor de interpretación que realiza el espectador; sin embargo, Martínez Lucena afirma esta teoría metafórica pero no la desarrolla.

A pesar de que Martínez Lucena insiste en que la metáfora es algo distinto a la alegoría, lo cierto es que sus reflexiones se aproximan al campo de lo que podríamos llamar «teorías alegóricas». Uno de los principales problemas de la teoría alegórica, según señala Kendall Phillips (2005: 6), radica en que la alegoría supone una fuerte intencionalidad por parte del autor y una interpretación más consciente por parte del espectador. La alegoría es un sistema de metáforas que busca transmitir una idea abstracta o transcribir como fábula una situación reconocible para el receptor. Puede decirse de *El bosque* (*The Village*, M. Night Shyamalan, 2004) que es una alegoría de los Estados Unidos aislados y sometidos por el miedo posteriores al once de septiembre. Pero para que *El bosque* sea considerado una alegoría es preciso que confluayan una intención autoral, un mensaje cifrado con un código claro y unas condiciones de recepción que propicien la correcta traducción de este mensaje. Ahora

---

<sup>98</sup> La principal radica, a nuestro juicio, en que el autor no emprende con rigor un análisis de los filmes que debieran ilustrar su teoría.

bien, ni la intencionalidad ni la interpretación consciente son comunes en el mercado del miedo: ni *Mulberry Street* (Jim Mickle, 2006) ni *Los extraños*, por ejemplo, han sido concebidas como alegorías de su tiempo, pero ello no impide que puedan ser interpretadas en conexión con su momento histórico.

Frente a la relación unívoca y causal que sugiere el concepto de alegoría, Phillips (2005: 6-7) toma de Stephen Greenblatt el término «resonancia», una metáfora física<sup>99</sup> que haría referencia a la capacidad de las películas de vibrar en sintonía con su entorno cultural, como si aquéllas no fueran sino copas de cristal en el mismo salón en el que toca una gran orquesta. El problema del concepto de «resonancia» es precisamente el opuesto al de alegoría, si aquél era demasiado literal e intencionado, éste es demasiado vago e inconsciente, incapaz de explicar el proceso a través del que el cine nos habla de su tiempo. Phillips intenta sortear el despeñadero apoyándose solamente en aquellos filmes que han tenido un enorme éxito de público y que han entrado en la cultura popular de manera fulgurante, películas que han creado sus propios subgéneros o que han abierto nuevas fronteras en las convenciones del terror. Phillips parece confiar en que la trascendencia pública y artística de las películas ha de conectarlas de algún modo con su época, pero nada argumenta o justifica la validez de tal razonamiento.

### 2.3.7. La psicología de las masas de Siegfried Kracauer

En el fondo, tanto en el caso de Kendall Philips como en los de David Skal y Joseph Maddrey, nos encontramos con una tendencia a dar por válida la dimensión social del cine terrorífico. De algún modo, a menudo los críticos intuyen que el cine es capaz de penetrar más hondo en nuestro mundo y vislumbrar las tendencias políticas y psicológicas que acaban dominando su contexto. La tendencia aparece ya en uno de los estudios pioneros en el análisis social del cine fantástico: *De Caligari a Hitler: Una historia psicológica del cine alemán*, de Siegfried Kracauer. Publicada en 1947, la obra de Kracauer intuía que el cine alemán producido entre 1918 y 1933 reflejaba las tendencias colectivas que condujeron al nazismo y a la Segunda Guerra Mundial.

Aunque su argumentación se nos antoje hoy un tanto rudimentaria, Kracauer trató de explicar por qué el cine permite ahondar en el inconsciente de su tiempo.

---

<sup>99</sup> No es la única vez que la física ha inspirado a los teóricos que abordan la relación entre cine e historia. A los conceptos de «reflejo» y «resonancia», hemos de añadir la «refracción», una propuesta conceptual de Douglas Kellner (1998: 355) que implica, por un lado, que lo histórico y lo social se transforman cuando asumen las formas cinematográficas, al igual que la luz se refracta cuando atraviesa el agua. Por otro lado, se trata de un proceso interpretativo por parte del espectador que van más allá de la lectura lineal que propone la idea de «reflejo».

Según Kracauer (1985: 14), el cine es más apto que otras artes para reflejar la realidad no sólo por su capacidad de reproducir mecánicamente el mundo visible —como argumentaba André Bazin<sup>100</sup>— sino porque indaga en los más pequeños detalles de la superficie<sup>101</sup>, convirtiéndose en un microscopio del alma social:

«Las películas parecen cumplir la misión de escarbar en la minucia. La vida interior se manifiesta en diversos elementos y conglomerados de la vida externa, especialmente en aquellos datos superficiales casi imperceptibles que alimentan una parte esencial del tratamiento cinematográfico. Al registrar el mundo visible —trátese de la realidad cotidiana o de universos imaginarios— las películas proporcionan claves de procesos mentales ocultos. [...] Las películas son particularmente expresivas porque sus “jeroglíficos visibles” completan el testimonio de sus anécdotas propiamente dichas. E invadiendo tanto éstas como sus visualizaciones, “la dinámica invisible de las relaciones humanas” es más o menos reveladora de la vida interior de que provienen las películas» (Kracauer, 1985: 15).

Siegfried Kracauer (1985: 13-14) argumentaba que —a diferencia del arte y la literatura— las películas son obras de factura colectiva que se dirigen a un público de masas. Las particularidades e inquietudes del artista confluyen junto a las del resto del equipo y son los sueños de la masa los que acaban proyectándose sobre la pantalla plateada. Podemos tildarla de ingenua, pero la teoría de Kracauer revela un temprano intento de racionalizar esa intuición que nos alerta de que incluso las películas históricas nos hablan no de un tiempo remoto sino del nuestro, no de vidas fantaseadas sino de las nuestras o, más bien, del modo en que ensoñamos cada uno de nuestros días. Pero hay algo más que, sin duda, debemos recuperar de la teoría de Kracauer: su implicación en un proyecto político, su deseo de que el análisis teórico pueda ayudar a la comprensión de las masas y resultar de provecho en la era poshitleriana.

La referencia al proyecto teórico de Kracauer está implícita en el título del ensayo que Charles Derry publicó en 1977: *Dark Dreams: a Psychological History of the Modern Horror Film*. Sin embargo, habrá que esperar a la reedición ampliada y revisada de 2009 —*Dark Dreams 2.0*— para que el autor explicita su relación con el teórico alemán y para que aplique, de manera más consciente, algunos de los puntos más interesantes de Kracauer al cine actual. En *De Caligari a Hitler*, el autor señalaba que el cine germano había soltado amarras de la realidad y derivaba hacia la

---

<sup>100</sup> En palabras de Bazin (2001: 27-28): «La originalidad de la fotografía con relación a la pintura reside por tanto en su esencial objetividad. Tanto es así que el conjunto de lentes que en la cámara sustituye al ojo humano recibe precisamente el nombre de “objetivo”. Por vez primera, entre el objeto inicial y su representación no se interpone más que otro objeto. Por vez primera, una imagen del mundo exterior se forma automáticamente sin intervención creadora por parte del hombre».

<sup>101</sup> En *Teoría del cine*, Kracauer (1989: 66) argumenta: «el cine puede alcanzar dimensiones que la fotografía no abarca. [...] los directores cinematográficos no se limitaron jamás a explorar la realidad física que tenían frente a la cámara sino que, desde el comienzo, procuraron pertinazmente penetrar en los reinos de la historia y de la fantasía»

fabricación de «la seudorrealidad del sistema totalitario» (Kracauer, 1985: 281), que cristaliza en la propaganda nazi. Si el alemán observaba un «triunfo total de lo ornamental sobre lo humano» (Kracauer, 1985: 94) en películas como *Los nibelungos* (*Die Nibelungen*, Fritz Lang, 1924), Charles Derry analiza el cine estadounidense posterior a *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, George Lucas, 1974) y denuncia una zambullida en el espectáculo, un énfasis abrumador en los efectos especiales:

«Con un formalismo que domina la actual cultura popular, nos arriesgamos a crear una generación de espectadores despojados de empatía, incapaces de responder al sufrimiento o la violencia con nada parecido a un nivel aceptable de compasión. Y una vez que las películas de terror han erradicado la compasión, se convierten efectivamente en propaganda al servicio de las fuerzas reaccionarias» (Derry, 2009: 5).

Como Kracauer, Derry se interroga por el efecto del cine en las masas y llega a una conclusión ciertamente pesimista. Más que un cine de entretenimiento, Derry (2009: 4) plantea nos hallamos ante un «cine de *distracción*», un cine que rehúye el compromiso político y social, que cierra los ojos a las miserias de la vida y las reemplaza por padecimientos inventados, torturas artísticas, dolores estéticos: una vacuna contra el sufrimiento de la vida real. A Derry le preocupa el efecto anestésico que este cine pudiera producir en una audiencia cada vez más insensible a la violencia y más incapaz para la empatía o la piedad. Aunque quizá éste no sea tanto un efecto de las películas, como de la moral instaurada por el neoliberalismo.

Así, por más que abunden las nuevas versiones de películas de terror de los setenta, apreciamos en ellas un desalojo sistemático del espíritu crítico y una ausencia del discurso atrabiliario de aquéllas. Existen críticas dispersas, sarcasmos aislados, pero el cine de terror actual carece, en su conjunto, de cualquier aspiración subversiva. La postura de Derry es, en definitiva, la de alguien que mira con nostalgia una forma de concebir el cine de terror en vías de extinción. Ahora bien, aun si asumiéramos las aseveraciones de Charles Derry, hemos de reconocer que el cine de terror escenifican las contradicciones del discurso dominante. Las películas nos distraen, pero lo hacen reincidiendo en la forma artística, estetizada, de los mismos miedos de los que quisiéramos escapar.

En montaje paralelo, Anthony y el barbero de *Sweeney Todd, el barbero diabólico de la calle Fleet* (*Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street*, Tim Burton, 2007) interpretan a dúo una canción de amor dedicada a Johanna. Anthony yerra a través de callejuelas, mataderos, fumaderos de opio y cementerios en busca de su amada; entretanto, el barbero otea un horizonte fuera de campo desde el ventanal de su buhardilla. De cuando en cuando, un cliente hirsuto entra en el local y el desuellacaros lo despacha de un tajo en el gáznate sin interrumpir su melancólica

letrilla. Los asesinatos se suceden en primer plano y la sangre salpica hasta la cámara sin que la empatía aparezca en el matarife o en el espectador. Ni el color ni la iluminación ni el decorado ni el maquillaje son realistas y, a cada muerte, el montaje establece una cadencia rítmica —corte, pedal, trampilla y cuerpo despeñado—, de manera que el asesinato, se transforma en adorno estético o, en todo caso, en el contrapunto irónico del canto de amor. La violencia deja de ser horrenda y repulsiva y podemos solazarnos en el espectáculo musical; sin embargo, pese a lo dicho, *Sweeney Todd* sigue expresando las injusticias de clase y la miseria de un Londres victoriano que se parece, cada vez más, a nuestras ciudades actuales.



*Sweeney Todd, el barbero diabólico de Fleet Street.* El asesinato y la miseria se convierten en música y espectáculo.

Quizá la conciencia crítica del cineasta no sea hoy la norma, pero las películas todavía ofrecen una posibilidad de analizar y criticar la estructura social. La crítica no es patrimonio exclusivo del autor del texto, sino también de su lector. Como críticos y espectadores debemos empezar a asumir la tarea de utilizar las películas para algo más que la distracción y el escapismo. Pese al actual descrédito del trabajo interpretativo e intelectual, la labor crítica y teórica sigue siendo todavía la manera de presentar batalla frente a la hegemonía ideológica.

A menudo escuchamos apologías de la cultura tan torpes como sonrojantes. El arte y la cultura, se nos dice, nos aportan una experiencia casi trascendente, nos hacen humanos, nos distinguen de los animales. Sin embargo, hay arte más allá del aura o de la fe, el arte que conforma nuestra cotidianidad, la cultura en la que basamos nuestro día a día. El verdadero objetivo de la hegemonía ideológica no es sino controlar esa cultura y no le importa, para lograrlo, comprar periódicos, privatizar televisiones, encarecer el cine, cerrar los museos, cobrar en las bibliotecas, analfabetizar las escuelas, desnutrir la investigación, burocratizar las universidades, destruir, en definitiva, cualquier lugar de resistencia a la hegemonía cultural. Todavía necesitamos un arte nuevo, una nueva forma de concebir las relaciones entre nosotros y con nuestro entorno, nuevos mitos que reemplacen a los que se han adueñado de nuestra imaginación; pero antes debemos comprender cómo funciona y qué nos dice esa cultura en la que vivimos todavía. Es aquí donde la labor crítica e interpretativa juega su papel más importante.

La crítica ideológica puede ser acusada de no ofrecer alternativas a los problemas que diagnostica; sin embargo, la mera instancia crítica es, de por sí, una alternativa, pues nos permite comprender —y, por tanto, desnaturalizar— los intereses y valores que hay detrás de los productos de entretenimiento. Sólo a través del análisis ideológico comprendemos que los auténticos monstruos no son los zombis, los alienígenas o los vampiros, que el origen de nuestros miedos no se halla en las películas. De nosotros depende la imaginación de nuevos mitos que suplanten a los que ahora apuntalan la ideología dominante. Mientras tanto, nuestro trabajo analítico consiste en amasar las películas para elaborar nuevas respuestas, en fundir nuestra reflexión con las obras existentes con el fin de darles una nueva vida, quizá más plena en su sentido:

«Una máquina que no sirva en el proceso productivo es inútil. Además, cae bajo la acción destructora del intercambio natural de material. El hierro se oxida, la madera se pudre. [...] El trabajo vivo tiene que tomar en sus manos estas cosas, resucitarlas de entre los muertos, convertirlas de valores de uso posibles en valores de uso reales y activos. Lamidos por el fuego del trabajo, asimilados por éste como cuerpos suyos, animados por las funciones que tienen en el proceso, según su definición y su cometido, es cierto que estos valores de uso son absorbidos, pero de un modo provechoso y racional, como elementos de creación de nuevos valores de uso.» (Marx, 2007: I, I, 248-249).

3

## FUNDAMENTOS TEÓRICOS (1): LA IDEOLOGÍA Y EL CINE

«Las películas no son simplemente reflejos indiscriminados de la sociedad ni tampoco son desinteresadas. Las películas son representaciones específicas e historias construidas de una determinada manera. Como en cualquier otra representación, en las películas se realizan elecciones conscientes sobre lo que será incluido y excluido, sobre lo que será explorado y lo que será desestimado, sobre la información que se proporcionará a la audiencia y la que le será sustraída».

Eric Greene (1996: 10)

En 1950, Eric Johnston, presidente de la Motion Picture Association of America (MPAA), hubo de responder a las acusaciones que Robert Cousins había lanzado contra la industria cinematográfica. Cousins había denunciado el retrato que Hollywood exportaba de los americanos; sin embargo, Johnston restó importancia al asunto y afirmó que se trataba de una cuestión baladí pues. A fin de cuentas, las películas son mero entretenimiento, una forma más de matar el tiempo,

«musicales ligeros y frívolos, comedias y, sí, también alguna película de tiros, en la que los cuatros muerden el polvo cuando los valientes vaqueros les atrapan. Cosas para divertirse, cosas para evadirse. [...] El mundo está lleno de propaganda. Es la ausencia de propaganda consciente en nuestras películas lo que gusta a los extranjeros»<sup>102</sup>.

Dentro de Hollywood, quienes más a menudo han articulado la noción de ideología –o de su presunta ausencia– han sido sus portavoces y ejecutivos, pues con frecuencia habían de responder a las críticas de los puritanos y las ligas de la decencia. Una de estas

---

<sup>102</sup> Citado por James Linton (1978: 16)

respuestas, el código Hays, adoptó la forma de una serie de directrices de censura que rigieron el cine americano entre 1930 y 1968<sup>103</sup>. Históricamente, podemos entender el código Hays como uno de los grandes cohesionadores ideológicos y morales del cine clásico. Del mismo modo, ya en la actualidad, la calificación por edades de la MPAA sigue constituyendo una herramienta ideológica cuyo fin es establecer una frontera moral para la representación del sexo, la violencia, el consumo de drogas o las groserías verbales: traspásala y tu película jamás encontrará distribución en salas<sup>104</sup>. Sin embargo, lo que nos interesa de cada uno de estos casos es que en ellos la ideología —la «propaganda consciente»— aparece como su ausencia, como una autonegación, como un secreto que, en ocasiones, el durmiente susurra en sueños.

Pero ¿qué es la ideología?, ¿cómo se manifiesta en el cine? y, finalmente, ¿qué hay de consciente e inconsciente en la ideología de las películas? La respuesta de Johnston da cuenta del modo en que Hollywood a menudo se describe a sí mismo: evasión, entretenimiento, al fin y al cabo, sólo películas. «Porque nadie va a pensar al cine. El cine es para mirar y descansar», escribía con sorna Ilia Ehrenburg (2008: 39). Pero estos mismos son también los argumentos que asumen tanto los cineastas como sus públicos. Como lamentaba Herbert I. Schiller en su libro *The Mind Managers* (1973: 85), «un mito central domina el mundo de la fantasía manufacturada, la idea de que el entretenimiento y el pasatiempo están libres de valores, que no tienen punto de vista y que existen en el exterior de los procesos sociales».

Hollywood, el cine comercial y géneros como el terror son, qué duda cabe, productos de entretenimiento, pero no por ello dejan de ser ideológicos<sup>105</sup> ni de estar conectados a los problemas de su tiempo. Es más, en gran medida, su coalescencia y su pregnancia ideológica dependen de su caracterización como entretenimiento: «Cosas para divertirse, cosas para evadirse», proclamaba Johnston. En cambio, como escribiera Michael Wood (1975: 18), «el entretenimiento no es, como solemos pensar, una huida a gran escala de nuestros problemas reales, tampoco un medio de olvidarlos completamente, sino más bien una reorganización de nuestros problemas bajo una forma que los domestica, que los disipa en los márgenes de nuestra atención. [...] El mundo de la muerte y la guerra y el desastre está realmente ahí, llega a mencionarse, pero resulta irrelevante para la historia de la estrella o de la música. El Lusitania se hunde, pero Gene Kelly está dormido».

---

<sup>103</sup> Véase Gregory Black (1998)

<sup>104</sup> Véase el documental *Los censores de Hollywood* (*This Film is Not Yet Rated*, Kirby Dick, 2006).

<sup>105</sup> La inocencia del entretenimiento debe, por tanto, ser constantemente puesta en entredicho, pues — como nos recuerda Celestino Deleyto (2003: 18)— «ningún medio de masas es inocente pero todos ellos tratan de pasar por inocentes y de apelar a la inocencia del espectador».



Sin lugar a dudas, existe una relación entre cine e historia, una relación que se expresa siempre en términos ideológicos. La ideología es el lugar en el que las películas se anudan a la realidad de su época, el hilo que sutura la ficción a las condiciones reales de existencia de una sociedad determinada. Las bailarinas de Busby Berkeley y los vaqueros de John Ford se afanan sobre la pantalla blanca, blanca sólo en apariencia, pues el mundo que se despliega a través de su superficie nos resulta real porque también nosotros estamos proyectando el nuestro sobre ella. Hemos aprendido a identificar que aquella sombra es una montaña, aquel borrón un árbol y aquella luz un rostro, pero también a reconocer que la ficticia sociedad de la pantalla es vecina de la nuestra, que las relaciones entre indios y vaqueros, entre policías y criminales, no son sino las nuestras.

Vemos en las películas relaciones de poder o sumisión, de solidaridad o explotación, pero siempre relaciones en las que se expresa la ideología de nuestro tiempo. En este sentido, la noción de ideología se torna crucial para nuestro estudio, ya que de ella depende, en última instancia, el modo en que una película se relaciona con su época. En otras palabras, la ideología y la representación de la realidad no son dos asuntos diferentes sino el mismo y uno solo.

Revisando las notas que Antonio Gramsci (2011: 65) escribiera en la prisión, nos encontramos con que éste definía la ideología como un «análisis de las ideas» o, más bien, como una «búsqueda del origen de las ideas». Las ideas —decían los filósofos sensualistas del siglo XVIII— proceden de las sensaciones, de la fisiología. Sin embargo, el filósofo italiano no tarda en precisar que el origen de las ideas no ha de buscarse en la piel, la vista o el oído, sino en el proceso histórico y en la estructura de una sociedad. De algún modo hemos pasado a ver la ideología no cómo una búsqueda de este origen de las ideas, sino como un sistema de ideas, no cómo un Génesis, sino como un Deuteronomio. Sin embargo, no es posible describir el sistema de ideas que rige una sociedad sin comprender qué lo motiva, de dónde viene. En el ámbito de la cultura popular —que tanto interesó a Antonio Gramsci— nos encontramos con un sistema ideológico que proviene de las condiciones materiales de una época y que, al mismo tiempo, contribuye a perpetuarlas.

En un artículo breve, Roland Barthes (1980: 3) comparaba al espectador frente a la pantalla con el sujeto frente a la ideología: «El sujeto histórico, al igual que el espectador que estoy intentando retratar, también está pegado al discurso ideológico. Experimenta su coalescencia, su seguridad analógica, la pregnancia, la seguridad, la “verdad”: es un señuelo (nuestro señuelo, ¿quién puede escapar de él?). La ideología es, en efecto, el imaginario de una época, el cine de la sociedad». El interés de la afirmación no radica, sin embargo, en la similitud entre sujeto histórico y espectador cinematográfico, sino en la coincidencia entre ideología y cine a la hora de configurar el imaginario de una época, un imaginario en el que

quedan inscritos y naturalizados el poder, las relaciones de clase y el lugar que el sujeto ocupa respecto a la estructura social.

Lo explicado hasta este punto es sólo un esbozo, pues la articulación de los conceptos de ideología, cine y sociedad es harto más compleja. Una complejidad a la que hemos de añadir, además, la especificidad del género de terror, un género en el que la realidad aflora transformada, desde el sótano de lo reprimido, desde las simas de lo fantástico. Pero desviémonos, por el momento, de la senda del terror y centrémonos en la noción de ideología. A lo largo del presente capítulo, nos centraremos en el modo en el que la ideología ha sido incorporada por la teoría cinematográfica.

Toda investigación conlleva siempre una ordalía de prueba y error y va dejando, tras de sí, un rastro de fracasos. Durante el transcurso de la nuestra, hemos ido abandonando numerosos paradigmas y teorías hasta llegar a aquéllas que se han concretado como las más aptas para explicar la elusiva relación entre el cine y la realidad social. Para descubrirla, viajamos en busca de las fuentes teóricas, para lo cual es preciso apartar la fronda enmarañada y fecunda de todas las teorías construidas sobre ellas. En nuestra indagación llegamos a los textos de Friedrich Engels y Karl Marx, de Louis Althusser, de György Lukács, de Antonio Gramsci, de Theodor Adorno y de Fredric Jameson.

Salvo por el último caso, puede parecer que hablar hoy de estos autores resulta anacrónico, de otra época. Sin embargo, como señala Eduardo Grüner (en Jameson y Žižek, 1998: 26) es hoy cuando «en cierto sentido *por primera vez en la historia*, la llamada globalización ha creado, es cierto que en forma paradójica, las condiciones de un capitalismo universal previstas por Marx para una crítica teórico-práctica igualmente universal de ese modo de producción». Nuestra tesis no pretende el alcance de los pensadores arriba citados, pero sí beber de la tradición de crítica cultural a la que pertenecen. Una tradición que tiene mucho que aportar al análisis de nuestra cultura y de nuestra sociedad. Al fin y al cabo, como afirma Mike Wayne (2005: 1), «el marxismo y el cine comparten al menos una cosa en común: ambos están interesados en las masas».

En última instancia, el objeto de nuestra tesis no es la ideología, sino el modo en el que, a través de ésta, el cine representa los problemas sociales propios de su tiempo. En este sentido, no pretendemos hacer un recorrido exhaustivo de las distintas concepciones y elaboraciones del término «ideología», sino exponer aquellos aspectos y desarrollos del concepto que nos permitirán comprender mejor cómo el cine de terror se relaciona con su momento histórico. A fin de clarificar la exposición del término, hemos dividido nuestra conceptualización en cuatro niveles de complejidad que, no obstante, no deben comprenderse como ámbitos autónomos sino como fases de articulación del concepto conectadas entre sí.

### 3.1. Primer nivel: la ideología como telón

«¡Ellos no saben lo que hacen, pero lo hacen!»

Karl Marx.

«¡Ellos saben muy bien lo que hacen, pero aún así lo hacen!»

Peter Sloterdijk.<sup>106</sup>

Siguiendo el razonamiento de Louis Althusser, podemos afirmar que no existe un lugar fuera de la ideología, que incluso si la criticamos seguimos sumergidos en ella. Sin embargo, esta consideración choca con el «entretenimiento apolítico» que la industria cinematográfica suele esgrimir en su defensa<sup>107</sup>. En consecuencia, desentrañar la ideología del discurso filmico requiere una importante labor analítica, pues, o bien se enmascara con las formas de la ficción y el entretenimiento, o bien se niega rotundamente su presencia.

Regresemos a la declaración de Johnston y a su uso, acaso inconsciente, del adjetivo «consciente» referido a «propaganda»: su mera presencia nos revela que sí existe la noción de un componente ideológico sugerido, un componente no verbalizado pero sí presente en las películas. Cabría preguntarse, en consecuencia, a quién pertenece ese inconsciente político que contiene –y del que escapa– la ideología del cine americano: ¿surge ésta del inconsciente político de los directivos y profesionales de la industria o más bien se dirige al inconsciente de los espectadores?

James Linton (1978: 17), en el artículo del que hemos tomado la cita de Johnston, concluye que la de Hollywood es una ideología del entretenimiento, cuya realización depende de tres factores: la narrativa tradicional, el proceso de identificación con las estrellas/personajes y, finalmente, la experiencia espectral en el contexto de la sala oscura. Según Linton (1978: 18):

«Las creencias, actitudes y valores presentados por las películas de Hollywood tienden a estar en consonancia con las actitudes y valores de la sociedad americana. En otras palabras, la ideología dominante de una sociedad tiende a ser reforzada por la ideología presentada en sus películas. [...] Estos resultados son muy probablemente debidos en gran parte a la extendida aceptación de la noción del carácter no ideológico de las películas (y, más generalmente, de los media), que tienden a desviar la atención y a hacer a los espectadores menos resistentes a los mensajes latentes de las películas».

---

<sup>106</sup> Tomamos prestado de Žižek (1989: 32-33) este juego de citas, cuyo significado será revelado más adelante en este mismo capítulo.

<sup>107</sup> Existen excepciones y no todos los profesionales de la industria adoptan este razonamiento. Pero aquí tratamos de definir el discurso dominante en la industria del cine comercial.

El planteamiento de Linton es deudor de las tesis de Christian Metz e incide en el silenciamiento de lo ideológico. Linton considera que los valores de una sociedad –y de sus películas– son connaturales al ser humano e inherentes al sentido común. Refiriéndose a este proceso de enmascaramiento ideológico, Joshua David Bellin (2005: 3-5) ha rastreado el modo en el que la cuestión ha sido sistemáticamente eludida por los estudios sobre cine fantástico. Entre los ejemplos que recoge, una de las citas se nos antoja especialmente significativa:

«La política de la fantasía: ¡qué asunto tan peculiar! No es difícil ver una conexión entre la fantasía y los arquetipos, o entre la fantasía y la ética, o ver la fantasía como una expresión de la metafísica, pero ¿qué tiene que ver la política con ella?»<sup>108</sup>

Para Bellin, semejante negación del contenido ideológico de una película resulta nociva tanto si proviene de la industria cinematográfica como si la enuncian los críticos que la estudian. Concretamente, según Bellin (2005: 5), «desamarrar las películas fantásticas de sus contextos sociales –el descartarlas (o ensalzarlas) como diversiones puras e inocentes– resulta esencial para el poder social de estas películas; cualquier producción social capaz de ser negada *como* producción social con tal facilidad, puede perpetrar (o *ha perpetrado* en su negación) una perniciosa labor social». Tanto en el caso de Bellin como en el de Linton (la ideología del entretenimiento), nos encontramos con una ideología que se niega a sí misma y actúa en la sombra.

### 3.1.1. La falsa consciencia

Desde la aproximación arriba expuesta, no resulta fácil aprehender el concepto de ideología, ¿y cómo podría ser de otro modo cuando su fin último no es sino el de ocultarse a sí misma? Por otro lado, se trata de una manera de entender la ideología que se aproxima a la noción más clásica del término. Friedrich Engels entendía la ideología como una «falsa consciencia» («*falsche Bewutseins*»), como un discurso que legitima el poder y naturaliza la estructura de clases. En este sentido, la ideología se concibe como un telón con el que la burguesía obscurece las relaciones de producción, las desigualdades y la lucha de clases, como un telón que cubre el escenario en el que tienen lugar los manejos de los mercaderes. Sin embargo, tanto se afana en ocultarse que, a la postre, no es capaz de conocerse a sí misma.

---

<sup>108</sup> El texto citado por Bellin pertenece a Altebery, Brian, «The Politics (If Any) of Fantasy», Latham, Robert A. y Collins, Robert A., *Modes of the Fantastic*. Westport: Greenwood, 1995, 1-13, p. 1.

Pero hablemos no de la abstracción sino de quienes la posibilitan, de los pensadores y los fabricantes de productos culturales que, sin saberlo, tejen este telón que cubre el escenario. En palabras de Engels<sup>109</sup>:

«La ideología es un proceso ejecutado por el así llamado pensador *de manera consciente, pero con una falsa consciencia*. Los auténticos motivos que le impelen le resultan ignotos, de otro modo, no sería en absoluto un proceso ideológico. De ahí que imagine motivos falsos y aparentes, pues se trata de un proceso de pensamiento que deriva tanto su forma como su contenido del puro pensamiento, tanto del suyo como de aquél de sus predecesores. Trabaja con un mero pensamiento material que acepta sin escrutinio como el producto del pensamiento, no investiga más allá en busca de un proceso más remoto e independiente al pensamiento.»

A menudo, ideología y falsa consciencia llegaron a convertirse en términos sinónimos; sin embargo, Ferruccio Rossi-Landi (1980) propuso una distinción de grado entre la una y la otra: mientras que la falsa consciencia sería un estado emotivo o intuitivo sin desarrollo conceptual alguno, la ideología supondría una elaboración del discurso, una búsqueda de respuestas, de argumentaciones y de réplicas a las críticas. Rossi-Landi (1980: 144-145) consideraba «la ideología como racionalización discursiva y sistematización teórica parcial o total *de una actitud o estado de falsa consciencia*. [...], la ideología es falsa consciencia *convertida en falso pensamiento* a través de la elaboración lingüística, con todo aquello que esto comporta». Por supuesto, esta expresión lingüística de la ideología implicaba *per se* un mayor grado de consciencia, pero, aun así, seguía siendo un *falso* pensamiento. La dimensión ilusoria y falaz de la ideología seguía presente en la postura de Rossi-Landi (1980: 154): «la ideología implica falsa consciencia; la falsa consciencia no implica ideología».

La diferenciación marcada por Rossi-Landi (1980) es la misma que separa las motivaciones del soldado destinado en Irak —patriotismo, deber, hermandad— del aparato discursivo que intenta justificar su presencia allí: la ideología neoconservadora, un *falso pensamiento* que, tras el once de septiembre, se convirtió en el discurso dominante de la política estadounidense. En próximos capítulos describiremos a fondo las tesis del neoconservadurismo; sin embargo, podemos caracterizarlo ya como una serie de ideas que se imaginan a sí mismas como procedentes de otras ideas —de la Constitución y de la Declaración de Independencia—, pero también como un intento de ocultar bajo un lustre de altos ideales los bajos instintos imperiales del gobierno estadounidense —el control sobre el petróleo iraquí, el establecimiento de bases estratégicas, el fortalecimiento de Israel en la región, entre otros—.

---

<sup>109</sup> Carta a Franz Mehring (14/7/1893). La cursiva es nuestra.

Sin embargo, regresemos ahora a la formulación de Engels y observemos que éste centra su atención en el sujeto que elabora el texto ideológico «de manera consciente, pero con una falsa consciencia». Con ello, no sólo nos devuelve a la dicotomía entre lo consciente y lo inconsciente con la que comenzaba el epígrafe, sino que además plantea uno de los problemas de cualquier interpretación ideológica de un producto cultural: el problema de la intencionalidad. A menudo, los y cineastas se resguardan de lecturas ideológicas escudándose en que ellos jamás pretendieron incluir el menor atisbo de alegato. Porque ellos filman —o escriben o pintan o cantan— sólo con el fin de entretener, de asustar, de hacer reír o, incluso, de crear una obra de arte. Al respecto, Gérard Lenne (1974b: 15) llegó a afirmar: «Lo que el autor *ha querido decir* nos importa poco. Es lo que *ha dicho* lo que nos interesa; e, implícitamente, cómo lo ha dicho y cómo una película servir para decir *otras cosas*. En el cine, el autor no es un artista, es un trabajador». Lenne arroja su anatema sobre el artista trascendente y sus idólatras; sin llegar a este extremo, también nosotros nos inclinamos por primar el significado cultural e ideológico de la obra por encima de las intenciones autorales, que aun así siguen contando.

Engels nos hablaba de motivos que resultan ignotos para el propio pensador; sin embargo, tal afirmación es susceptible de ser desarrollada con mayor profundidad. Según Eric Greene (1996: 13), «los artistas, como el resto de la sociedad, derivan en gran medida su ideología, vocabulario conceptual y medios de expresión de la cultura que les envuelve, a menudo —si no siempre— prestando poca o ninguna atención autorreflexiva al lugar del que provienen estas convenciones culturales, al modo en que se formaron o a qué es lo que significan». Así, según Greene, poco importa que el autor trate de exorcizar la política de su obra, pues no es posible que enuncie sus palabras desde un fuera de la historia ni, tampoco, desde un más allá del reino de la ideología.

Al hilo de lo expuesto, consideremos también la dimensión industrial del cine, las presiones políticas internas y externas a las que está sometido, la prevalencia de unos cánones estéticos dominantes que el realizador asume acríticamente, los gustos e intereses de los directivos que aprueban los guiones, presupuestos y copias definitivas, los rígidos parámetros de los organismos de calificación y, finalmente, los ataques de la opinión pública —ese arma arrojada con la que las corporaciones mediáticas intentan moldear a su gusto la cultura, el arte, la sociedad y la política—. Consideremos todo ello y no tardaremos en percatarnos de que el proceso de producción fílmica es permeable a la ideología en todos sus flancos. No sólo se trata de que los cineastas creen sus películas asumiendo como ciertas las verdades de su tiempo sino de que, además, la propia estructura productiva favorece que tales verdades se acerquen más y más a las de los dueños de los medios de producción y distribución cinematográficos.

Sin embargo, todo este proceso en su conjunto queda siempre relegado, oculto tras la ideología del entretenimiento o de una pretendida autonomía artística. Según escribía Lenne (1974b: 12-13): «Para que sea eficaz en este sentido, es necesario que su papel [asegurar y consolidar la dominación burguesa] sea ocultado, por eso toda la *cultura* impuesta actualmente por la clase dominante tiende a enmascarar, en todas sus instancias, incluso la misma *evidencia* de esta dominación». Nos hallamos, por tanto, ante una conceptualización de ideología que trata de dar cuenta de una realidad dual y encubierta, una realidad escindida en consciencia y falsa consciencia, en texto y subtexto. Nos hallamos, en definitiva, ante una conceptualización en la que la ideología es comprendida como límite entre un discurso externo y una verdad oculta que, en ocasiones, aflora de forma obscena.

Salvo en la carta citada, Marx y Engels apenas desarrollan la noción de «falsa consciencia»; sin embargo, la dimensión de lo ilusorio juega un papel fundamental en la teoría económica de Karl Marx. Conceptos como el de la «reificación del valor» o el «fetichismo de la mercancía»<sup>110</sup> no hacen sino apuntar hacia la brecha que separa la ideología de lo real, la sociedad de sus bases materiales o, en otras palabras, tu iPad no es una ganga porque está de oferta, es una ganga porque el chino que lo fabrica cobra cien euros al mes, trabaja en condiciones lamentables, más de doce horas diarias, y carece de derechos laborales<sup>111</sup>.

Es en esta brecha, en esta dimensión ilusoria del capitalismo, en esta fantasía que rige las relaciones entre sujetos, donde hemos de situar la noción de ideología, una noción que ha influido en buena parte de la crítica marxista posterior. De hecho, por más que la expresión «falsa consciencia» apenas aparezca en los escritos de Karl Marx y Friedrich Engels, se trata de un planteamiento especialmente perdurable en la teoría cinematográfica y en los análisis políticos del cine americano<sup>112</sup>. En muchos de ellos, observamos lo que podríamos formular como una conceptualización de «la ideología como telón», en la medida en que se dedica a ocultar y, al mismo tiempo, permanece oculta. Ahora bien, el uso de esta conceptualización no sólo se refiere al telón delante del escenario sino también al escenario, a los disfraces y desvelos imaginarios de los

---

<sup>110</sup> Según Marx (2007: I, I, 103), «lo misterioso de la forma de mercancía consiste, pues, sencillamente en el hecho de que les refleja a los hombres los caracteres sociales de su propio trabajo como caracteres objetivos de los productos del trabajo, como propiedades naturales sociales de estas cosas, y, por tanto, también refleja la relación social de los productores con el trabajo total como una relación social de objetos, existente fuera de ellos. Gracias a este *quid pro quo* como los productos del trabajo se transforman en mercancías, objetos sensiblemente suprasensibles o sociales».

<sup>111</sup> Véase: Hickman, Martin, (27/05/2010).

<sup>112</sup> Es esta definición de ideología la que hace inteligible la afirmación de Michael Ryan y Kellner (1988: xi), que inauguran su ensayo *Camera Politica. The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film* confesando que, durante su investigación se percataron de que no todos los filmes eran ideológicos.

personajes. Existe, también tras el escenario un fondo pintado a través de la que, a veces, entrevemos la tramoya del espectáculo, las improntas del poder y pinceladas de la lucha de clases.

Lo obsceno apesta, hiede cual la carne putrefacta de los zombies que aporrean los escaparates del centro comercial en *Amanecer de los muertos*. Esa horda de cuerpos, la masa, es lo que se reprime en los discursos del poder y aquello que, no obstante, reaparece como un fondo de desheredados, de famélicos, de muertos en vida que se agolpan a las puertas del Occidente consumista. Como podemos observar, en el cine de terror, esta emergencia de lo obscuro —es decir, de aquello que la ideología debería ocultar— adquiere un aspecto deforme, monstruoso, dislocado, por lo que requiere un esfuerzo hermenéutico, una lectura alegórica en el sentido benjaminiano. En el cine de terror, lo obscuro aflora, lo enterrado emerge, lo que apesta invade; sin embargo, esta problemática emergencia de lo obscuro se produce en los límites del discurso normativo, en el umbral del telón tras el que se agitan las verdaderas formas de los monstruos. Con el cine de terror, nuestra mirada se desplaza hacia ese fondo en el que atisbamos aquello que debiera permanecer en las tinieblas del silencio.

Así, el último beso en el que los protagonistas de *Monsters* se encuentran el uno al otro tiene como fondo sirenas policiales. Al igual que en el cine clásico, la emoción se lateraliza con el beso que clausura en catarsis toda la trama; pero, a diferencia del cine clásico, este beso de perfil no lo es todo, también hay un fondo, de sirenas y catástrofes, de ejércitos que bombardean ciudades, de criaturas colosales que destruyen las fronteras, de paisajes catastróficos, y, también a diferencia del cine clásico, la clausura del relato no se halla en el beso, sino en la primera secuencia que, de pronto, adquiere un nuevo significado tras el beso. Si hay clausura en este final abierto no es sino la del recuerdo de un desastre que no acaba o, más bien, la de una década, la primera del siglo XXI, que será recordada por sus catástrofes.

El concepto de «falsa consciencia» —la ideología como telón— sigue siendo un concepto fecundo del que, además, dependen muchas de las articulaciones posteriores de la noción de ideología. Sin embargo, no podemos quedarnos aquí. Precisamos, además, de un desarrollo más intenso del modo en que funciona la ideología y de cómo conforma nuestros productos culturales y, en último término, también nuestras vidas. De otro modo, estaremos manejando una noción que, a menudo, acaba haciéndonos pensar que toda ideología es propaganda, una sarta mentiras, un hatajo de embelecados. Los detractores del marxismo a menudo recurren a simplificaciones como éstas a fin de condenar un supuesto «reduccionismo marxista»; sin embargo, para Marx y Engels la ideología entrañaba un concepto más complejo.



La ideología no sólo es cuanto acontece en la superestructura como reflejo de un proceso oculto en algún lugar de la base económica. Por un lado, como veremos con Althusser, la ideología se caracteriza por un cierto nivel de autonomía; por otro, como veremos con Jameson, en nuestra época a menudo lo económico y lo ideológico se imbrican y entrelazan, de manera que «la dimensión ideológica está inherentemente trabada con la realidad, que la oculta como característica necesaria de su propia estructura. Esta dimensión, por tanto, es profundamente *imaginaria* en un sentido real y positivo; es decir, existe y es real en la medida en que es una imagen cuya impronta y destino es seguir siéndolo, y lo que tiene de verdadero es su propio carácter irreal e irrealizable» (Jameson: 1996: 201).

La lectura marxista de Jameson establece una dimensión imaginaria esencial que forma parte del propio tejido visible de la realidad, de nuestras acciones y nuestra vida en sociedad. Sin embargo, comprender la afirmación de Jameson requiere de un mayor desarrollo y una mayor comprensión de las tesis de Marx. En su nivel más elemental, Marx y Engels definían la ideología como una serie de ideas que se concebían a sí mismas como independientes de las condiciones materiales de existencia y que, no obstante, provenía indefectiblemente de la clase dominante. Según afirman los autores en *La ideología alemana* (1978: 72):

«Las ideas de la clase dominante son en cada época las ideas dominantes, es decir, la clase que posee el dominio de la fuerza material de la sociedad es al mismo tiempo su fuerza intelectual dominante. La clase que tiene a su disposición los medios materiales de producción tiene control al mismo tiempo sobre los medios de producción mental, de este modo, hablando en términos generales, las ideas de aquellos que carecen de los medios de producción mental están sometidos a ella.»

El acento recae en la posesión de los medios de producción, por lo que «las ideas dominantes no son más que la expresión ideal de las relaciones materiales dominantes, las relaciones materiales dominantes captadas como ideas» (Marx y Engels, 1978: 72)<sup>113</sup>. Podemos leer en la aseveración de Marx y Engels toda la seguridad y toda la certeza de la historia; sin embargo, semejante concepción de la ideología no permite, por sí misma, desplegar una crítica elaborada y profunda de los productos culturales del capitalismo y, lo que es más grave, también abre la puerta a una lectura reduccionista —y malintencionada— de la teoría marxista.

En puridad, la última instancia de lo económico no fue jamás tan absoluta como lo han pretendido algunos detractores y seguidores del marxismo. Tras la muerte de su

---

<sup>113</sup> De manera más sintética y programática, la misma idea aparece expresada en *El manifiesto comunista*: «¿Qué otra cosa prueba la historia de las ideas sino que la producción intelectual cambia de carácter en proporción al modo en que cambia la producción material? Las ideas dominantes de cada época siempre han sido las ideas de su clase dominante» (Marx y Engels, 2010: 48)

colaborador y amigo, Friedrich Engels escribió varias cartas protestando por el reduccionismo económico en el que habían caído los seguidores de su teoría.

«De acuerdo con la concepción materialista de la historia, *en última instancia* el elemento determinante en la historia es la producción y reproducción de la vida real. Ni Marx ni yo hemos afirmado nada que no sea esto. Por lo tanto, si alguien tergiversa esto para decir que el elemento económico es el *único* determinante, transforma la proposición en una frase abstracta, carente de significado y de sentido. La situación económica es la base, pero los diversos elementos de la superestructura [...] también ejercen su influencia en el curso de las luchas históricas y en muchos casos preponderan en la determinación de su *forma*. Hay una interacción de todos estos elementos.»<sup>114</sup>

La interpretación marxista de la sociedad se refiere siempre a una totalidad, de ahí el craso error de desgajar lo económico de esta totalidad compleja o de afirmar que es ahí donde se encuentra la explicación del resto de fenómenos sociales. De acuerdo con lo dicho, señala György Lukács (1971: 27), «el marxismo no reconoce la existencia de las ciencias independientes de la ley, la economía o la historia, etc.: no existe sino una única ciencia unificada –dialéctica e histórica– de la evolución de la sociedad como una totalidad». A pesar de ello, a menudo encontramos un uso parcial, fragmentario –y forzosamente incompleto– de la teoría, una visión reduccionista que consiste en arrojar la explicación de cualquier fenómeno hacia aquella última instancia de lo económico.

En cambio, hemos de adoptar una perspectiva más amplia que comprenda, antes que nada, la dimensión social de conceptos como el de capital o el de modos de producción. Como nos recuerda Michael Rosenthal (1978: 20), «el capital no es una *cosa* (como una cierta cantidad de dinero), sino una relación social. Una factoría se transforma sólo en “capital” cuando hay una clase capitalista y una clase trabajadora». El énfasis no se sitúa, por tanto, en el dinero como objeto o en los medios materiales como tecnología, sino en las relaciones que se producen entre los seres humanos en torno a esos medios. De ahí que Eduardo Grüner<sup>115</sup> insista en que la «base económica» es, de por sí, una instancia mucho más compleja de lo que han querido ver los detractores de Karl Marx:

«La famosa “base económica” (una expresión ciertamente desafortunada de Marx) implica no sólo el desarrollo de las fuerzas productivas, sino su relación conflictiva con las relaciones de producción, es decir, en términos estrictamente marxianos, con la lucha de clases, explícita o latente. Por lo tanto, la propia “base económica” está ya siempre atravesada por los “momentos” *político* (la organización de las clases y sus fracciones en relación con el Estado y con sus posiciones en el mercado de capitales y de trabajo), *jurídico* (las regulaciones legales de dicha organización y del régimen de la propiedad), *ideológico* (la reproducción “motivacional” de las relaciones de producción, las normas morales y religiosas, la legitimación del poder político y social, etcétera), e incluso *cultural*.»

---

<sup>114</sup> Carta a Joseph Bloch (21/09/1890).

<sup>115</sup> En Jameson y Žižek (1998: 32)

### 3.1.2. Falsa consciencia y análisis fílmico

Ahora bien, el problema del reduccionismo no sólo es distintivo de los críticos de Marx sino también de algunos de sus discípulos. Básicamente, el problema de la teoría cinematográfica basada en la obra de Marx suele radicar en la sombra del determinismo económico. Como observaba Michael Rosenthal (1978: 19), el concepto de ideología enarbolado por la crítica marxista, a menudo, implicaba que «la asunción de que la estructura ideológica es totalmente pasiva y que meramente refleja procesos que están en marcha en algún lugar de la base económica».

La crítica de Rosenthal no se refería a Marx y a Engels sino a los análisis marxistas presentes en revistas como *Jump Cut* o *Screen*. Cuando Rosenthal escribe su artículo, las tesis de Althusser llevaban cierto tiempo circulando. En *Screen*, por ejemplo, el nombre del autor francés solía leerse junto a los de Roland Barthes, Jacques Lacan y, en menor medida, Nicos Poulantzas. Sin embargo, la aplicación del marxismo a los estudios cinematográficos seguía siendo parcial y problemática. En este contexto, Rosenthal defiende una mayor complejidad para el concepto de ideología y sus mecanismos pues, de lo contrario, todo se deslizaba hacia un terreno ambiguo y difuso, hacia la última instancia de lo económico que todo lo condiciona y determina.

En este sentido, según argumenta Rosenthal (1978: 20), la crítica fílmica marxista a menudo acababa por reducir el filme a un único significado e impedía diferenciaciones: para ella todo era igualmente burgués. Por otro lado, Rosenthal también objetaba que esta crítica no era capaz de acotar las limitaciones de la clase dominante para controlar los aparatos ideológicos. Cabría añadir a este último distingo otro problema capital a la hora de entender las tensiones del discurso fílmico: que el llamado pensamiento dominante no es único ni homogéneo y que, en su seno, se producen importantes disensiones.

Con el fin de clarificar los aciertos y limitaciones de la aplicación de este paradigma al análisis fílmico, analizaremos *I Sell the Dead* (Glenn McQuaid, 2008)<sup>116</sup>, con la mirada puesta en las lagunas y necesidades que plantea la teoría. La película narra las andanzas de un par de pillastres del siglo XVIII dedicados al (poco) lucrativo negocio de robar cadáveres que, en un momento determinado, resultan ser muertos vivientes.

---

<sup>116</sup> Durante el presente capítulo iremos ilustrando nuestra argumentación teórica con una serie de películas que, a título de teóricas, nos ayudarán a comprender la aplicación —y las limitaciones— de distintas aproximaciones marxistas al texto fílmico..



*I Sell the Dead*. Los granujas Willy Grimes (Larry Fessenden) y Arthur Blake (Dominic Monaghan) intentan hacerse con el monopolio del tráfico de cadáveres

Las nociones teóricas vistas hasta el momento nos permiten señalar tres puntos inequívocos: primero, que, como producto mercantil, trata de aprovechar la moda de los zombies para rentabilizar la inversión y obtener una plusvalía; segundo, que, como producto cultural, es un entretenimiento conformista que, a través de su recreación del pasado –digital, estética y metalingüística– crea un universo autónomo, referencial, en el que el espectador es sustraído de la historia y adormecido mediante los placeres de género; tercero, que, como discurso ideológico, implica una economía de mercado tan voraz que hasta trafica con carroñas, un mercado frente al que el vivo es tan inerte como el muerto, con la ley al servicio del oligopolio y la amenaza permanente de pasar de actor a objeto del comercio, de vivo a muerto, de persona a mercancía, un mundo en el que para sobrevivir los protagonistas deben aniquilar –literalmente– a la competencia y hacerse con el monopolio del mercado de los muertos (vivos o no).

Es factible que los tres puntos sean ciertos, pero son *de facto* incompletos, pues es preciso dar cabida a los matices y, analizar con más detalle las condiciones de producción de la película: no podemos etiquetar todo el cine de género bajo las etiquetas de «industrial» o «burgués» ni seguir arrojándolo al contenedor de la economía capitalista.

Así, en primer lugar, por más que el cine tenga siempre un cariz industrial, aquí nos encontramos frente a una productora pequeña, Scareflix, creada por Larry Fessenden en 2003 como plataforma independiente que permitiera a los directores

jóvenes realizar películas de terror personales e innovadoras<sup>117</sup>. La filmografía del propio Fessenden –también director cinematográfico– a menudo incorpora desde una perspectiva fantástica cuestiones como la alienación urbana (*Habit*, Larry Fessenden, 1997) o la irresponsabilidad ecológica de las grandes corporaciones (*The Last Winter*, Larry Fessenden, 2007). Por tanto, desde la misma base productiva, no nos encontramos ante el producto capitalista «típico», alienante y con exclusivo ánimo de lucro, sino frente a una producción con un mayor margen crítico y cierta autonomía estética y discursiva. Éste es un punto crucial a la hora de delinear el análisis del cine de terror del último decenio, una producción muy fragmentada en la que, junto a los productos de las multinacionales, encontramos miríadas de filmes independientes. Un hecho que nos devuelve a la cuestión, planteada por Rosenthal, de los límites de la clase dominante para controlar la totalidad de los productos culturales y los discursos generados bajo la esfera capitalista.

En segundo lugar, el universo creado por *I Sell the Dead* es, efectivamente, autorreferencial y autónomo: remite a la Hammer más que a la historia, a la estética del cómic más que a la documentación de los hábitos y ambientes del siglo XVIII. Sin embargo, no deja de hacer referencia a la economía neoliberal de nuestro tiempo o a la lucha de clases. Con sus ambientes miserables, con sus maleantes siempre hambrientos, con su tráfico de muertos, con su ley siempre del lado de los opulentos, *I Sell the Dead* identifica nuestro tiempo con la economía brutal del primer liberalismo y lo ofrece al espectador bajo el jocoso envoltorio de una comedia de terror. Más adelante volveremos sobre el modo en que un texto de evasión es capaz de devolver la realidad al espectador, baste ahora con afirmar que la crítica social también puede encontrarse dentro de un texto de entretenimiento.

En tercer lugar, la relación tensional entre fondo y superficie propia de esta noción de ideología no resuelve todos los problemas planteados por el texto. La aplicación de esta noción de ideología nos sitúa ante el dilema de dónde lugar situar el «telón de la ideología» y dónde, en cambio, atisbar la lucha de clases. En efecto, *I Sell the Dead* plantea dos aparatos ideológicos inconmensurables,

---

<sup>117</sup> El proyecto, según Fessenden, está inspirado en el apoyo que el productor Roger Corman prestó a directores noveles como Francis Ford Coppola, Joe Dante, Jonathan Demme o Martin Scorsese, todos ellos contratados para realizar películas de género pero con cierta libertad creativa. En palabras de Fessenden: «Estas películas [las de Scareflix] son polvorientas, arenosas y crudas porque así es como fueron hechas y eso es lo que costaron. No añadimos esa pátina por encima. [...] No he visto *Grindhouse* [Robert Rodríguez y Quentin Tarantino, 2007] y respeto a ambos directores, pero hay algo no demasiado interesante en el hecho de gastarse cincuenta millones de dólares en una película para después añadirle arañazos digitales. ¡Nuestras películas tienen arañazos porque fueron rodadas con material de rodaje sobrante o cayeron al suelo y no pudimos volverlas a rodar!» (Kaye, 2007: 47).

irrepresentables, que, desde su ausencia, condicionan la vida de los personajes: el de la ciencia y el del mercado. Respecto a este último, escuchamos vagas referencias que nos hacen pensar en una auténtica red transoceánica para el tráfico de muertos; la ciencia, en cambio, opera como el discurso que legitima el nefando comercio de los protagonistas, pues los compradores no actúan sino en nombre del progreso: todo sea por el avance de la ciencia.<sup>118</sup>

Pero el interés de *I Sell the Dead* no estriba tanto en que el progreso científico sea la legitimación ideológica *de fondo* como en el hecho de que este discurso se desmantela *desde el interior* del texto, puesto que retrata el trabajo bruto, la desigualdad brutal y el sufrimiento embrutecedor sobre el que se asienta el avance de la medicina<sup>119</sup>. El doctor Vernon toca el violín para los muertos un instante antes de diseccionarlos: la música se detiene, comienza la carnicería. Tal es la operación propuesta por el filme de McQuaid: acallar la falsa consciencia y la ideología del progreso —la música de violín— para dejar oír la explotación que la sustenta —los gritos y gemidos—; suspender el discurso del poder para mostrarnos sus entrañas, su vientre convulso y abierto, un interior obsceno que se habrá de rebelarse contra el bisturí que lo zahiere, contra el poder que lo utiliza.

Así, el texto no sólo alude una totalidad ideológica más allá —inalcanzable, irrepresentable— sino que es capaz de desmantelar y evidenciar las condiciones materiales que la sustentan. Sin embargo, un paradigma como el visto hasta el momento difícilmente puede asumir que un producto cultural capitalista sea capaz de responder a la ideología dominante de manera crítica; es preciso, por lo tanto, elaborar de manera más precisa la noción de ideología, una noción capaz de comprender que la ideología dominante puede incorporar también su propia crítica. El discurso dominante asume cuanto lo contradice con el fin de neutralizarlo; sin embargo, durante el proceso, es posible escuchar dentro de él estas voces disidentes que lo contradicen y que, incluso, son capaces de desgarrarlo desde dentro.

---

<sup>118</sup> *Burke and Hare* (John Landis, 2010) comparte con *I Sell the Dead* tema, ambientación, discurso e incluso enfoque: misma época, personajes similares e idéntico negocio. También aquí el discurso del progreso médico legitima los cuestionables medios de producción del mercado de cadáveres. Sin embargo, Landis introduce un tercer eje, el de los medios de reproducción técnica (la fotografía) y su efecto sobre el ser humano. En *Burke and Hare* la fotografía aparece como un dispositivo capaz de desmantelar la unicidad del cuerpo, como un aparato que convierte al sujeto no sólo en carne de mercado sino también en una serie de imágenes fragmentadas, en una carcasa plana, en la cartografía de un simulacro.

<sup>119</sup> Resulta interesante confrontar el panorama descrito por el filme con el discurso oficial del Hunterian Museum de Londres, en el que la asociación del cirujano pionero John Hunter con los «resurreccionistas» es descrita como un mal necesario, a pesar de la fuerte indignación popular que levantó en la época.

De otro modo, nos encontraríamos con la paradoja de que nada es susceptible de escapar del discurso dominante pues no hay crítica o texto que se genere afuera o más allá de los modos de producción capitalista. Este problema —que no es otro que el de la autonomía de la obra artística— es una de las paradojas fundamentales de la crítica marxista, que la dinámica totalizadora de la teoría va en detrimento de la alternativa crítica de la praxis o, en otras palabras, que en la misma medida en que el paradigma que enlaza los textos con la ideología se torna más y más irrefutable, éstos van perdiendo la capacidad de hablar por sí mismos, de responder críticamente o de tener autonomía discursiva. En consonancia con lo dicho, comprendemos el último de los reproches de Rosenthal (1978: 20) al determinismo económico del análisis marxista, a saber, que imposibilita la alternativa, dado que si todo está condicionado por la última instancia de la economía capitalista, la crítica o la movilización política devienen inútiles, accesorias, quedan derrotadas antes de la partida<sup>120</sup>.

Hasta cierto punto, el nuevo concepto de ideología expuesto por Louis Althusser en 1970 fue bienvenido por los intelectuales no sólo porque aportaba una salida al *impasse* político del determinismo económico sino porque, en la medida en que describía la comprensión teórica como la forma de escapar de la ideología capitalista, estaba situando a los intelectuales en la vanguardia del campo de batalla de la ideología. Su teoría —en conjunción con la de Jacques Lacan— dominó el campo de la investigación fílmica en la década de los setenta y, todavía hoy, resulta esencial para comprender el concepto de ideología.

La teoría althusseriana nos permite describir con mayor precisión las relaciones entre ideología y poder y, además, nos aporta una hermenéutica con la que interpretar la ideología de los textos a través de sus contradicciones, lagunas y ausencias. En síntesis, hasta el momento hemos analizado la noción clásica de ideología como falsa consciencia y el modo en que puede aplicarse al cine. Tras reflexionar sobre los límites de esta concepción de la ideología como telón, nos centraremos en explicar en qué consiste la aportación de Louis Althusser al concepto de ideología y cómo podemos utilizarla en nuestro análisis.

---

<sup>120</sup> En su reflexión sobre la manipulación mediática, Hans Magnus Enzensberger (2000: 554) denunciaba también esta misma estrategia defensiva —pero derrotista— de la intelectualidad de su tiempo, una postura útil a nivel heurístico pero incapaz de superar el predominio de la ideología capitalista sobre los medios de comunicación.

## **3.2. Segundo nivel: condiciones de existencia imaginaria**

«Los economistas escriben montañas de libros en los cuales describen manifestaciones aisladas del monopolio y siguen declarando a coro que “el marxismo ha sido refutado. Pero los hechos son testarudos». V. I. Lenin (1975: 13).

En los últimos años, parte de la democracia europea ha devenido una farsa en manos de los dueños del mercado; el discurso, una estética y la ideología una máscara, azul o rosa, para el monstruo del mercado. Tan vigente como nunca, la «falsa consciencia» de Engels sigue dando una respuesta a la danza grotesca que algunas democracias europeas han emprendido en el último decenio. Sin embargo, esta misma noción de ideología presenta –como puede deducirse de lo expuesto más arriba– un problema fundamental como herramienta hermenéutica, el de su vaguedad, el de su dispersión como concepto. En «La ideología y los aparatos ideológicos de estado», Louis Althusser trató de delimitar con mayor precisión y de superar los problemas planteados por el espectro del determinismo que cierne sobre la teoría marxista.

Esperar de la economía una respuesta para todo es como pedir respuestas a Godot. En cambio, según Althusser (2005: 113): «La dialéctica económica nunca está activa “en su estado puro”; en la Historia, nunca se ha visto que estas instancias –las superestructuras y demás–, se aparten respetuosamente a un lado cuando han cumplido su labor o cuando llega el Momento de [...] dispersarse ante Su Señor, la Economía, mientras ésta camina a zancadas a lo largo de la real carretera de la Dialéctica. Del primer al último momento, la hora solitaria de la “última instancia” no llega jamás».

### **3.2.1. Althusser y los aparatos ideológicos**

A fin de explicar su teoría, el marxismo recurre a una analogía conceptual: la sociedad como edificio, la base económica y la superestructura. Dada la importancia concedida por Marx a lo económico –y a la osificación de este factor en la teoría marxista posterior–, el determinismo se había convertido en un escollo difícil de sortear. Tampoco la respuesta de Althusser está exenta de problemas y, de hecho, fue



duramente atacada desde muy pronto por la misma tradición marxista que Althusser había desechado como poco científica<sup>121</sup>.

Althusser mantiene el símil de la estructura del edificio marxista pero rearticula la relación entre sus niveles. La reconceptualización de Althusser (2010: 175) entiende que la totalidad marxista –por oposición a la Hegeliana– «está constituida por un cierto tipo de *complejidad*, la unidad de un *todo estructurado*, implicando lo que podemos llamar niveles o estancias distintas y “relativamente autónomas” que coexisten en esta unidad estructural compleja, articulándose los unos con los otros según modos de determinación específicos, fijados, en última instancia, por el nivel o instancia de la economía». De este modo, sin olvidar el peso de la instancia económica, Althusser aporta una autonomía relativa<sup>122</sup> a las instancias de la superestructura, esto es, al nivel de la política y al de la ideología.

Según las objeciones de Kevin McDonnell y Kevin Robins (en Clarke, 1980: 159-60), en la medida en que el autor francés no abandona la metáfora de la base y la superestructura, se mantiene el problema «estructural» de la teoría marxista. Es más, según los autores. «En tanto en cuanto Althusser trata lo “económico” como un proceso técnico y asocial, evacua las relaciones sociales de este nivel. Las relaciones sociales gravitan entonces hacia arriba a los niveles político e ideológico, por lo que se les privilegia como las únicas esferas en las que se encuentran las relaciones sociales». Los comentarios de McDonnell y Robins ahuyentan al espectro de la fragmentación y nos ayudan a no perder de vista la idea de la totalidad; sin embargo, en la práctica, se trata de un distingo tan teórico y difícil de aplicar como lo es, también, el paradigma althusseriano.

Por otro lado, la crítica de McDonnell y Robins es parcial en la medida en que soslaya la reciprocidad de las relaciones entre los niveles. Para Althusser, ni la ideología deja de ser una realidad material ni los modos de producción dejan de ser una relación social. Según Althusser, para entender al Marx de *El Capital* debemos separarlo del

---

<sup>121</sup> Véase, sobre todo, la crítica de E. P. Thompson (1975: 195), que reprocha a la escuela althusseriana su desprecio al valor de la historia y define a sus seguidores como una suerte de «intelectualidad lumpen-burguesa». En *One-Dimensional Marxism. Althusser and the Politics of Culture*, Simon Clarke (1980: 5) y otros autores defienden la recuperación del humanismo, el historicismo y el empirismo y acusan a Althusser de haber pretendido dotar al marxismo de «una absoluta autoridad como fuente de un conocimiento de la historia que es inaccesible para aquellos que viven y hacen esa historia».

<sup>122</sup> Conviene resaltar que para Althusser la autonomía relativa de las instancias de la superestructura no depende, en ningún caso, de la libertad del individuo; sino de que éstas se rigen también por normas propias que no dependen exclusivamente de la base económica (los ritos religiosos, las normas educativas, etc). El cine, por ejemplo, deriva su autonomía creativa no sólo de la originalidad de los cineastas, sino de que se trata, al mismo tiempo, de un producto industrial y de una práctica cultural con unos modos de representación fijados históricamente.

Marx joven y, sobre todo, no completarlo con los escritos de su amigo Engels. Ello se debe a que, para Althusser, existe una ruptura epistemológica en el discurso de Marx: con *El Capital*, Marx ya no está realizando una argumentación humanista o política, sino un análisis científico de las relaciones de producción; este giro, hacia la ciencia, es el que pretende continuar el autor francés. Sin embargo, más que ciencia, nosotros consideramos que el análisis marxista —especialmente si lo aplicamos a la obra de arte— es un discurso humanista, un relato épico que describe el proceso de alienación o de liberación de las masas. En este punto, disentimos con Althusser, pues consideramos que el análisis de Marx debe ser ampliado y enriquecido con otras ramas y aportaciones del marxismo posterior<sup>123</sup>.

De ahí que, a nuestro juicio, sea necesario recuperar la voz de Friedrich Engels, especialmente en lo que concierne a su formulación de ideología. Concretamente, regresemos a la carta de Joseph Bloch (21/09/1890), en la que escribe: «*en última instancia* el elemento determinante en la historia es la producción y reproducción de la vida real». Frente a tal afirmación, podemos preguntarnos cómo se lleva a cabo este proceso, cómo se reproducen las condiciones de producción, de qué manera se perpetúan las relaciones capitalistas. Para Althusser, tal función es delegada en el aparato represivo del Estado y en los aparatos ideológicos del Estado. El aparato represivo del Estado se refiere al ejercicio de la fuerza y la amenaza por parte del Estado. El ejército, la policía, los juzgados, la burocracia, las prisiones, instituciones todas ellas que prohíben y sancionan en pos de la obediencia. En palabras de Althusser (1971: 137) «El Estado es una máquina de represión, que permite a las clases dominantes (en el siglo XIX, la clase burguesa y la “clase” de los grandes terratenientes) asegurar su dominio sobre la clase trabajadora, permitiendo así al primero someter al segundo al proceso de la extorsión de la plusvalía (es decir, a la explotación capitalista)».

Dicha concepción del Estado, sin duda nos recuerda al «monopolio estatal de la violencia» («*Gewaltmonopol des Staates*»)<sup>124</sup> definido por Max Weber. Sin embargo,

---

<sup>123</sup> Nos sumamos, por tanto, al rechazo de la ruptura epistemológica realizado por Jameson (1971: 297) en la siguiente afirmación: «La genialidad del marxismo es que tiene a su disposición dos lenguajes alternativos (o códigos, por usar el término estructuralista) dentro de los que puede describirse cualquier fenómeno. Así, la historia puede ser escrita subjetivamente, como una historia de la lucha de clases, o también objetivamente, como un desarrollo de los modos de producción económicos y su evolución a partir de sus contradicciones internas: estas dos fórmulas son la misma y cualquier afirmación puede ser trasladada a la otra sin pérdida de significado».

<sup>124</sup> «Estado es aquella comunidad humana que, dentro de un determinado territorio (el “territorio” es un elemento distintivo), reclama (con éxito) para sí el monopolio de la violencia física legítima. Lo distintivo de nuestro tiempo es que a todas las demás asociaciones e individuos sólo se les concede el derecho a la

hemos de reevaluar ambos conceptos a la luz del auge y la normalización del ejercicio de la violencia privada. Cuando los agentes del aeropuerto manosean a un niño en busca de drogas o refrescos, cuando los asalariados de una empresa de seguridad aporrean a los alborotadores, cuando los presos se confinan en cárceles privadas, cuando la ocupación de Irak es entregada a los empresas de mercenarios como Blackwater<sup>125</sup>, no se trata de que el Estado ejerza la violencia a través de una empresa privada, sino de que el mercado ha comenzado a practicar por sí mismo la violencia física que en otro tiempo delegara en el Estado. El asunto no sólo va parejo al desmantelamiento del Estado que propugna el mercado global, sino que también evidencia una profunda crisis en el Estado de Derecho: ¿de dónde emana la legitimidad de esta violencia?

La privatización de la violencia sucede, *de facto*, en un plano material e inmediato; sin embargo, nosotros no somos capaces de captarlo en su inmanencia, sino a través de los textos culturales, a través de los discursos ideológicos. Si repasamos el cine de terror de los últimos años, pronto advertiremos que su emblema y estandarte es la tortura, la destrucción lenta y sistemática del cuerpo que se produce no en mundo de comisarías, prisiones o campos de exterminio, sino en sus ruinas, en los intersticios de un mundo en que el imperio de la ley se ha desmoronado: son las fábricas derruidas de *Hostel* (Eli Roth, 2005) en la que los una empresa privada, Elite Hunting, vende a sus acaudalados clientes la posibilidad de hacer añicos otros cuerpos; son los sótanos de *Saw* en los que Jigsaw monta trampas para que sus víctimas se descuarticen y, entretanto, aprendan una lección moral sobre sus pecados; son, finalmente, los escombros de Las Vegas de *Resident Evil: extinción* (*Resident Evil: Extinction*, Russell Mulcahy, 2007) sobre los que la Corporación Umbrella moviliza un ejército de zombis con el fin de aniquilar y capturar a los últimos hombres vivos.

Aunque ahondaremos más adelante en este tema, lo traemos colación para incidir en que incluso el aparato represivo es captado no en su inmediatez sino a través de la alegoría, a través de textos ideológicos, que resultan problemáticos porque apuntan a las propias contradicciones del discurso dominante. Ahora bien, este nuevo uso que estamos otorgando ahora al concepto de ideología, precisa de una conceptualización más compleja. Para llegar hasta ella, debemos regresar al punto en el que dejamos la teoría althusseriana. Decíamos, más arriba, que el capitalismo se reproduce a sí mismo a través del aparato represivo, pero también de los aparatos ideológicos de Estado.

---

violencia física en la medida en que el Estado lo permite. El Estado es la única fuente del “derecho” a la violencia» Max Weber (1975: 83).

<sup>125</sup> Naomi Klein (2007: 494-497) describe la progresiva la privatización de la ocupación de Irak, que en 2007 alcanzaba la proporción de un contratista privado por cada 1,4 soldados americanos.

Las instituciones religiosas y educativas, la familia, la política, los sindicatos, todos ellos componen los aparatos ideológicos de Estado, cuyo fin es el de mantener el *statu quo* o, en palabras de Althusser (1971: 145), el «consenso ideológico a través de la producción de ideologías religiosas, éticas, legales, políticas y culturales por parte de las instituciones que participan en él voluntariamente». Como señalaba Fredric Jameson, la teoría de Althusser abre una brecha entre nuestra experiencia vivencial, cotidiana, y aquel otro ámbito más abstracto —el de la estructura social— que sólo podemos conceptualizar a través de la ciencia marxista. La función de la ideología consiste, precisamente, en «inventar, de alguna manera, una forma de articular entre sí estas dos dimensiones diferenciadas» (Jameson, 1996: 71).

La ideología interpela al individuo, lo constituye en sujeto y al hacerlo, lo somete —lo “sujeta” — a un absoluto, a un todo como puede ser el de Dios o el del Estado. En la teoría althusseriana, la ideología sigue siendo una distorsión de lo real (esto es, de las relaciones económicas entre el individuo y el mundo): «La ideología es un sistema de representaciones, pero en la mayoría de los casos estas representaciones no tienen nada que ver con la “consciencia”: normalmente se trata de imágenes y, ocasionalmente, de conceptos, pero se imponen a la gran mayoría de los hombres, no a través de su “consciencia”, sino en su forma de estructura. Son objetos culturales percibidos, aceptados y sufridos y actúan funcionalmente en los hombres a través de un proceso que se les escapa.» (Althusser, 2005: 233).

En primer lugar, la ideología tiene una existencia material y existe siempre en el seno de los aparatos y sus prácticas. Por consiguiente, la ideología se refiere a una serie de formas y prácticas materiales y culturales. Así, según aclara Deborah Philips (Wayne, 2005: 87), en la misma medida en la que la ideología se formula, circula y reproduce en formas materiales, también hace que las relaciones imaginarias del capitalismo se tornen, a su vez, reales. En segundo lugar, la ideología no puede concebirse como una serie de ideas que se imaginan a sí mismas como autónomas; en cambio «la ideología es la representación de la relación imaginaria entre los individuos y sus condiciones reales de existencia» (Althusser, 1971: 162).

En virtud de este aforismo, la teoría cinematográfica se apropió del paradigma althusseriano; en virtud de este aforismo, también nosotros rescatamos sus aportaciones. Analicemos, antes de seguir, los tres ejes que constituyen esta nueva conceptualización de la ideología: por un lado, el individuo, por otro, la «representación de la relación imaginaria» y, finalmente, las «condiciones reales de existencia», es decir, las relaciones de explotación en la economía capitalista.

Del primero, cabe destacar que Althusser inscribe al sujeto, de manera definitiva, en la propia noción de ideología; de hecho, en tanto en cuanto es la ideología quien lo constituye como sujeto, ni existe un lugar fuera de la ideología ni es posible la escapada. Althusser (1971: 170) llega a sostener que «es esencial percatarse de que tanto quien escribe estas líneas como aquél que las lee son asimismo sujetos y, por tanto, sujetos ideológicos, es decir, que tanto el autor como el lector de estas líneas viven de manera “natural” o “espontánea” en la ideología». Elección, conciencia o libertad devienen pura fantasía o —en palabras de Philips (Wayne, 2005: 90)— «una construcción ideológica que nos previene de reconocer los determinantes económicos y de clase de nuestras decisiones». En el esquema althusseriano no existe más alternativa que la comprensión teórica del sistema y, aun así, tampoco nos permite huir<sup>126</sup>. Los marxistas clásicos defendían la libre voluntad del individuo, por lo que no es extraño que, ante tal proposición, su reacción fuera feroz. La sangre nunca llegó al río, pero tanta fue la tinta derramada que acabó por desbordarse en una literatura tan prolija como endogámica.

Respecto al segundo punto, la «representación de la relación *imaginaria*», nos devuelve, nuevamente, al plano de lo ilusorio. Más que a las condiciones de existencia, la ideología se refiere, sobre todo, a nuestro modo de imaginarnos maneras de relacionarnos con ella, de actuar o de vivir nuestras vidas. En este sentido, la dimensión imaginaria implica que es la ideología la que realmente articula nuestra experiencia cotidiana con aquel otro ámbito, más abstracto, de la estructura social. Pero, al mismo tiempo, esta misma dimensión imaginaria abre también la puerta a una relación especular, fantasmática, a una *mise en abîme* en la que la relación entre el sujeto y lo real se produce en el plano de lo imaginario:

«No son sus condiciones reales de existencia, su mundo real, lo que “los hombres se representan a sí mismos” en la ideología, sino por encima de todo es su relación con dichas condiciones lo que está representado aquí. Es esta relación la que se halla en el centro de toda representación ideológica —es decir, imaginaria— del mundo real. Es esta relación la que contiene la “causa” que ha de explicar la distorsión imaginaria de la representación ideológica del mundo real. [...] es la *naturaleza imaginaria de esta relación* la que subraya todas las distorsiones imaginarias que podemos observar (si no creemos en su verdad) en toda ideología» (Althusser, 1971: 154).

El advenimiento de la era de la información —con su laberinto de espejos, con su cultura del simulacro— parece encaminarse aún más a la *mise en abîme* althusseriana;

---

<sup>126</sup> Para Žižek (1989: 2), el trabajo de Althusser «expresa una cierta actitud ética radical que podríamos llamar el heroísmo de la alienación. La cuestión no es sólo que debamos desenmascarar el mecanismo estructural que produce el efecto del sujeto como una confusión [*méconnaissance*] ideológica de la identidad, sino que al mismo tiempo debemos admitir plenamente que dicha confusión [*méconnaissance*] de la identidad es inevitable, es decir, que debemos aceptar cierto engaño como condición de nuestra actividad histórica».

sin embargo, en su día, los críticos de Althusser soslayaron la capacidad del paradigma para explicar las distorsiones ideológicas y se centraron en su naturaleza especular. Así, según escribían Alain Badiou y François Balmès, en este paradigma, «la ideología no es el reflejo de unas relaciones sociales reales, sino el reflejo del imaginario social de sus sujetos. Imagen de una imagen, está privada de toda denotación. [...] en el redoblamiento de lo irreal (representación de un imaginario), lo real se desvanece. [...] La conciencia de ser explotado y la revuelta contra esta explotación son aquí impensables, y sin relación ninguna con la introducción de datos y el conocimiento de las relaciones sociales objetivas»<sup>127</sup>.

Frente a estas opiniones, es preciso destacar el tercer punto de la formulación de Althusser, las «condiciones reales de existencia» que siguen presentes como un fondo que condiciona el imaginario del individuo; sin embargo, éstas no son susceptibles de ser aprehendidas como un todo, sino a través de la metonimia, de la alegoría, del esfuerzo imaginario. Comprenderemos ahora la repercusión que tuvo para la teoría cinematográfica: Althusser aportaba el andamiaje teórico que permitía explicar el cine como un aparato ideológico y le confería, de este modo, un lugar concreto, una función dentro de la superestructura, a saber, la de atraparnos, la de hacernos creer que una serie de prácticas sociales y valores son naturales, inamovibles e inevitables. El nivel de la ideología –y más concretamente el ámbito de las representaciones– pasaba a ser un nuevo campo de batalla en el que tenía lugar la lucha de clases, el enfrentamiento con el capitalismo. Los intelectuales cinéfilos aceptaron con deleite situarse en la vanguardia.

No obstante, la de Althusser no es en modo alguno una teoría cinematográfica; es más, para Althusser (1971: 204), la relación entre arte e ideología es de naturaleza compleja e intrincada:

«El arte (quiero decir el arte auténtico, no el trabajo de nivel anodino o mediocre) no nos aporta un *conocimiento* en el *sentido estricto*, en consecuencia, no reemplaza al conocimiento (en el sentido moderno: conocimiento científico); sin embargo, lo que nos aporta mantiene de todos modos una cierta *relación específica* con el conocimiento. [...] Creo que la peculiaridad del arte es “darnos a ver”, “hacernos percibir”, “hacernos sentir” algo que *alude* a la realidad».

El arte nos hace ver («*nous donner à voir*») «algo que *alude* a la realidad» o, en otras palabras, nos permite sentir «la ideología de la cual ha nacido, en la cual se baña, de la cual se separa a sí mismo como arte y a la cual alude» (Althusser, 1977: 204). De este modo, aunque no consideremos a la obra de arte un artefacto ideológico *per se*,

---

<sup>127</sup> De manera similar, McDonnell y Robins (Clarke, 1980:166) arguyen que el planteamiento althusseriano es «insensible al mundo histórico real. [...] El miedo de Althusser al empirismo le conduce a subordinar la realidad social e histórica a sus propios principios teóricos abstractos e inflexibles».

descubrimos que ésta «no puede dejar de ejercer un efecto ideológico directo» y que, por tanto, «mantiene relaciones mucho más cercanas a la ideología que las de cualquier otro *objeto*» (Althusser, 1971: 220). Así, Althusser formula una relación entre arte e ideología tan interesante como problemática. Problemática, en primer lugar, en cuanto a que aparta hacia un limbo teórico todo cuanto no es «arte auténtico» y, en segundo lugar, porque torna imprescindible una ciencia del arte: «En otras palabras, para responder a la cuestión de la relación entre arte y conocimiento, debemos producir el *conocimiento del arte*» (Althusser, 1971: 206).

A menudo, los seguidores del autor francés han soslayado el espinoso paréntesis de Althusser (el «arte auténtico») a fin de insertar la producción cinematográfica entre los aparatos ideológicos de Estado. Más interesante resulta, en cambio, la aproximación de Manuel Asensi al problema del arte auténtico. Tal como señala Asensi (2003: 510-11), el concepto althusseriano de ideología se refiere a una relación *evidente* —directa, unidireccional, transparente— entre el lenguaje y lo real o, dicho de otro modo, a la capacidad de las palabras para describir la verdad de las cosas. Por tanto, según deduce Asensi (2003: 511), «lo que el auténtico arte nos hace ver, sentir y percibir es el entramado ideológico compuesto por una falaz transparencia lingüística y unos contenidos imaginarios». En consecuencia, el arte auténtico es el que nos permite atisbar la impronta de la historia<sup>128</sup>.

Ahora bien, ¿no se sitúa este proceso en el ámbito de la recepción? ¿No es acaso esta percepción un efecto de la exégesis del texto? Lo cierto es que sólo el análisis nos permite hallar las conexiones invisibles, las ausencias que nos remiten a la historia. En nuestra opinión, no se trata pues de primar un arte sobre otro, sino de encontrar una hermenéutica que nos permita abrir esa brecha en la que se revela el entramado ideológico. Por supuesto, existen obras más proclives que otras a dismantelar las falacias del consenso lingüístico e ideológico; no obstante, la cuestión radica en hallar una paradigma epistemológico que permita desentrañar la relación entre cine e historia más allá de una heurística espontánea, impresionista o especulativa.

Una vez más, veamos a través de un ejemplo los problemas que puede plantear la aplicación del paradigma althusseriano a una obra reciente: *Dark Corners* (Ray Gower, 2006), película en la que una rubita burguesa (Thora Birch) sueña cada noche ser otra persona. La soñadora, Susan Hamilton, mora entre las rosas de un mundo diáfano, luminoso, higienizado, de chalets y camas grandes, oficinas y hospitales. Un mundo, no

---

<sup>128</sup> La postura de Althusser respecto al arte auténtico entra en contradicción con las notas de Gramsci (2011: 132), para quien la dialéctica es más perceptible no en las grandes obras, sino a menudo en las menores.

obstante, tan vacío y tan estéril como el seno de la joven. Sin embargo, tras la luz dorada y celeste, atisbamos también el territorio de tinieblas en el que Susan sueña ser Karen, empleada en una morgue sórdida, habitante en una urbe mugrienta, inquilina en una casa oscura. Como el cadáver de la funeraria que, de pronto, se despierta a medio embalsamar, vemos esta realidad con un ojo suturado, con costuras en la boca que nos impiden ya gritar.

Para el espectador –nos diría la crítica althusseriana– la representación de las condiciones reales de existencia se torna doble, dislocada, esquizofrénica. En un primer nivel, el del mundo limpio y ordenado de Susan, se representan las condiciones de una vida pequeñoburguesa que, no obstante, apenas es capaz de reprimir la oscuridad y la miseria que acecha en sus rincones. En un segundo nivel, Susan sueña a su vez con otras condiciones de existencia, con las de una mujer trabajadora cuya vida se arrastra a través de los paisajes de una urbe industrial, sucia y oxidada: los espacios clausurados la gangrenan, la surca una miríada de rejas, la plaga una horda de mendigos, de viejas, de niños desarraigados cuyos ojos son los del diablo.

En este segundo nivel, el espacio proletario es retratado como un infierno urbano en el que la carne femenina es siempre vulnerable. Cada vez que se despierta, Karen descubre su faz molida a golpes y su boca ensangrentada: un desconocido la ha violado durante el letargo. Durante el día, un asesino asedia su casa y la acosa sin descanso ante los ojos



*Dark Corners*. El mundo rosa y apastelado de Susan (izda) y el reverso pesadillesco que atrapa a Karen, su doble onírica (dcha).



—literalmente ciegos— de la policía. En la medida en que Susan experimenta esta vivencia onírica como real, *Dark Corners* afirma que semejantes condiciones de existencia son reales y transcurren en los rincones más oscuros de las ciudades, allí donde los pequeñoburgueses temen mirar.

Siguiendo los modelos más frecuentes de crítica althusseriana, podríamos recurrir a una argumentación psicoanalítica que nos permitiera identificar cada uno de los pasajes del segundo nivel con los miedos corporales y sociales reprimidos en el primero: frente al miedo al envejecimiento, las mojamias de la morgue; frente al sentimentalismo y la sexualidad *in vitro*, los abusos y las violaciones; frente a la clínica de reproducción asistida, el sótano en que los instrumentos quirúrgicos se transforman en falos que sierran y cortan; frente a la claridad y la limpieza de las urbanizaciones, la oscuridad impenetrable y la basura de los barrios marginales.

De esta manera, lo que *Dark Corners* pondría en escena no es sino el imaginario de la clase media, los sueños a través de los que ésta imagina las condiciones reales de existencia de la marginalidad y el proletariado. En última instancia, la pesadilla de *Dark Corners* no es sino el de la movilidad social descendente, es decir, el de convertirse en uno más entre los parias que habitan más allá de nuestro oasis de bienestar. La representación de la exclusión social como el infierno es una de las encarnaciones de nuestro *Zeitgeist*, uno de los emblemas del cine de nuestro tiempo: el camino hacia la exclusión resulta siempre un viaje hacia las tinieblas, hacia un páramo en el que no es posible distinguir, entre la bruma, a los mendigos de los monstruos, a los zombis de las víctimas<sup>129</sup>.

En *Dark Corners*, ambos niveles se colapsan el uno sobre el otro: en el claroscuro de la sesión de psicoterapia y, finalmente, en el ámbito doméstico. No sólo se trata del descenso onírico del primero hacia el segundo, sino de la irrupción violenta de los personajes de los sueños de Susan en su vigilia. Las pesadillas se cumplen, el orden no puede constreñir por más tiempo cuanto teme: así como la corporalidad reprimida de Susan brota en forma de incontinencia, también los monstruos del bajo vientre de lo social terminan emergiendo. Así, no sólo se trata sólo del miedo a la movilidad social descendente, sino del pánico al contagio, a la invasión, al retorno de los excluidos.

En tanto en cuanto busca sorprender más que explicar, la inverosimilitud y torpeza narrativa de *Dark Corners* impiden que los problemas de la trama queden satisfechos<sup>130</sup>.

---

<sup>129</sup> Véase, por ejemplo, *Creep* (Christopher Smith, 2004), *La tierra de los muertos vivientes (Land of the Dead)*, George A. Romero, 2005), *Eden Lake* (James Watkins, 2008) o *Trailer Park of Terror* (Steven Goldmann, 2008).

<sup>130</sup> Thora Birch, la actriz principal, nos ofrece el resumen perfecto de los desmanes intelectuales del guión de Ray Gower: «Seré sincera. El guión de Ray atrajo a la pseudointelectual que hay en mí, aquélla a la que le gusta ponerse filosófica sobre temas como el de los *alter ego* y las manifestaciones de una supuesta

Poco importa, ya que su función no es sino ofrecer al espectador una experiencia dislocada, una percepción especular y doble que es la del individuo en nuestra época o, en otros términos, la del sujeto de la ideología althusseriana. Como en la teoría arriba vista, en *Dark Corners* no existe un lugar que no sea onírico o modo alguno de escapar del sueño. Del mismo modo que Althusser hacía al sujeto preso de la ideología, la estructura circular de *Dark Corners* proyecta su juego de espejos en una fuga infinita: jamás será posible escapar de nuestras pesadillas.

Hemos planteado el texto de *Dark Corners*, hemos preguntado a la teoría de Louis Althusser y éstas son las conclusiones. Sin embargo, hasta el momento, lo que Althusser nos ofrece se reduce a un mapa conceptual, a un interesante paradigma que, no obstante, no es de por sí una teoría literaria o artística: el interés de Althusser estaba en otra parte. Seguimos necesitando, por lo tanto, de esa «ciencia del arte» que concrete el modo de analizar un texto artístico. Althusser no elaboró en detalle una teoría artística, pero sí publicó una crítica a propósito de Leonardo Cremonini (Althusser, 1971: 209-220). Para Althusser, Cremonini no es pintor abstracto, sino un pintor de la abstracción. Playas, rocas, plantas, ovejas, cuerpos, espejos, nada de todo ello nos es ajeno: son objetos concretos, reconocibles, figurativos. Sin embargo, la abstracción se circunscribe al plano de lo ausente, a las relaciones invisibles entre ellos, entre el hombre y sus cosas o, en palabras de Althusser (1977: 210), «entre las “cosas” y sus “hombres”: un hombre carga con la carne de una res sobre sus hombros y Cremonini entrevera las costillas de uno y otro, músculo y sangre, rosa y rojo, carne de consumo. El objeto de estudio de Althusser, en este caso, se convierte en la sugerencia de una ausencia, en una relación abstracta pero intuitiva en los trazos que entrelazan la carne de la res con la carne de quien la lleva a sus espaldas:

«No quiero decir —pues *no tendría sentido*— que es posible “pintar” las “condiciones de vida”, pintar las relaciones sociales, pintar las relaciones de producción o las formas de la lucha de clase en una sociedad dada. Pero es posible, a través de sus objetos, “pintar” las conexiones visibles que los describen por su disposición, la *ausencia determinada* que los gobierna. La estructura que controla la existencia concreta de los hombres, es decir, que *confirma la ideología vivida* de las relaciones entre hombres y objetos y entre objetos y hombres, esta estructura, *como estructura*, jamás puede ser descrita por su presencia, *en persona*, positivamente, en relieve, sino sólo a través de los trazos y efectos, negativamente, a través de los indicios de su ausencia, *grabada a buril [en creux]*.»<sup>131</sup>

---

realidad. [...] Al poco tiempo, ya no estás segura de lo que es real, de quién es malo, de cuál es la oscuridad o de si hay acaso luz. Es un cuento denso y complejo, pero en el buen sentido, que aborda el purgatorio, la tortura y los círculos paralelos del infierno de Dante». Un cuento tan denso y tan complejo —rememora la actriz— que los miembros del equipo técnico a menudo tenían que pedir aclaraciones a Gower para saber qué pasaba en cada escena (Jones, A., 2007: 63-64).

<sup>131</sup> Althusser, 1977: 215-216.

*Dark Corners* se halla lejos de ser una obra cerrada y perfecta: por todas partes despuntan flecos, costuras sueltas, remiendos que no encajan. Sin embargo, los costurones de *Dark Corners* ponen de manifiesto cuanto encubren las grandes obras de arte: su carácter incompleto, sus ocultaciones, sus ausencias y contradicciones. En este sentido, la exégesis artística de Althusser se complementa y desarrolla con el principio en el que Pierre Macherey y Étienne Balibar (1996: 283) basan su técnica de análisis literario: «Las producciones literarias no deben ser estudiadas desde el punto de vista de su unidad, que es ilusoria y falsa, sino desde su disparidad material. No debemos buscar los efectos de unificación sino los signos de contradicción (históricamente determinados) que los produjeron y que aparecen como resuelto de manera desigual en el texto [...] el análisis materialista de la literatura rechaza por principio la noción de “la obra”, es decir, la presentación ilusoria de la unidad del texto, su totalidad, autosuficiencia y perfección».

A la luz de lo expuesto, nos preguntamos por las contradicciones que presenta la estructura de *Dark Corners*, por las ausencias que se intuyen más allá de su horizonte de lagunas. Como hemos señalado ya, la película de Gower presenta dos paisajes bien distintos –el burgués y el proletario– que, cual espejos enfrentados, se reflejan y deforman en un deslizamiento hacia el infinito. Para Susan, lo ilusorio se decanta hacia ese envés mísero y oscuro del azogue en que transcurren todos sus sueños; sin embargo, conforme se abisman los reflejos, deja de ser posible discernir a qué lado pertenece lo ilusorio y acabamos por pensar que la verdadera fantasía ideológica no es sino la vida burguesa y que la única realidad que atraviesa el conjunto de la estructura social –la vida proletaria y la vida burguesa– no es sino una violencia brutal, una violencia inherente al sistema de clases, una violencia que desgarrar y devora la estructura al completo.

Lo relevante para el análisis «sintomático» de Althusser no estaría, por tanto, en la descripción de las condiciones de existencia arriba mencionada, sino en la serie de relaciones abstractas insinuadas por la película. En este caso, la incapacidad de escapar de la fantasía ideológica, el miedo a la exclusión y a lo excluido, la conexión entre violencia y represión, etc. Sin embargo, el paradigma sigue dejando numerosas preguntas sin respuesta. Así, por ejemplo, podría obstarse que espectador y personaje no son intercambiables y que una cosa son los sueños de Susan y otra muy distinta la película como práctica discursiva. Veamos, a continuación, cómo la teoría cinematográfica se apropió de las aportaciones de Louis Althusser y las sistematizó para poder aplicarlas al análisis fílmico.

### 3.2.2. La teoría del *apparatus*

La teoría inspirada en Althusser hubo de plantearse tanto ésta como otras objeciones relativas a la relación entre la ideología y el medio cinematográfico, entre éste y las películas, entre éstas y el espectador. El resultado fue una articulación más compleja que permitía situar al espectador respecto a la película. Autores como Christian Metz, Jean-Louis Comolli o Stephen Neale integraron los conceptos althusserianos en el seno de su teoría cinematográfica. Examinaremos seguidamente algunas de sus aportaciones más relevantes al estudio de la ideología en el cine.

Según Christian Metz (1975: 18), «la institución cinematográfica no es sólo la industria del cine [...], es también la maquinaria mental –otra industria– que los espectadores “acostumbrados al cine” han interiorizado históricamente y que les ha adaptado al consumo de películas». El foco de interés de esta nueva teoría –la teoría del *apparatus*– estará precisamente en situar el lugar del espectador al que aludíamos o más bien, en determinar cómo lo simbólico y lo imaginario constituyen su subjetividad. Antes bien, para ello es preciso estudiar también las condiciones de recepción, es decir, el contexto en el que tiene lugar esa «interpelación ideológica» que permite al cine convertir al individuo en sujeto. Para la teoría, el cine no es sino una «máquina social» en la que se integra al espectador del mismo modo en el que Althusser incorporaba al sujeto dentro de la ideología<sup>132</sup>. La diferencia, señala Jean-Louis Comolli (1980: 140), estriba en que aquí los espectadores no participan de manera alienada o pasiva,

«sino como participantes, cómplices, expertos en el juego incluso si son ellos mismos quienes están en juego. Es necesario suponer que los espectadores son totalmente imbéciles, seres sociales completamente alienados, para creer que son engañados a consciencia por los simulacros. Diferentes en este punto a las representaciones ideológicas y políticas, las representaciones espectatoriales declaran su existencia como simulacro y, sobre esa base contractual, invitan al espectador a utilizar el simulacro para engañarse a sí mismo».

Es decir, el espectador se engaña con consciencia de hacerlo, pero con una falsa consciencia o, en otras palabras, asume los valores e ideales de los gánsters y vaqueros a pesar de que sabe que, en el fondo, son sólo una ficción<sup>133</sup>. El espectador de *Dark*

---

<sup>132</sup> El artículo de Roland Barthes arriba citado no es sino un ejemplo de esta misma analogía.

<sup>133</sup> La idea nos remite a la interesante interpretación que aporta Slavoj Žižek a propósito de la falsa consciencia. Según Žižek (1989: 30-33), en la frase «¡Ellos no saben lo que hacen, pero lo hacen!», la ilusión no radica tanto en el saber como en el hacer. Así, por más que sepamos que un billete de diez euros es sólo un trozo de papel, actuamos como si realmente tuviera ese valor o, en el caso del cine, nos identificamos con las emociones de los personajes a sabiendas de que son entes de ficción. Volviendo al concepto de «falso pensamiento» manejado por Rossi-Landi (1980: 160), descubrimos que «practicar el falso pensamiento significa *también*, necesariamente, realizar una proyección social, o adherirse a una

*Corners* participa en un juego que conoce –el del cine de género– en busca unos placeres específicos –el susto, la sorpresa, la creación estética de un ambiente de amenaza, la mostración de la violencia, la pericia (o no) del giro narrativo– y al hacerlo acepta unas convenciones y se sumerge en una trama en las que se cifra la ideología de la película. En nuestro caso, el juego que se le propone es doble: debe reconocer las condiciones reales de existencia de Susan para, a partir de ellas, compartir unas pesadillas en las que el «paisaje proletario» se transforma en el infierno. El espectador sabe que éste es *sólo un sueño* y, en cuanto tal, acepta todas sus distorsiones. De este modo, la representación del «paisaje proletario» como infierno es asumida –internalizada, naturalizada– como propia.

Lejos del abracadabra teórico por el que la historia se convierte en cine, los teóricos del *apparatus* delinearon un proceso complejo a través del que el cine apela al espectador y lo inserta en su discurso ideológico. El aparato cinematográfico –esa maquinaria mental de la que habla Metz– depende, por tanto, de un colaboracionismo activo por parte del espectador que, a menudo, entra en el juego a través de las convenciones de género, ese terreno en que las propuestas narrativas de la industria convergen con las expectativas del espectador. Para Stephen Neale (1980: 19), los géneros son precisamente el engranaje a través del que la pieza humana se ensambla en la maquinaria fílmica<sup>134</sup>:

«El cine es también uno proceso significativo constantemente en movimiento, una “máquina” para la producción de significados y posiciones o, más bien, para el posicionamiento de los significados, una máquina para el ordenamiento de la subjetividad. Los géneros son piezas de esta “máquina”. Como formas sistematizadas de la articulación del significado y la posición, son una parte fundamental de la “máquina mental” del cine. Considerado de este modo, los géneros no deben ser vistos como formas de codificación textual, sino como sistemas de orientaciones, expectativas y convenciones que circulan entre la industria, el texto y el sujeto».

Es así que el género se transforma en la correa de transmisión, en el engranaje que conecta el espectador con el texto, el texto con el aparato cinematográfico.

Como podemos apreciar, la teoría del *apparatus* no se conformaba con asumir un papel pasivo por parte del espectador; a éste habría que inspeccionarlo, interrogarlo, psicoanalizarlo, habría que señalar su complicidad y es aquí, nos recuerda Toby Miller (2000: 406-07) donde la teoría se encontró con la imposibilidad de prever las innumerables actitudes y respuestas que los espectadores pueden desarrollar ante las

---

proyección en curso, o remitir a ella, o simplemente experimentarla; y por el contrario, realizar una proyección social significa *también*, necesariamente, tener que ver con el falso pensamiento y, en un límite, servirse del mismo».

<sup>134</sup> Cfr. 2.2.3.1.

películas. La maquinaria imaginada por la teoría era precisa, cada polea un diseño perfecto, cada pieza un dibujo ideal; quizá por ello, resulte tan difícil aplicarla a un cine que, como práctica social, nunca cesa de cambiar. Otro de los engranajes que refleja tanto su ambición teórica, por un lado, como su falibilidad práctica, por otro, es el referido a las condiciones de recepción y a las tecnologías de la imagen.

Con esta teoría, la historia de las tecnologías cinematográficas es devuelta a un primer plano, no en la medida en que representa un progreso científico-técnico, sino en cuanto a que depende, según Jean-Louis Comolli (1980: 121), «de las compensaciones, ajustes y acuerdos llevados a cabo por la configuración social a fin de presentarse a sí misma, es decir, para simultáneamente captarse a sí misma, identificarse a sí misma y producirse a sí misma en su representación». En este sentido, la teoría nos recuerda que la realidad técnica del filme no se puede soslayar, que forma parte del proceso de significación ideológica del filme. Los brillantes trabajos de Noël Burch en *Praxis del cine*, a nivel teórico, y *El tragaluz del infinito*, como aplicación práctica, ejemplifican a la perfección la imbricación entre las prácticas culturales dominantes, el contexto de recepción, las tecnologías de la imagen y el surgimiento del espectador en los primeros tiempos del cinematógrafo.

Sin embargo, el nuevo contexto de distribución, proyección y visionado de las películas, plantea innumerables problemas que la teoría no ha llegado a resolver. ¿A qué configuración social responde hoy la incorporación masiva del 3D al cine de Hollywood? ¿Cómo se configura la subjetividad del espectador que ve películas mientras se distrae en la nebulosa de Internet? ¿Es una labor deconstructiva la de ver los extras de un devedé o la de pasar a cámara rápida las secuencias aburridas? ¿Es posible hablar de la fase del espejo lacaniana ante los nuevos modos de recepción cinematográfica? Son respuestas que este paradigma ha dejado abiertas debido, en parte, a la complejidad de los cambios, en parte, a su inabarcable variedad, en parte, a la deserción de los estudiosos de este paradigma. Muchos de los conceptos hasta ahora expuestos han de ser reevaluados o actualizados, pues debemos seguir postergando su horizonte para que éste continúe siendo efectivamente un horizonte. Pese a ello, su estructura epistemológica sigue aportando respuestas y, sobre todo, preguntas fundamentales.

Así, no podemos prever todas las reacciones del espectador, pero sí debemos cuestionarnos por qué la película le propone que se identifique con uno u otro personaje y cuáles son las implicaciones ideológicas que de ello se desprende. Tampoco podemos esperar de la teoría que analice la incidencia de todas las tecnologías actuales en cada uno de los posibles contextos de recepción, pero sí debemos interrogarnos

sobre el pacto que las tecnologías de la imagen proponen al espectador. Frente a la abrumadora variedad de escenarios del cine actual, la pregunta no debe dirigirse a cada uno de los engranajes, sino al modo en que todos ellos están inscritos dentro de la película. Dicho de otra manera, cada película contiene dentro de sí a un espectador ideal al que propone una integración ideológica determinada a través de las convenciones de género, la elección de unas estrategias narrativas y formales, la identificación con ciertos personajes (con sus comportamientos, actitudes y valores) e, incluso, a través de la propuesta de un contexto de recepción implícito en su elección de tecnologías y formatos<sup>135</sup>. Por consiguiente, nuestra indagación se encamina precisamente al desvelamiento de estas propuestas ideológicas implícitas en el tejido del texto.

Si bien con ello dejamos fuera de nuestro objeto de estudio el análisis de las audiencias y recepciones del filme, seguimos encontrándonos con un objeto de estudio complejo, que precisa de una articulación teórica igualmente compleja. Nuestra línea maestra es el análisis marxista, un paradigma que, tal como propone Terry Eagleton (1976: 3), ha de ser vorazmente asimilativo y comprender, en su abanico, aquellas otras disciplinas que le permitan emprender la quijotesca empresa de comprender la totalidad y el lugar que éstos ocupan dentro de ella.

Pues la totalidad no es sino la ausencia grabada a buril de la que hablaba Althusser, ese trazo, ese efecto, ese indicio de la falta en el que la película se encuentra con el todo. Estudiar una película desde una óptica marxista requiere también, en consecuencia, del conocimiento de la sociedad que la produce, de la tradición cultural a la que pertenece, de las obras que la precedieron y moldearon su manera de entender el mundo histórico al que alude. Nuestro objeto de estudio primario es la película, nuestra línea maestra el análisis ideológico; sin embargo, a fin de entenderla habremos de incorporar, cuando proceda, aportaciones de los estudios culturales, de la historia de la literatura, de la teoría estética, de la filosofía, la psicología, la antropología y el psicoanálisis<sup>136</sup>. En puridad, cada filme concreto requeriría de su propio paradigma

---

<sup>135</sup> Como máquina ideológica, la industria cinematográfica implica una ordenación diversificada y jerarquizada de sus prácticas materiales. La ordenación de estas prácticas —presente ya en el proceso de producción de las películas— prescribe las condiciones de producción de cada película desde el momento de su gestación, por lo que, desde su génesis, cada filme lleva inscrito su propio contexto de visionado ideal. *Avatar* (James Cameron, 2009), por ejemplo, contiene su propio contexto de recepción, su invitación a un viaje inmóvil e ilusorio, colectivo y, al mismo tiempo, atomizado. Del mismo modo, cuando Rob Zombie dirige *Los renegados del diablo* (*The Devil Rejects*, 2005), sabe que su película no es la que habrá de verse en cines, sino aquella otra (sin censuras) que irá directa al mercado doméstico: la violencia grotesca queda reservada al ámbito privado, como una perversión íntima que ha de ocultarse.

<sup>136</sup> Incluso la crítica más reacia a Althusser reconoció que una de sus principales aportaciones fue, precisamente, la de abrir el análisis marxista del arte y la literatura a otros enfoques y perspectivas que lo

explicativo, su propia teoría única y específica. Sin embargo, nosotros investigamos en busca de esa elusiva totalidad.

En guardia contra las modas académicas, el enfoque marxista nos aporta algo más que una aproximación estimulante, pues –en palabras de Terry Eagleton (1977: vii-viii)– «el relato que el marxismo ha de pronunciar es la historia de las luchas de los hombres y las mujeres para liberarse a sí mismos de ciertas formas de explotación y opresión. [...] La crítica marxista forma parte de un ámbito de trabajo teórico más amplio que aspira a comprender las *ideologías*. [...] Entender las ideologías es entender tanto el pasado como el presente más profundamente; y tal entendimiento contribuye a nuestra liberación».

En nuestra búsqueda tratamos de postergar una vez nuestro horizonte o, más bien, de imaginarlo, de concebirlo tan amplio que pueda contener hasta el último confín. Es por eso que hemos de actualizar y reevaluar la teoría althusseriana, es por eso que hemos de completarla con otras aportaciones que la enriquezcan y completen. En el presente apartado hemos definido, con Althusser, una nueva noción de ideología («la representación de la relación imaginaria entre los individuos y sus condiciones reales de existencia») y hemos acotado su función (producir y reproducir el orden social), su lugar en la estructura social (como producto de los aparatos ideológicos de Estado) y el lugar que ocupa el sujeto respecto a ella. Seguidamente, hemos expuesto la aplicación de esta teoría al análisis artístico, tanto por parte de Althusser (la lectura sintomática) como por parte de los teóricos del *apparatus*, de los que hemos destacado su concepción de los géneros y su descripción de la participación activa del espectador. Tras señalar sus limitaciones y aportar un nuevo enfoque que las supere, es el momento de seguir avanzando a fin de completar un paradigma que de respuesta efectiva a los nuevos problemas planteados por nuestro objeto de estudio.

---

enriquecían y completaban. En palabras de MacDonnell y Robins (Clarke, 1980: 171): «Al garantizar una (relativa) autonomía a la cultura, permitía a los marxistas operar con la necesidad de volver constantemente a lo “económico”. Los marxistas podían ocuparse de la especificidad de la cultura, tomársela en serio».



### 3.3. Tercer nivel:

## la lógica cultural del capitalismo global

Debido a los atentados del once de septiembre, el estreno de *El americano impasible* (*The Quiet American*, Philip Noyce, 2002) se retrasó por más de un año, casualmente un filme especialmente crítico con la política exterior estadounidense, casualmente un filme que denuncia los perversos manejos de la CIA en el extranjero. Podemos pensar que el retraso de su estreno –al igual que el *Buffalo Soldiers* (Gregor Jordan, 2001), otra película crítica con la labor del ejército en ultramar–, fueron un efecto secundario, colateral, del atentado. Sin embargo, mientras los escombros del World Trade Center humeaban todavía, Karl Rove, consejero mayor y estrategia político de George Bush Jr. se reunió con parte de la cúpula de la industria cinematográfica estadounidense con el objetivo de afianzar las bases de una colaboración entre Hollywood y el gobierno. La primera contribución al esfuerzo bélico<sup>137</sup> sería este baile de fechas en los estrenos que podían perjudicar o favorecer a la «guerra contra el terror»: películas belicistas y patrióticas como *Black Hawk derribado* (*Black Hawk Down*, Ridley Scott, 2001) y *Cuando éramos soldados* (*We Were Soldiers*, Randall Wallace, 2002) adelantaron sus estrenos a fin de consolidar el clima furibundo y beligerante.

Sin embargo, si Guy Westwell relata la mentada anécdota no es sino con fin de señalar la profunda imbricación entre la política militar estadounidense y el cine bélico de Hollywood. Según Westwell (2006: 2), «el gobierno de Bush consideraba a Hollywood como un modo de conseguir una importante influencia a la hora de construir una manera de considerar la guerra que apoyaría y sostendría una postura más agresiva en la política exterior. Es más, los ejecutivos de Hollywood vieron una oportunidad de negocio favorable que podía explotarse a través de una correcta programación del calendario de estrenos que aprovechara el ambiente beligerante». Por nuestra parte, traemos la anécdota a colación no para señalarla como norma sino para confirmar su excepcionalidad. La connivencia entre los intereses del Estado y los de la industria cinematográfica sólo se manifiesta en momentos en los que existe una confluencia de intereses. De hecho, la lógica de los aparatos ideológicos no depende

---

<sup>137</sup> No sería la única, fruto de este acuerdo surge también el filme patriótico *The Spirit of America* (Chuck Workman, 2001), estrenada en diez mil salas de cine y en las aulas de todo el país (Faludi, 2007: 18).

tanto del Estado como del mercado, lo que se explica por el poder decreciente de los estados frente a la omnipotencia de las corporaciones financieras y bancarias. Por tanto, cuando enunciamos los «aparatos ideológicos de Estado» quizá más bien cabría hablar de aparatos ideológicos de mercado.

El concepto de Estado de Althusser proviene de la formulación de Marx (2010: 26-27), que concebía el nacimiento del Estado-nación como el resultado del acaparamiento de los medios de producción en manos de un oligopolio y una centralización política. Pero superado el Estado-nación, la burguesía –que no puede existir sin revolucionar constantemente los medios de producción y las relaciones sociales (Marx, 2010: 24)– alcanza la nueva fase que Marx previó en sus escritos y que hoy denominamos globalización: «La necesidad de un mercado en constante expansión para sus productos espolea a la burguesía a través de todo el globo. Debe anidar en todas partes, asentarse por doquier, establecer conexiones por dondequiera» (Marx, 2010: 24). Pero esta globalización no supone un fin de la historia sino como una nueva etapa del capitalismo, un nuevo momento de la lucha de clases.

Vladimir Ilich Lenin (1975: 56) definía el imperialismo como la fase monopolística del capitalismo, como una fase en el que el capital financiero, los grandes bancos y los monopolios industriales se funden y se lanzan a una «política colonial de dominación monopolista de los territorios del globo, enteramente repartido»; sin embargo, en esta nueva etapa, el capital ya no sólo depende de las armas del Estado-nación para la forja de sus imperios. Por supuesto, el Estado sigue contando. La globalización sigue siendo, en parte, una proyección de la política económica internacional estadounidense y, en lo que al cine se refiere, debemos ser muy conscientes de que su globalización es asimétrica, pues existen fuertes estrategias proteccionistas por parte de países como Francia y, sobre todo, Estados Unidos. En este sentido, es preciso recalcar que el cine estadounidense sirve también a los intereses políticos nacionales; sin embargo, a su vez éstos se supeditan a los intereses propios de la estructura capitalista o, más concretamente, a la perpetuación de sus intereses.

En esta disyuntiva, quizá cabría hablar de una globalización americana o, más bien, de cómo la maquinaria imperial estadounidense se pone al servicio de unos intereses capitalistas que, a medio o largo plazo, no tienen por qué devolver ese apoyo prestado. Cuando escuchamos los continuos bombardeos de Estados Unidos sobre todo Oriente Medio podríamos opinar que no ha cambiado nada; sin embargo, la crisis que hoy azota por igual a América y al resto del planeta nos hace ver que el capitalismo

financiero tiene también sus propias armas y que poco le importa el destino del Estado que le sirvió como palanca para lograr sus propios fines.

En realidad, no hay país que hoy no se encuentre en la mirilla del mercado. Lo que sucede en realidad no es sino lo que Žižek denomina la «autocolonización», un proceso en el que «la empresa global rompe el cordón umbilical que le une a su nación entera y trata a su país de origen simplemente como otro territorio que debe ser colonizado. [...] Como culminación de este proceso hallamos la paradoja de la colonización en la que sólo hay colonias, no países colonizadores: el poder colonizador no proviene más del Estado-Nación, sino que surge directamente de las empresas globales» (Jameson y Žižek, 1998: 171). La lucha de clases continúa y es el mercado quien agrede y trata de arrasar los cimientos del Estado de Bienestar.

No es éste el momento de profundizar en la descripción del complejo proceso de globalización. Sin embargo, a lo largo de nuestra tesis demostraremos cómo el cine de terror representa continuamente la ideología subyacente en la globalización, sus consecuencias y, sobre todo, las condiciones de existencia que ésta impone sobre los ciudadanos. Ahora bien, respecto al asunto que ahora nos ocupa —la ideología—, a partir de lo dicho podemos deducir la inadecuación conceptual que supone la fórmula «aparatos ideológicos de estado», pues cuando nos encontramos frente a una película, un programa televisivo o un anuncio, lo que realmente tenemos ante nosotros no es sino la práctica social concreta de los aparatos ideológicos del mercado<sup>138</sup>.

Por otro lado, en la nueva fase del capitalismo global, el papel de la industria mediática pasa a ser estructural, no sólo por su peso económico, sino también porque se transforma en la textura visible de la globalización, en una parte fundamental de nuestra vivencia de la realidad. La cultura se convierte en nuestra segunda naturaleza y una jungla de relatos, interpretaciones y visiones del mundo se abre paso sobre las ruinas de aquellos grandes relatos —el cristianismo, el marxismo, el positivismo, etc.— que trataban de dar sentido al viaje del hombre a través de la historia. En este estado de cosas, algunos filósofos celebraron el advenimiento de la posmodernidad como una polifonía que nos liberaba de la tiranía de los discursos de la verdad y del progreso.

Pero lo cierto es que tal polifonía no encubre sino el hecho de que un único discurso de verdad y progreso —la ideología capitalista— se ha vuelto omnipresente. Pese a todos sus disfraces culturales, étnicos y artísticos, la ideología capitalista se ha asentado por doquier. Su aspecto es fragmentado, inestable, discontinuo: de ahí su

---

<sup>138</sup> Otro tanto podría decirse de los aparatos ideológicos tradicionalmente más cercanos al estado, pues ¿acaso puede verse de otro modo el derribo de la educación pública en pos de una privatización galopante? ¿Acaso no ocurre lo mismo cuando la voz de la patronal sustituye a los sindicatos?

fuerza, su pregnancia, su inexorabilidad. Como afirma Wayne (2005: 14), «la omnipresencia de la ideología y el menoscabo del conocimiento que ello implica, era ahora reinterpretado y reconfigurado como un relativismo cultural general. Esto significaba, de hecho, la muerte de la crítica ideológica». Sin embargo, en este contexto filosófico y académico, Fredric Jameson subrayó que el posmodernismo no era sino la lógica —y el producto— de la nueva fase del capitalismo, por lo que el análisis marxista tenía la obligación de desvelar las bases materiales ocultas tras este fenómeno cultural y que, para lograrlo, debía examinar sus contradicciones y sus silencios.

*El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, la obra más influyente de Fredric Jameson, establecía un nuevo mapa ideológico del mundo en el que el poder ya no estaba en manos del Estado, sino de un capital transnacional que ejercía su opresión sobre los individuos a través de la cultura y de los medios de comunicación. Para Jameson, vivimos en la mundo en el que nuestra autonomía individual queda descompuesta, en el que toda crítica es neutralizada y absorbida, en el que la manipulación del conocimiento ha destruido las barreras entre lo real y lo imaginario, entre la verdad y la mentira.

### 3.3.1. Las industrias culturales

«Ahora las películas se fabrican en una cadena de montaje. Ford fabrica automóviles. Gillette, cuchillas de afeitar. La Paramount fabrica sueños. El cine es el producto del nuevo siglo, su espíritu radica en la velocidad. Antes, la gente admiraba cuadros enmarcados en bronce. Se detenían largo rato ante ellos. Desmadejados, se dejaban ganar por el ensueño de un solo cuadro. Ahora, se sucedían dieciséis cuadros por segundo, y por ellos pasaban países, rostros y sueños. A los trece segundos, lágrimas. Cuarenta segundos más, y se desataban una huída y la consiguiente persecución. Diez segundos más adelante: una muerte»

Ilya Ehrenburg, *La fábrica de sueños* (2008: 112-113).

Fredric Jameson no es el primero en indagar sobre la integración masiva de la cultura en el mercado ni tampoco en preguntarse por sus consecuencias. La primera de ellas, explicaba Theodor Adorno (1991: 53) era la disolución entre realidad empírica y cultura: «El carácter comercial de la cultura provoca la desaparición de la diferencia entre la cultura y la vida práctica». Adorno argumentaba que la percepción de lo real quedaba erosionada a través la producción en serie de la imagen. A través de la

reproducción, las industrias culturales<sup>139</sup> convierten a la realidad en imagen y a la imagen en nuestra realidad más inmediata. «Con la liquidación de su oposición a la realidad empírica —prosigue Adorno (1991: 56)— el arte asume un carácter parasitario. En la medida en que ahora se presenta a sí misma como realidad [...], tiende a remitirnos de nuevo a la cultura como su propio objeto. La sujeción monopolística de la cultura, que proscribe todo cuanto no puede apresar, forzosamente nos remite a lo que ya ha sido producido en el pasado e instituye la autorreflexión», una autorreflexión que elude la percepción de la realidad en la medida en que la sustituye por una imagen estética.

La autorreflexión de la cultura y el oscurecimiento de los límites entre representación y realidad serán dos de las características que Jameson reseñará a propósito del posmodernismo. Nada más lógico cuando éste no es sino la intensificación del proceso de industrialización de la cultura. Entre Jameson y Adorno existen diferencias más que sustanciales; sin embargo, conviene explicar brevemente las teorizaciones de las industrias culturales que antecede a Fredric Jameson.

Nicholas Garnham (1987: 23) define las industrias culturales como «instituciones en nuestra sociedad que emplean los modos de producción y organización característicos de las corporaciones industriales para producir y diseminar símbolos en forma de bienes culturales y servicios, generalmente, aunque no exclusivamente, como mercancías». Una de las teorías que más ha profundizado en el concepto de industrias culturales es la economía política de la comunicación, que plantea «el estudio de la propiedad de los medios de comunicación y los factores que intervienen en la producción de la información; los análisis de contenido de la información para poner de manifiesto los procedimientos de manipulación ideológica en la representación de la información, y consecuentemente, sus posibles efectos ideológicos y la circulación de la información y su influencia en la sociedad» (Bernardo, 2006: 173).

La economía política de la comunicación engarza el análisis de la propiedad de los medios con sus contenidos ideológicos, la estructura de comunicación de masas con el sistema económico global, la tecnología con la economía y la política. Si bien se ha

---

<sup>139</sup> Nótese que nos referimos a «industrias culturales», en plural, porque nos referimos no a una única lógica mercantil que determina toda la producción, sino «a un conjunto compuesto, hecho de elementos que se diferencian extraordinariamente, con sectores que tienen sus propias leyes de estandarización. Esta segmentación de formas de rentabilización de la producción cultural por el capital se traduce en las modalidades de organización del trabajo, en la caracterización de los propios productos y su contenido, en las formas de institucionalización de las distintas industrias culturales [...], en el grado de concentración horizontal y vertical de las empresas de producción y distribución [...]» (Mattelart y Mattelart, 1997: 83).

centrado con mayor frecuencia en la estructura productiva<sup>140</sup>, es un paradigma integrador, que comprende la especificidad de cada una de sus áreas pero, al mismo tiempo, conecta sus diferentes niveles de análisis<sup>141</sup>. El enfoque empírico de su análisis de las dinámicas económicas y de las estructuras de propiedad proveen a este paradigma de una fundamentación sólida para su discurso crítico. En este sentido, queda pendiente —para futuras investigaciones— un estudio sobre nuestro género capaz de integrar las estructuras y relaciones económicas implicadas en sus procesos de producción y distribución. Por el momento, seguimos centrados en un análisis textual que parte de los fundamentos teóricos que exponemos en este capítulo. En este sentido, nos sigue interesando especialmente la aportación teórica de Theodor Adorno respecto a las implicaciones de las industrias culturales.

Para Adorno (1991: 87), el término industria «se refiere a la estandarización de la cosa en sí», como el *western*, reconocible para cualquier espectador, «y a la racionalización de las técnicas de distribución, pero no estrictamente al proceso de producción». De este modo, para Adorno el sujeto se integra dentro de la industria cultural, en el proceso mismo de estandarización que ésta supone. Al igual que en la teoría del *apparatus*, el espectador forma parte de una maquinaria mental; sin embargo, para Adorno, su rol es menor si cabe, pues aquí constituye un mero apéndice (Adorno, 1991: 85), no el sujeto sino el objeto, una pieza que la industria cultural integra desde arriba y que, por tanto, carece de la menor autonomía.

A diferencia de otras industrias, la producción cultural persigue no sólo una plusvalía económica<sup>142</sup>, sino también ideológica. Pues, ¿de qué otro modo podemos explicar que los inversores siguieran apoyando al grupo Intereconomía pese a sus pérdidas? ¿Por qué seguía siendo financiada sino para asentar cierta ideología en sus espectadores? Pero, volviendo a Adorno, hallamos que en el corazón de su teoría no late sino el deseo de denunciar «la dependencia y servidumbre humanas, el punto de fuga de la industria cultural» (Adorno, 1991: 91). Para el pensador alemán, la industria cultural tiene por objeto reforzar la conciencia de los consumidores, la constitución

---

<sup>140</sup> «La Economía Política de la Comunicación se ha destacado por su énfasis en describir y examinar el significado de las instituciones, especialmente empresas y gobiernos, responsables por la producción, distribución e intercambio de las mercancías de comunicación y por la regulación del mercado de comunicación. Aunque no ha rechazado la mercancía en sí misma y el proceso de mercantilización, la tendencia ha sido a poner en primer plano las instituciones corporativas y gubernamentales.» (Mosco, 2006: 66).

<sup>141</sup> Véase, como ejemplo, Bustamante (1997).

<sup>142</sup> «Las mercancías culturales de la industria están gobernadas [...] por el principio de su propia realización como valor, y no por su propio contenido o sus armoniosas formulaciones»; así, prosigue Adorno (1991: 86), el beneficio desnudo adopta formas culturales.

espiritual de las masas, una mentalidad preestablecida, inalterable, reduplicada *ad infinitum* por los productos culturales:

«Los conceptos de orden con los que [la industria cultural] martillea a los seres humanos son siempre aquéllos del *statu quo*. Incluso aunque carezcan de substancia para aquellos que los aceptan, permanecen sin ser cuestionados ni analizados ni presupuestos dialécticamente. En contraste con el kantiano, el imperativo categórico de las industrias culturales no tiene ya nada en común con la libertad. Proclama “debes conformarte” sin especificar con qué; conformarse con aquello que existe de todos modos y con aquello que todos consideran como un reflejo de su poder y su omnipresencia. El poder de la ideología de la industria cultural es tal que la conformidad ha reemplazado a la consciencia» (Adorno, 1991: 90).

De hecho, toda posibilidad de cambio queda excluida del esquema (Adorno, 1991: 86) a través del carácter seriado e iterativo de las industrias culturales. El cine de terror actual —con sus *remakes*, secuelas, citas, ciclos y pastiches— parece más proclive a favorecer la repetición que a valorar la originalidad; tanto es así que casi parece querer suscribir la actualización del pesimismo adorniano que realizaba Blanca Muñoz (2006: 321): «La cultrua global es una cultura en decadencia. Decadencia desde el punto de vista de que al debilitarse los contenidos innovadores se busca contener cualquier posición y perspectiva crítica hacia el estado de las cosas existente. [...] se produce un dramático declive ya que se deterioran, al mismo tiempo, las posibilidades creadoras apareciendo un estado cultural en el que el pastiche y el plagio se hacen habituales».

Sin embargo, para Adorno, la imposibilidad de cambio es una condición casi ontológica del cinematógrafo: las bailarinas no se mueven, todo conflicto es apariencia, cuanto suceda ante nosotros ya habrá sucedido antes, atrapado por la cámara, confinado en la bobina y devuelto a nuestros ojos. Los personajes jamás escaparán de la película ni hallarán una vida nueva en sus confines de celuloide. En la reflexión de Adorno, la imposibilidad del cine como herramienta de cambio social arraiga en su propio aspecto técnico. La argumentación de Adorno nos recuerda a la reflexión metacinematográfica de *Vanishing on 7th Street* (Brad Anderson, 2010), cuyos personajes se ven sitiados por la creciente oscuridad de una noche que no cesa, de una tiniebla que los devora.



*Vanishing of Seventh Street* (fotografía promocional).  
Se apaga el proyector y los personajes van siendo devorados por la oscuridad

Ruedan los títulos y, entretanto, vemos encenderse el haz del proyector que otorga la existencia de un mundo y unos personajes que se extinguirán cuando la luz se apague. Sabedores de que la negrura es portadora de su muerte, los personajes de *Vanishing on 7th Street* se refugian al amparo del menor resquicio de luz, del más pequeño arco voltaico. Entretanto, todas las pilas se agotan, las bombillas pierden su voltaje y cada día va volviéndose más corto. Puede parecer que hay otras luces que titilan en la noche, otras voces que nos llaman, pero todas ellas son engaños en la garganta de las tinieblas. Como la pantera con su aliento, como el bazar con sus destellos, como un pez de los abismos que atrae a las quisquillas con su anzuelo luminoso, la noche nos engaña y nos despoja de nosotros. Reducidos a una sombra, nos disolvemos en las tinieblas.

Pero la película debe terminar y, con ella, la vida de unos personajes cuyo sufrimiento sólo puede volver a comenzar: Croatoan<sup>143</sup>, el mundo se reiniciará a sí mismo pero nada cambiará. La bobina girará de nuevo condenando a los personajes a repetir una y otra vez sus sufrimientos. Inútil, pues, la voluntad de escapar; inútil, como el ánimo de existir. Como en la argumentación de Adorno, la mecánica del cinematógrafo torna imposible toda posibilidad de cambio o fuga.

---

<sup>143</sup> Cuando Sir Walter Raleigh regresó a la colonia de Roanoke el 18 de agosto de 1590, descubrió que todos los colonos habían desaparecido y que sus casas y sus fuertes habían sido desmantelados. La única pista, la palabra «Croatoan» grabada en el tronco de un árbol. Al comienzo de *Vanishing on 7th Street*, Paul encuentra la misma palabra en la lámina que ilustra la historia de Raleigh, la misma palabra que Luke vislumbra en una pintada mientras trata de escapar de la noche que se cierne interminable sobre la ciudad.



Sin embargo, para Adorno, la imposibilidad de subversión dentro de la industria cultural no se limita a su aspecto técnico, sino que se extiende también a las convenciones estéticas y narrativas del cine comercial. Adorno (1991: 87-88) hace confluír la tecnología y la estética, la reproductibilidad técnica y el *star-system*, la precisión fotográfica y los residuos de sentimentalidad individualista. Así, el cine estetiza la vida o, más bien, la reemplaza por un juego de espejos que eluden la representación de la vida a través de la imagen estética. Veámoslo en sus convenciones narrativas: el cine, aun cuando pretende convertirse en epopeya, narra sólo la historia de un héroe. La tensión entre historia y sujeto se desvanece, lo individual ya no puede expresar lo universal: «En la medida en que una película sólo relata el destino de un individuo, incluso si mantiene la conciencia crítica más extrema, ya ha sucumbido a la ideología». Incluso más, pues todo conflicto se revela como fingido en la medida en que toda disonancia queda finalmente absorbida por el orden omnipotente<sup>144</sup>.

De nada sirve contar la miseria de los parias, pues hacerlo justifica al mundo que ha hecho posible que dicha historia pueda ser contada; de nada sirve que el montaje relacione al empresario con el conjunto del sistema productivo, pues al hacerlo se convierte en el argumento, ininteligible y tedioso, de una retórica vacua; de nada sirve presentar a las figuras dominantes como monstruos, «pues su monstruosidad seguiría siendo sancionada como una cualidad de los seres humanos en un modo que tiende a oscurecer la monstruosidad de un sistema del que son serviles funcionarios» (Adorno, 1991: 57).

Podemos ver a los militares de *Planet Terror* (Robert Rodríguez, 2007) como sacos de bubas, masas purulentas que, aun licuándose, siguen movidos por una constante pulsión de muerte. Podemos ver al oligarca de *Daybreakers* (Michael y Peter Spierig, 2009) como un vampiro que gestiona el monopolio de la violencia y el mercado de la sangre humana. Sin embargo, unos y otros son monstruos fortuitos, producto de la enfermedad y del azar colectivo o individual. Tras lograr la improbable hazaña de acribillar a Osama Bin Laden, los soldados se convierten en víctimas colaterales de un bombardeo bioquímico. Supervivientes de una plaga global, los vampiros de *Daybreakers* organizan un capitalismo policial. Sin embargo, por más que el filme describa los distintos niveles del monopolio de la sangre (granjas, almacenes, laboratorios, oficinas y cuarteles) y sus diferentes estratos sociales (ganado humano,

---

<sup>144</sup> «Resuelve los conflictos por ellos sólo en apariencia, de un modo en el que difícilmente pueden ser resueltos en sus vidas reales. En los productos de la industria cultural, los seres humanos se meten en problemas sólo para que puedan ser rescatados ilesos, normalmente por representantes de un colectivo benevolente» (Adorno, 1991: 91).

excluidos, integrados, científicos, militares y oligarcas), al final el mal social se reduce a la decisión individual de un oligarca que pretende perpetuar la explotación del mercado de la sangre humana.

Desde una postura de Adorno, no hay lugar para la crítica en los productos de las industrias culturales. Sin embargo, por más que en las películas citadas prime el factor individual, ambas ofrecen destellos del orden capitalista global y permiten con ello una hermenéutica crítica, una resistencia desde la lectura. El problema del paradigma adorniano es que no deja lugar a diferenciaciones, proscribire los matices e imposibilita, en conclusión, cualquier análisis en profundidad de los productos culturales. Pues éstos, esgrime Adorno, no son sino una suerte de papilla para bebés, un alimento predigerido, un permanente reflejo de sí mismos, una obsesión por repetir las mismas necesidades que ellos han creado. No es entretenimiento, es una guerra —«una guerra del opio permanente», escribe Guy Debord (1976: 24)—, una lucha continua por mantenernos alienados y vaciarnos de consciencia. Así es como las industrias culturales se convierten, en definitiva, en una fuerza que «impide el desarrollo de individuos independientes y autónomos que decidan y juzguen por sí mismos de manera consciente» (Adorno, 1991: 92).

Generaciones de críticos han hecho escarnio de Adorno, de la Teoría Crítica y de la Escuela de Frankfurt y es este punto en concreto, la nula autonomía de las masas<sup>145</sup> —e, implícitamente, también de los creadores<sup>146</sup>— el que más ataques ha cosechado. Aunque muchos de estos denuestos provienen más del prejuicio que de la lectura crítica, sí resulta pertinente señalar que la cultura de masas es también la que, paradójicamente, ha dado cabida a algunas de las invectivas más furibundas y adornianas contra las industrias culturales —adornianas, claro está, en un sentido esquemático, aplanado, empobrecido, pero nunca indulgente—. Así, por ejemplo, en *El diario de los muertos* (*Diary of the Dead*, George A. Romero, 2007) Internet y la nueva esfera de la comunicación se convierten en una suerte de alienación colectiva. Es la

---

<sup>145</sup> Cabe puntualizar que Adorno (1991: 89) también anota los motivos de unas masas que necesitan evadirse de la insoportable realidad del capitalismo: «La frase, el mundo quiere ser engañado, se ha vuelto más cierta de lo que alguna vez se pretendiera. La gente no está meramente, como dice el refrán, picando en el anzuelo; mientras se les garantiza incluso la más fugaz gratificación, desearán un engaño que, sin embargo, les resulta transparente, pues conocen totalmente el propósito con el que ha sido fabricado. Sin admitirlo, sienten que sus vidas serían completamente intolerables si no pudieran seguir aferrados a satisfacciones que no lo son en absoluto».

<sup>146</sup> Respecto a la falta de autonomía del artista, Herbert J. Gans (1974: 24) afirma «que la cultura de masas es una industria organizada para el beneficio que, a fin de ser rentable, debe crear productos homogéneos y estandarizados que atraigan a una masa de audiencia y que esto requiere un proceso en el que la industria transforma al creador en un trabajador de la cadena de montaje de la producción en masas, requiriendo de él o de ella que renuncie a la expresión individual de su propia habilidad y valores».

reflexión substituida por lo inmediato, la información por el ruido: Cientos de canales, miles de *blogs* y millones de mentiras.

En *El diario de los muertos*, un grupillo de estudiantes realiza una película para clase. Corten. Hay que volver a rodar la escena en la que la momia atrapa a la chica. Corten. La realidad irrumpe a través de la radio: los muertos han vuelto a la vida y los chicos deciden volver a casa en busca de refugio. Por el camino, van grabando el testimonio de un mundo que se desmorona; sin embargo, la ficción traiciona al documental y, al final, las estrategias narrativas acaban engullendo a lo real y convirtiéndolo en ficción. George A. Romero no cree que Internet sea la polifonía redentora que ha de conducirnos hacia la verdad<sup>147</sup> y, por ello, salpica su filme de reflexiones advirtiéndonos de que, al final, la red sólo reproduce el mismo estado de las cosas. El Apocalipsis y, no obstante, nada cambia. La red, como los zombis, sólo extiende su propia enfermedad, se duplica a sí misma y va dejando un rastro de cerebros descompuestos, muertos que caminan y son iguales entre sí.

Del mismo modo, *The Signal* (David Bruckner, Dan Bush y Jacob Gentry, 2007) comienza con las imágenes de una película de terror televisada, en la que un psicópata tortura y asesina a unas mujeres. De pronto, la chica tambaleante se emborriona y deja paso a un caleidoscopio de estática, a un torbellino de color: todo aquél que mire fijamente a esta señal acabará convirtiéndose en un demente, en un torturador, en un psicópata. Sin embargo, la señal está en todas partes: no es posible fugarse de ella ni tampoco de Terminus<sup>148</sup>, la ciudad en que transcurre la película. Como las industrias culturales para Adorno, como la ideología para Althusser, es imposible escapar de la Señal. Según afirma Dan Bush, uno de los directores de *The Signal*, «somos una sociedad dependiente de los *media*. No hay ningún modo de escapar de los teléfonos móviles y la televisión» (En Walker, 2007: 66).<sup>149</sup>

De tal manera penetra la señal en la mente de sus protagonistas, que en *The Signal* no sabemos si cuanto sucede es real o sólo parte de una alucinación colectiva.

<sup>147</sup> Una de las constantes del cine de George A. Romero es, precisamente, la incansable fuerza con la que arremete contra los medios de comunicación de masas: el discurso informativo en *La noche de los muertos vivientes* (*Night of the Living Dead*, 1968), la mentira televisiva en *Dawn of the Dead* (1978), la mercantilización mediática en *Los caballeros de la moto* (*Knightriders*, 1981) y en *El rostro de la venganza* (*Bruiser*, 2000)...

<sup>148</sup> Los cineastas eligieron Terminus por tratarse del nombre por el que era conocida Atlanta antes de la Guerra de Secesión, Terminus, donde terminan todos los railes y, por tanto, no es posible la escapada. (Walker, Sarah: 2007: 66).

<sup>149</sup> *El diario de los muertos* o *The Signal* nos sirven como ejemplo del modo en que el cine de terror representa a las industrias culturales. El hecho, por un lado, subraya la vigencia de algunos de los planteamientos adornianos: el poder alienante de los medios, su capacidad de reproducirse a sí mismos, la indefensión del sujeto que acaba convirtiéndose en su apéndice. Sin embargo, el hecho de que esta crítica no se encuentre sino en el seno de la cultura de masas, nos obliga a cuestionar la teoría de Adorno.

Como *El maquinista* (*The Machinist*, Brad Anderson, 2004), *Memento* (Christopher Nolan, 2000), *Dark Corners* o *Alta tensión* (*Haute tension*, Alexandre Aja, 2003), *The Signal* nos invita a participar en una experiencia dislocada, esquizofrénica, posmoderna: las fronteras entre real e imaginario se diluyen, los simulacros se desbordan y, arrastrados por la tromba, ya no hallamos un referente real al que podamos asirnos<sup>150</sup>. Ya nos lo advirtió Theodor Adorno, las industrias culturales sólo remiten a sí mismas, el mundo real no les interesa. También en la noche oscura de *Vanishing in 7th Street* se oyen cantos de sirena, voces de familiares y amigos que apremian al reencuentro en las tinieblas. De nuevo, más mentiras, más engaños que sólo buscan engullir y reducir al sujeto a su mera sombra.

El valor de la crítica de Adorno radica en la perentoria necesidad de la verdad, el rechazo a esta perpetua oscuridad de la mentira. El presente deviene inmóvil, el futuro es imposible y nuestra búsqueda queda siempre postergada, presa en una telaraña de contradicciones difícilmente resoluble. Al final del ensayo que Adorno escribe junto a Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración*, los autores llegan a un callejón sin salida, a un punto en el que prefieren perecer o, a lo sumo, dirigirse a un testigo imaginario antes que legar su mensaje al individuo inerme o a las masas alienadas. Podemos interpretar *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord (1976) o *La cultura global* de Blanca Muñoz (2005) como sendos intentos de continuar el testimonio y tomar el legado de Adorno. Fredric Jameson también toma como punto de partida el *impasse* de Adorno y Horkheimer; sin embargo, transfigura su dialéctica negativa en una búsqueda renovada de la verdad y la utopía.

Por un lado, la verdad es utópica –una forma de consciencia que no existe todavía–; por otro lado, cualquier proposición marxista resulta incompleta si contiene en su interior un rumbo a la utopía. De este modo, el proyecto ideológico de Fredric Jameson en *The Political Unconscious* será el de luchar por la verdad y recuperar una dialéctica positiva con la que encaminarse hacia la utopía, el de «pensar históricamente el presente en una época que ha olvidado cómo se piensa históricamente» (Jameson, 1996: 9) en un momento en el que las categorías de ficción y realidad quedan borradas y nuestra percepción de lo real totalmente fragmentada.

---

<sup>150</sup> Según Jean Baudrillard (1978: 5), el gran valedor del término «simulacro»: «La simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal».

### 3.3.2. Frontera(s) de la teoría posmoderna

Pero regresemos a Fredric Jameson en el punto exacto en el que lo abandonamos, cuando comentábamos que en *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío* el autor se interrogaba por el modo en el que lo económico se expresaba, cada vez más, en términos culturales mientras que la cultura, por su parte, era fagocitada por la lógica del capitalismo. «Lo que ha ocurrido —explica Jameson (1996: 27)— es que la producción estética actual se ha integrado en la producción de mercancías en general: la frenética urgencia económica de producir frescas oleadas de artículos con un aspecto cada vez más novedoso (desde ropa hasta aviones), con tasas crecientes de productividad, asigna ahora a la innovación y experimentación estéticas una función y una posición estructurales cada vez más esenciales».

Base y superestructura parecen colapsarse la una sobre la otra o, más bien, enredarse de manera que en su abrazo no podemos distinguir la piel del hueso. Sin embargo, este postulado también nos fuerza a rebajar el nivel de autonomía relativa de los productos culturales. Es más, si la superestructura cultural y la base económica se implican entre sí y dicen lo mismo, ¿no cabría hablar de la disolución de la cultura? Jameson (1996: 66) no lo cree así:

«Sostener que hoy la cultura ya no está dotada de la relativa autonomía [...] no equivale necesariamente a postular su desaparición o su extinción. Muy por el contrario, debemos proceder a afirmar que la disolución de una esfera autónoma de la cultura debe más bien imaginarse en términos de explosión: una prodigiosa expansión de la cultura por el ámbito social, hasta el punto de que se puede decir que todo lo que contiene nuestra vida social —desde el valor económico hasta las prácticas y la propia estructura mental— se ha vuelto “cultural”».

Antes de volver, una vez más, al problema de la autonomía de los productos culturales, centrémonos en esta dimensión cultural de la existencia que implica la experiencia posmoderna. Invernaderos, parques, selvas en postales de National Geographic: la naturaleza hoy es la nostalgia de un tiempo ido para siempre, el recuerdo de un antiguo amor, la presencia de una ausencia<sup>151</sup>. Muerta la naturaleza, vaciadas las ciudades del espacio público, nuestra experiencia vital transcurre y se expresa a través del entramado de los productos culturales. Nuestra comunicación no está sólo mediada por la tecnología, sino mediada por sus herramientas y sus redes (Facebook, Skype, Whatsapp, etc.) y sumergida en la cotidianeidad de la televisión, de Internet, de las películas, de la música que nos acompaña a todas partes para aislarnos del silencio de la noche o la

---

<sup>151</sup> «La posmodernidad es lo que queda cuando el proceso de modernidad ha concluido y la naturaleza se ha ido para siempre», escribe Jameson (1996: 10).

algazara de las voces, de los trinos de las aves o los gritos de agonía de quienes ya no tienen nada.

Pero, en esta explosión en la que la cultura permea hasta el último rincón de nuestras vidas, ¿dónde queda la autonomía relativa de la cultura? El problema, además, se complica en la medida en la que Jameson solapa lo cultural y lo ideológico con la base económica. ¿Cómo hemos de abordar entonces el análisis de las películas? Interpretar una obra en estas condiciones —reconoce el propio Jameson (1995: 47)— puede presentar más de un inconveniente; pero, al mismo tiempo «intensifica el poder significativo de la obra, cuyas irisaciones, virtualmente inagotables, alcanzan a cualquiera de los temas indicados».

De este modo, el análisis de un filme nos permite describir el paisaje ideológico al que pertenece, la economía que lo produce, la sociedad que lo hace posible. Ahora bien, este mismo planteamiento nos devuelve al problema teórico que señalábamos páginas atrás, a saber, que cuanto mayor es la capacidad de un paradigma para describir una obra como parte de la ideología dominante —es decir, cuanto mayor es su dinámica totalizadora—, menor es la autonomía relativa que podemos atribuirle. Sin embargo, hemos de tener presente que Jameson no reniega de Althusser; es más, tanto el concepto de autonomía relativa como, especialmente, la interpretación de las ausencias de los textos serán elementos cruciales para la teoría de Jameson<sup>152</sup>.

Llegados a este punto, la cuestión de la autonomía nos obliga a volver la mirada sobre el proceso de producción de la obra fílmica. Como sabe cualquier estudioso familiarizado con los géneros cinematográficos o con las condiciones de realización de una película, negar totalmente la autonomía de un producto cultural es un tanto exagerado. Por un lado, las decisiones concretas de los profesionales que trabajan en una película (guionista, director, montador, iluminador, etc.) suponen aportaciones específicas<sup>153</sup> y distintivas que pueden aportar una lógica distinta (o no) a la del capitalismo tardío; por otro lado, la historia del género al que pertenece la película, condiciona una serie de discursos y opciones estilísticas arraigadas en la lógica y la historia del género.

---

<sup>152</sup> Así lo argumenta Philip E. Wegner en «Periodizing Jameson, or, Notes Toward a Cultural Logic of Globalization» (en Irr y Buchanan, 2006: 257).

<sup>153</sup> Incluso entre la estandarización del terror actual es posible hablar de autores individuales. Durante la década, los grandes autores americanos del género encuentran dificultades para dar continuidad a su obra: John Carpenter, George Romero y Tobe Hooper apenas realizan películas y David Cronenberg abandona el género; sin embargo, también apreciamos la emergencia de directores que empiezan a perfilar un discurso propio. Entre ellos, destacamos a Rob Zombie —*Los renegados del Diablo* (*Devil Rejects*, 2005), *Halloween II* (2009)—, Lucky McKee —*May* (2002), *El bosque maldito* (*The Forest*, 2006)—, James Wan —*Silencio desde el mal* (*Dead Silence*, 2007), *Insidious* (2010)—, Larry Fessenden —*Escalofrío* (*Wendigo*, 2001), *The Last Winter* (2006)—, Travis Betz —*Lo* (2009), *The Dead Inside* (2011)— y Ti West —*The House of the Devil* (2009), *The Innkeepers* (2011) —. Sólo la futura continuación de sus trabajos fílmicos confirmará si nos encontramos ante autores emergentes o ante filmes interesantes, pero aislados.

Así, por ejemplo, por más que Xavier Gens sitúe su película *Frontière(s)* (2007) durante el resurgimiento de la ultraderecha francesa, lo cierto es que la estructura del filme no depende tanto de una intención crítica como de la recuperación “nostálgica” de la estética del cine de terror americano de los años setenta<sup>154</sup>. Por un lado, Gens pretendía dirigir sus dardos a la ideología de Jean-Marie Le Pen<sup>155</sup>, por otro lado, anhelaba realizar una película al estilo de *La matanza de Texas* (*The Texas Chain Saw Massacre*, Tobe Hooper, 1974) y trufar su obra de referencias a sus películas de terror favoritas. En *Frontière(s)*, Alex, Tom, Farid, Yasmine y Sami aprovechan los disturbios raciales que arrasan París para perpetrar un robo y hacerse con algo de dinero. La policía dispara a Sami y los jóvenes huyen a Holanda, donde Yasmine espera poder abortar. Pero antes de poder llegar a la frontera, se detienen en un hostel regentado por una familia de nazis que someterá a los jóvenes a toda suerte de torturas.

Viendo la película, no es posible dejar de pensar en los disturbios de París de 2005 (*des émeutes*), en los coches en llamas, los enfrentamientos con la policía y, como fondo, el resurgir de la ultraderecha. Gens hace protagonista de su filme a la juventud marginada y sin futuro de París a la que Nicolas Sarkozy no dudó en tildar de escoria (*racaille*)<sup>156</sup>. Sin embargo, la lógica del género prevalece sobre el resto de elementos, de modo que lo mismo hubiera dado que sus caníbales hubieran sido bosquimanos, neonazis, o seguidores de un culto mariano. El problema de la autonomía relativa de la película se abre, por tanto, en varios frentes.

Por un lado, tenemos la decisión del director de adoptar un enfoque político y de recurrir a la estética de la violencia más extrema; por otro lado, tenemos unas fórmulas genéricas que condicionan en gran medida la estructura de la película y, finalmente, nos encontramos con las condiciones de producción y distribución material de la película. Un día antes del rodaje, los productores de Studio Canal se asustaron con el guión de Gens y le prohibieron rodar un solo plano sangriento, por lo que Gens decidió rodarlos durante la noche, con la complicidad de su equipo técnico y artístico. Cuando Studio Canal se percató del embeleco, el berrinche fue homérico. Sin embargo, al final, Luc Besson, y para bien, pues compró la película y Gens pudo estrenarla, si bien de manera limitada.

---

<sup>154</sup> Una opción estética palpable en otras películas francófonas del periodo como *Alta tensión* o *Calvario* (*Calvaire*, Fabrice du Welz, 2004).

<sup>155</sup> Según Gens, «era importante centrar la atención en un contexto político y mostrar que podemos cometer los mismos errores una y otra vez. Los héroes de la película creen que pueden escapar del totalitarismo huyendo a otro país, pero descubren que no hay escapatoria de cierto tipo de ideología, aparte de destruirla» (En Vié, 2008: 47)

<sup>156</sup> «Quinta noche de fuertes disturbios callejeros en el norte de París tras la muerte de dos adolescentes» *El Mundo* (02/11/2005)



Cartel americano de *Frontière(s)*

Vemos, por tanto, como la autonomía del cineasta y la película se constituyen a partir de un continuo tira y afloja. Sin embargo, también es cierto que ni Gens se hubiera planteado hacer esta película ni Besson la hubiera comprado si no existiera un terreno fértil de negocio: la recuperación de la estética del terror americano de los setenta y la nueva ola francesa de terror realista y violento, dos ejes cuya existencia misma no se entiende sino por virtud de la geopolítica global. *Frontière(s)* jamás hubiera existido fuera de este contexto cultural y económico o, por emplear una metáfora, *Frontière(s)* es la imagen fractal de un cine de terror que, a su vez, es la imagen fractal del capitalismo global. Como en los fractales, cada una de las fases reduplica la anterior,

de manera que las torturas de *Frontière(s)* no son sino una imagen idéntica y ampliada a la de ciertas políticas nacionales en el marco del capitalismo global.

De este modo, podemos entender que cuando Jameson rebaja la autonomía de la cultura no se refiere tanto a las condiciones discretas de realización de una película como a este ámbito más amplio en el que las tensiones culturales y económicas globales provocan la irrupción de una serie de productos culturales e ideológicos. Así, siguiendo un razonamiento jamesoniano, tanto la estética como la estructura narrativa del filme han de entenderse como una manifestación de la lógica cultural del capitalismo tardío o, en síntesis, del posmodernismo. El paradigma de Jameson incluso nos permite comprender los rasgos formales de la película. *Frontière(s)* intenta conectar el presente francés con el colaboracionismo de los tiempos de Adolf Hitler y Philippe Pétain pero, al hacerlo, sólo demuestra su incapacidad de pensar históricamente, una incapacidad que se compensa, a nivel estético, a través del recurso posmoderno del pastiche.

El pastiche es al arte en general lo que el historicismo a la arquitectura en particular, una suerte de melancolía estética, «la imitación de estilos muertos, el discurso a través de las voces y las máscaras almacenadas en el museo de una cultura que hoy es global, [...] la canibalización aleatoria de todos los estilos del pasado, el juego de la alusión estilística azarosa» (Jameson, 1996: 39). La década que nos ocupa



está aquejada de una profunda melancolía estética. Ya no sólo se inspira en el estilo de décadas pasadas — *Dracula: Pages from a Virgin's Diary*, Guy Maddin, 2002)— sino que intenta confundirse totalmente con él —*The House of the Devil*— o, incluso, convertirse en simulacro, hablar desde el *como si*: adaptar «La llamada de Cthulhu» como si hubiera sido rodada en los años veinte —*The Call of Cthulhu* (Andrew Leman, 2005)—. En el caso de *Frontière(s)*, el estilo canibalizado —nunca mejor dicho— es el de los filmes americanos que, en los setenta, describían la América profunda como un corazón de las tinieblas: los ejemplos de *Defensa* (*Deliverance*, John Boorman, 1972), *La matanza de Texas* (1974), *Las colinas tienen ojos* (*The Hills Have Eyes*, Wes Craven, 1977) o *Motel Hell* (Kevin Connor, 1980) no tardan en venirnos a la cabeza.

Quizá la estructura genérica de *Frontière(s)* aplane su capacidad crítica, tal vez en cada gesto enunciativo se evidencie su carácter formulario, es posible, incluso, que la carga política del film no sea sino una convención más del género al que pertenece. Sin embargo, el hecho de que Xavier Gens construya su película con los materiales de derribo el cine de terror americano de los setenta ha de significar, necesariamente, algo distinto al pastiche orientalizante de *Kill Bill* (Quentin Tarantino, 2003-2004). En su filme, Xavier Gens trata de invocar el furioso despertar de *La noche de los muertos vivientes*, el rabioso desengaño de *La última casa a la izquierda* (*The Last House on the Left*, Wes Craven, 1972), la desazón y el descontento de los cineastas de otro tiempo. La crítica política de *Frontière(s)* nos habla, por tanto, desde el recuerdo.

Para Jameson, el texto posmoderno se caracteriza también por el ocaso de los afectos y por la estética de la nostalgia. Según Jameson (1996: 33), «quizá la mejor manera de establecer una primera aproximación al ocaso de los afectos sea mediante la figura humana. Es obvio que [...] la mercantilización de los objetos también afecta a los sujetos humanos de Warhol: estrellas —como Marilyn Monroe— que a su vez se mercantilizan y transforman en sus propias imágenes». El sujeto como imagen, la imagen como mercancía, el lenguaje como valor de cambio: hoy ya no es posible *El grito* de Edvard Munch (1893), esa angustia del artista aprisionado dentro de sí mismo, esa desazón que estalla en un aullido silencioso, que reverbera en un paisaje de ondas, que hace arder el cielo y que, sin embargo, ni los caminantes del cuadro ni nosotros podemos escuchar.

La estética moderna es una estética del choque, de la conmoción, una estética que busca pasmar a la burguesía, la exigencia de un estilo personal, la misión de un arte único. En cambio, la posmoderna es una cultura del trauma, un sentir hiriente en ausencia de la herida. La conmoción dura un instante —apenas un tictac, los huesos se quiebran, el alma se desgarrá—, en cambio, el dolor de su recuerdo se prolonga

indefinidamente a lo largo del tiempo. Por más que se los llame posmodernos<sup>157</sup>, los de *La noche de los muertos vivientes* (1968) o *La matanza de Texas* (1974), son los últimos aullidos de la cultura moderna, un intento de sacudir, de conmocionar, de despertar a los americanos de su modorra de familias felices y casitas blancas.

Tanto *Scream* como *Frontière(s)* son películas posmodernas que se construyen como pastiche a partir de textos previos, pero usan sus referentes con fines opuestos. La máscara del asesino de *Scream* cita el rostro de *El grito* de Munch, pero lo vacía de contenido hasta que remitir solamente a sí misma. En cambio, *Frontière(s)* remite a los últimos gritos del cine de terror moderno para despertarnos a la realidad política de nuestro momento. Así, intenta despertarnos, pero desde el sueño, desde el recuerdo, desde una estética nostálgica. Nostálgica no porque añore el mundo brutal y primitivo del canibalismo, sino porque trata de evocar la furia y la energía de la estética anterior al ocaso de los afectos posmoderno. Para Jameson (1996: 42) la recreación nostálgica del pasado era incompatible con la historia, pues empaña

«esta aproximación al presente mediante el lenguaje artístico del simulacro, o del pastiche del pasado estereotípico, dota a la realidad actual y al carácter abierto de la historia presente del hechizo y la distancia de un brillante espejismo. Pero este hipnótico nuevo modo estético surgió a su vez como síntoma preciso del declive de nuestra historicidad, de nuestra posibilidad vital de experimentar la historia de modo activo. No se puede decir, por tanto, que produzca esta extraña ocultación del presente por su propio poder formal; más bien, cabría decir que sólo demuestra las enormes proporciones de una situación en la que cada vez somos más incapaces de forjar representaciones de nuestra propia experiencia actual.»

Pero lo cierto es que seguimos necesitando comprender nuestro presente y expresarlo. La caracterización del posmodernismo delineada por Fredric Jameson parece denegar la posibilidad de resistencia y, pese a todo, quedan artistas y cineastas que siguen tratando de expresar críticamente nuestra vivencia histórica. En un artículo reciente, Jameson (2010: 315) comienza «con la premisa de que el cartografiado de la totalidad sigue siendo una de las funciones y ambiciones más vitales para el arte actual [...] La totalidad de hoy es en verdad lo que llamamos globalización y, en consecuencia, los problemas implicados en la representación de esta totalidad nueva y aparentemente inimaginable son los que ofrecen los retos más interesantes para los artistas y escritores de lo posmoderno». La afirmación parece reconocer la capacidad de los artistas para representar la realidad actual; sin embargo, a reglón seguido, Jameson nos advierte que la filosofía posmoderna rechaza, por sí misma, esa representación definitiva de la realidad.

---

<sup>157</sup> Isabel Pinedo (1996: 19), por ejemplo, señala *La matanza de Texas* (1974) y *La noche de los muertos vivientes* (1968) como primeros ejemplos del cine de terror posmoderno.

No obstante, como veremos a lo largo de nuestra tesis, las estrategias posmodernistas no impiden necesariamente el retrato del presente. Por el contrario, sostenemos que es posible también reflexionar a partir de ellas sobre nuestro lugar social e individual en el mundo. Por supuesto, la representación de la totalidad se nos sigue antojando inalcanzable; pero también lo era para Tolstoi, cuando trataba de dejar abierta *Guerra y Paz* a la historia que seguía fluyendo más allá de las vidas de sus personajes. De vuelta a nuestro momento y nuestro tema, exploraremos qué estrategias estéticas y hermenéuticas nos permiten conectar la expresión artística con la totalidad.

Así, volviendo a *Frontière(s)*, lo significativo de la recuperación estética del cine de terror de los setenta no sólo responde a una moda comercial o a la corriente más de moda, sino que a menudo va pareja a un deseo de responder a las políticas imperialistas con las que ayer se bombardeaba Vietnam y hoy se saquea Irak. En gran medida, *Frontière(s)* es un pastiche tan torpe como nostálgico; sin embargo, sus estrategias narrativas y su selección de referentes permiten a la película expresar —y a nosotros interpretar— la desazón y la violencia que empañan nuestro momento histórico.

Cuando hablamos de la autonomía relativa de una película, tenemos en cuenta que está determinada por una ideología dominante —«las relaciones materiales dominantes captadas como ideas», escribían Marx y Engels (1978: 72)—, pero también por una serie de condicionantes provenientes del medio de expresión: las condiciones de producción, las convenciones narrativas y los códigos e historia del género. Sin embargo, caben aquí dos objeciones: en primer lugar, que la ideología dominante, por un lado, y los condicionantes del medio artístico, por otro, no siempre actúan al unísono ni de manera estable e incluso entran en conflicto; en segundo lugar, que, en la medida en que cada película gestiona a su manera los condicionantes del medio, cada una de las elecciones estéticas y narrativas plasmadas en el texto supondrá una postura distinta respecto a la ideología dominante, ya sea ésta de integración, cuestionamiento o repulsa.

El problema, en este sentido, radica en que el paradigma jamesoniano hace difícil concebir que la crítica se realice desde la propia estética posmoderna. Ello, sin embargo, no implica que no exista alternativa; es más, para Jameson (1996: 28) no se trata de que toda producción cultural actual sea posmoderna sino, más bien, de que lo posmoderno se ha convertido en la lógica cultural dominante del capitalismo. Para Jameson (1996: 28), resulta esencial percibir cuál es la dominante cultural de una era, pues de lo contrario «recaeremos en una visión de la historia actual como mera heterogeneidad, como diferencia fortuita o como coexistencia de una hueste de fuerzas

diversas cuyo impacto es indecible». Existe siempre en la teoría jamesoniana un impulso hacia la totalización, hacia la historicidad, pero también un deseo de utopía, de resistencia. Así, si trata de aprehender la norma cultural que rige nuestro tiempo no es sino con una intención política y radical.

Política por necesidad, política porque así lo exigen los tiempos, política porque nuestra situación como sujetos posmodernos no es mucho mejor que la de las masas alienadas de Theodor Adorno. Ahora bien, la experiencia posmoderna tal como la define Jameson no es la alienación, sino una experiencia fragmentada, esquizofrénica, en la que la cadena significativa que nos enlaza con lo real se enreda y extravía hasta perder de vista todo referente, una experiencia en la que el sujeto ya no es capaz de hallar coordenadas que le indiquen cuál es su lugar, tanto en el mundo como en la estructura social.

Pensemos, por ejemplo, en *El maquinista* y en los intentos de su protagonista, Trevor Reznik (Christian Bale), de comprender los signos que le rodean, acaso auspicios, tal vez conspiraciones, quizá sólo delirio. ¿Conjuran contra él sus colegas de la fábrica? ¿Es, en cambio, el receptor de los augurios de una catástrofe aún por suceder? ¿Ha perdido el juicio a causa del insomnio? Incapaz de dormir, tanto adelgaza Trevor que su carne le abandona y forma un doble imaginario, tanto que se torna apenas esqueleto, siquiera pellejo, a través de un laberinto ora ruinoso, ora soñado. En ausencia de un entramado social denso, Trevor es incapaz de definir una identidad sólida o de delinear un mapa coherente de la realidad a su alrededor; en cambio, cada nueva pista le obliga reinventar el relato de suspense que guía sus acciones.

En *El maquinista* no existe verdad que sea estable ni experiencia sobre la que no recaiga la experiencia del sueño. La trama misma juega a confundirnos y a buscar la identidad entre las alucinaciones de Trevor y los sucesos de su vida para, finalmente, arrojarnos en un giro a una revelación presuntamente sorprendente. La solución a la trama se desvela. Trevor duerme. Fundido en blanco y, sin embargo, la única verdad de *El maquinista* resulta ser que la incapacidad de comprender el pasado produce un presente desquiciado, inestable, enloquecido.

Trevor se equivoca cada vez que intenta descifrar las pistas que va hallando. Para Jameson, semejante confusión provendría de la ruptura de la cadena significativa, que a menudo se expresa en el posmodernismo a través de una serie de dislocaciones espaciales, de desorientaciones arquitectónicas. Tal desorientación, que es efecto de la nueva red del capitalismo global, conlleva a su vez la creación y representación del espacio sin la orientación. Para Jameson, a resultas de las mutaciones del espacio —y del hiperespacio— posmoderno, el ser humano pierde la capacidad de organizar

perceptivamente su entorno y de cartografiar cognitivamente este mundo y su posición en él. Incluso, prosigue Jameson, (1996: 62):

«cabe sugerir que este inquietante punto de ruptura entre el cuerpo y su entorno edificado [...] puede servir como símbolo y analogía de este dilema más intenso que es la incapacidad de nuestras mentes, al menos hoy por hoy, de cartografiar la gran red global comunicacional, multinacional y descentrada en la que, como sujetos individuales, nos hallamos atrapados».

Un ejército de muertos se arrastra por el bosque de hormigón, en las fábricas abandonadas aúllan los demonios, Internet es un hervidero de fantasmas: más adelante estudiaremos el papel específico de los lugares en el cine de terror actual. Un espacio en el que el pasado permanece como el cadáver de un titán caído, como el siniestro esqueleto de un tiempo ya ido. Las ruinas e Internet tienen más en común de lo que cabría prever, pues son sendas caras de un presente continuo pero ausente, de un tiempo inaprensible en el que los despojos del pasado se enredan con las nieblas de un mañana que no habrá de llegar. En este sentido, la experiencia espacial a la que alude Jameson se desarrolla en el cine de terror a través de una cartografía fragmentada y angustiante, de mazmorras o desiertos, de prisiones u horizontes más allá del sueño.

Sin duda, el título de *Frontière(s)* se refiere no sólo al linde galo, sino más bien a los límites de la estructura social, a los confines de la razón, a los límites de lo representable. Más allá, lo ignoto, lo informe; en la frontera, los monstruos, el fin del espacio racional, un laberinto en el que las categorías arquitectónicas y sociales dejan de tener el más mínimo sentido. Del mismo modo que dudamos de la humanidad de la progenie de los nazis, tampoco llegaremos a discernir cómo es posible que, en la granja, se sucedan el salón de los años cuarenta, las cámaras de un moderno matadero y las grutas por las que se arrastran los hijos deformes de los nazis. A esta experiencia espacial desorientada le corresponde la representación de un sujeto literalmente fragmentado, hecho trizas, totalmente desmantelado.

Imaginemos un mapa actual en el que, no obstante, a contraluz pudieran verse Siam y el Imperio Austrohúngaro, monstruos sobre el mar y la sospecha de un Imperio Chino aún por emerger. Concibamos este mapa y capturemos, a través de un esfuerzo imaginario, lo que a nivel cultural supone la posmodernidad. Un campo de fuerzas en el que existe una dominante cultural, pero también grietas e intersticios por los que emerge la expresión de los modos de producción del pasado y un movimiento hacia «aquello que no es consciencia todavía, un empuje ontológico hacia del futuro, una marea de influencia ejercida sobre nosotros por aquello que se encuentra más allá del horizonte, donde no alcanza la vista, un inconsciencia de lo que está aún por venir» (Jameson, 1971: 129). Sin perder de vista la visión de una dominante cultural, el

paradigma jamesoniano permite la existencia de la contradicción y la incongruencia, de ripios del ayer y fragmentos del mañana.

Vivimos entre escombros y no obstante ignoramos de qué ruina proceden o dónde nos hallamos. La hermenéutica propuesta por Jameson habrá de permitir, necesariamente, cartografiar este paisaje bombardeado y, descubrir, en cada fragmento, la totalidad oculta entre los ripios —«el mensaje del fragmento en el capitalismo tardío siempre es la totalidad misma y el sistema mundial» (Jameson, 1995: 86). Al igual que Althusser, Jameson concibe la resistencia como un entendimiento, como una comprensión teórica del sistema y de sus modos de reproducción. La utopía jamesoniana, en consecuencia, depende de la hermenéutica o, más bien, de restaurar en el lector la capacidad de comprender su lugar en el mundo y, por tanto, de oponerse a las fuerzas globales que distorsionan y fragmentan su experiencia.

«Si alguna vez existe una forma política de la posmodernidad, su vocación será inventar y diseñar una cartografía cognitiva global, tanto a escala social como espacial». (Jameson, 1996: 73).

Debemos avanzar a través de un laberinto; sin embargo, no es posible dar un primer paso si carecemos de un sistema de orientación que nos permita saber dónde nos encontramos y trazar una ruta de escapada.

### 3.3.3. El cartografiado cognitivo de la lógica global

Pero, ¿qué es un cartografiado cognitivo<sup>158</sup>? Para nuestra sorpresa, en «Cognitive Mapping» Jameson (1988: 347) confiesa que éste es «un tema sobre el cual no sé nada en absoluto, excepto el hecho de que no existe». Así las cosas, ¿qué pretende el autor con semejante propuesta conceptual? Según sus propias palabras, «producir un concepto de algo que no podemos imaginar». El cartografiado cognitivo se refiere a una hermenéutica que habrá de permitirnos aprehender una totalidad global *per se* irrepresentable, ausente, imaginaria.

Resulta revelador examinar el cartografiado cognitivo con el concepto de «perspectiva» definido por György Lukács (1963: 243). Según el autor húngaro, podemos hablar de perspectiva «por el hecho de que aún no es realidad; pero es la tendencia en la realidad para la realización de la misma, mediante hechos y acciones,

---

<sup>158</sup> El término original es «cognitive mapping», donde el gerundio implica un proceso activo y dinámico. Por ello, las opciones de traducción «mapa» o «cartografía» nos parecen desaconsejables, pues remiten a realidades estables, concretas y acabadas, muy distintas al concepto activo propuesto por Jameson.

mediante pensamientos de determinadas personas, donde se manifiesta una gran tendencia social; una tendencia que se realiza a través de intrincados senderos». Ahora bien, la perspectiva, más que aparente, resulta huidiza, está encubierta; al igual que la verdad —según decía Lenin— la perspectiva resulta siempre más astuta que el propio pensamiento. Por ello, para Lukács (1963: 247), «la exigencia de nuestra misión, la misión de los escritores, consiste precisamente en descubrir esta astucia de la realidad». Del mismo modo, la ruta trazada por el cartografiado de Jameson apunta precisamente a la verdad de nuestro mundo, a la astucia oculta de lo real. Sin embargo, dada la importancia concedida por Jameson al problema posmoderno de la fragmentación<sup>159</sup> —del sujeto y del espacio— su hermenéutica recurrirá a un símil espacial.

De esta manera, en sucesivos textos, el autor irá desarrollando y ejemplificando el cartografiado cognitivo, una hermenéutica —y también una estética— que «tendrá que ceñirse a la verdad de la posmodernidad, es decir, a su objeto fundamental —el espacio fundamental del capital multinacional— en el mismo momento en que consigna un nuevo modo (hoy por hoy inconcebible) de representar a este último. Quizás así podamos empezar a entender de nuevo nuestra situación como sujetos individuales y colectivos y recuperar nuestra capacidad de acción y de lucha, hoy neutralizada por nuestra confusión espacial y social» (Jameson, 1996: 72). Como mediador entre la experiencia cotidiana y el nivel abstracto de la estructura social<sup>160</sup>, el cartografiado cognitivo ocupa un lugar similar al que tuviera la ideología en la teoría de Louis Althusser; sin embargo, su función y dirección resultan opuestas. Así, mientras que para Althusser, la ideología interpela al sujeto y lo sojuzga desde arriba, el cartografiado cognitivo busca, desde abajo, restaurar la autonomía del sujeto y su capacidad de cuestionar el orden de la estructura.

Podemos considerar *La estética geopolítica*, del mismo Jameson, como uno de los ejemplos más próximos a la idea de cartografiado cognitivo. Sin embargo, no deja de ser éste un mapa incompleto, una carta marítima en la que apenas algunos peñones y arrecifes apuntan a la existencia de un continente aún por descubrir. Con el cartografiado cognitivo, Jameson persigue la totalidad que requiere todo análisis marxista; sabemos que se trata de empresa tan quimérica como atrapar el horizonte; sin embargo, en lo inabarcable del propósito radica precisamente su versatilidad como

---

<sup>159</sup> Una fragmentación que, según argumentaba Jameson en *Marxism and Form* (1974: 104), se produce en todos los niveles del pensamiento liberal, el cual «consiste en separar la realidad en compartimentos estancos, en distinguir cuidadosamente lo político de lo económico, lo legal de lo político, lo sociológico de lo histórico, a fin de que las implicaciones de cualquier problema dado nunca se muestren a las claras».

<sup>160</sup> Véase Philip E. Wegner (En Irr y Buchanan, 2006: 54).

propuesta, su necesidad de mantenerse siempre alerta, siempre buscando, siempre tratando de establecer conexiones que nos vayan acercando a esa idea siempre elusiva e imaginaria de la totalidad social.

En este sentido, nuestra tesis —que adopta en gran medida este paradigma— puede verse como parte de una búsqueda, como un fragmento que a su vez reúne otros fragmentos tratando de intuir una totalidad irrepresentable. Como comentábamos unas páginas atrás, para Jameson la expresión de la totalidad —hoy la globalización— sigue siendo una prioridad para la obra de arte, un proyecto, por inconmensurable, quijotesco, que no puede acometerse sino en la dimensión de su imposibilidad, en sus fronteras, en sus contornos. Por tanto, «aquello que se busca es un inventario de dilemas de la representación, de aquello que, tanto en la estructura del objeto como en la del sujeto, hace que la representación precisa, se convierta en un logro imposible, en una ambición ideológica y, al mismo tiempo, en una fantasía. Cartografiamos los contornos de la globalización negativamente, mediante la paciente exploración de aquello que no puede ser percibido, que no puede ser narrado» (Jameson, 2010: 315).

Se trata, en consecuencia, de aquellos rasgos de la estructura que quedan inscritos en relieve, negativamente, como trazos y efectos, como indicios de una ausencia. Y, ¿qué es esta hermenéutica sino un retorno a la lectura sintomática de Althusser? Lo que Jameson nos anima a buscar son también marcas, cicatrices, indicios de una ausencia, de una totalidad inaccesible, irrepresentable, imposible, síntomas, por tanto, que no son sino síntomas de un fracaso. Podemos ver el posmodernismo, con Jameson, como una marea en la que flotan echazones y derrelictos, maderos de un barco hundido. Para Jameson, la prioridad del artista —al igual que la del crítico— sería la de imaginar una flota fantasma a partir de la echazón o, hablando en términos marxistas, la de buscar las raíces materiales reprimidas, la lógica de la producción capitalista oculta en el discurso. Se conforma así lo que Michael Wayne (2005: 110) describe como «una sensibilidad casi “paranoica” respecto a algún significado más amplio o una serie de determinantes fuera del alcance y, aun así, sintomáticamente presentes».

La negrura de la noche no es sino la opacidad de un gran vacío, el del silencio entre los astros. Dibujar constelaciones es el arte de soñar líneas entre estrellas pero, para ello, el crítico o el escritor han de explorar la oscuridad, los silencios, los vacíos, las ausencias y contradicciones de los textos. De poco ha de servirnos la estética realista para hallar nuestro lugar cuando, como escribía Lukács, «el mundo objetivo es



inherentemente inexplicable»<sup>161</sup> o, al menos, tal es lo que sugiere la estética moderna y, según Jameson, también la posmoderna. Como hemos visto en el anterior epígrafe, son las mismas características del posmodernismo (la nostalgia, la fragmentación, la autorreferencialidad) las que eluden lo real y nos devuelven, en cambio, a lo cultural y a los medios de comunicación como penúltima verdad: más allá la realidad resulta incognoscible.

En su reflexión sobre Jameson, Michael Wayne (2005: 17) cita nuevamente a Lukács: «Apenas hay sorpresa entonces en el hecho de que cuando el mundo se torna de tal manera incognoscible, de tal manera falto de rasgos objetivos independientes a nuestros sentidos y construcciones culturales, muy pronto se convierte en una pesadilla, en una “realidad totalmente extraña y hostil” desconectada de todo sentido de pasado cognoscible, de futuro alternativo o de determinantes causales contemporáneos». Sin embargo, tanto para Lukács como para Jameson, este despegue de la superficie de las cosas significa, sobre todo, una pérdida de distancia crítica, una gravedad cero del juicio en la que perdemos la capacidad de producir conocimiento o adoptar una postura crítica.

La verdad, sea ésta tentativa u objetivo, supone siempre algo más que ensamblar un relato a partir de piezas sueltas. No basta con juntar diarios, entrevistas y noticias para narrar el fin del mundo, es preciso, además, dotarle de sentido. Las novelas *Guerra Mundial Z* de Max Brooks y *Midnight Movie* de Tobe Hooper y Alan Goldsher ordenan de manera secuencial y cronológica un Apocalipsis plagado de zombis, un Apocalipsis narrado por una polifonía de voces que, no obstante, se consagran a enmascarar la omnisciencia de una instancia narradora que todo lo conoce y todo lo organiza. Un comisionado de la ONU, en *Guerra Mundial Z*, y un periodista, en *Midnight Movie*, se dedican a entrevistar y recoger los testimonios de quienes sobrevivieron a la hecatombe. *Guerra Mundial Z* es, sin duda, un intento de pensar históricamente los acontecimientos que sacuden un pasado reciente, pero un pasado de ficción. La instancia omnisciente y totalizadora organiza los fragmentos en busca de un saber que, sin embargo, es sólo narrativo. La clausura es sólo ficcional, por lo que el entendimiento de los hechos nos dice menos sobre nuestro mundo que la sucesión de episodios de caos a lo largo de la que nuestra sociedad va derrumbándose.

La intención manifiesta del narrador de *Guerra Mundial Z* no es sino elaborar una crónica oral del cataclismo, buscar una voz humana para el relato de la historia: «Aunque esto es principalmente un libro de recuerdos, incluye muchos detalles

---

<sup>161</sup> Citado en Wayne, 2005: 15.

tecnológicos, sociales, económicos, etc., que se pueden encontrar en el informe original de la Comisión, ya que están relacionados con las historias de las voces de estas páginas. Este libro es suyo, no mío, y he intentado que mi presencia resultara invisible siempre» (Brooks, 2008: 13). Un historiador, por tanto, que pretende convertirse en invisible; una historia que no es sino un cúmulo de fragmentos; una totalidad que se diluye en la búsqueda de un factor humano.

En este sentido, el tono grueso y burlesco de *Midnight Movie* parece más consciente de que la clausura narrativa es sólo una impostura, la exigencia de un guión en el que todo se reduce a que debe haber un malo y un porqué. Es por eso que las razones de la hecatombe resultan absurdas en extremo, es por eso que el desenlace está más allá de toda verosimilitud y es por eso que, de pronto, el más grosero de los personajes resulte ser el demiurgo detrás la catástrofe. En *Midnight Movie*, Tobe Hooper —coautor, coprotagonista y conarrador— es invitado a la reposición de una película que rodó en su adolescencia y de la que no recuerda absolutamente nada. Tras el reestreno de la cinta en un bar de mala muerte, entre los miembros de la audiencia se desata una pandemia que consiste en sembrar el caos más absoluto, una violencia gratuita y descontrolada, una lujuria venérea, una cadena de atentados terroristas, una invasión de cadáveres andantes... Lo relevante de *Midnight Movie* no es, en absoluto, que el Apocalipsis pueda interrumpirse haciendo un *remake* de la película de Hooper, sino en mostrarnos un panorama caótico y desconcertante en el que la redención parece ya cosa de chiste:

«Nadie ha reivindicado la autoría de estos incidentes, lo que considero delicioso. Si ignoras dónde se ha originado la violencia, ésta es mucho más aterradora. Pongamos que Hamas enviara un comunicado haciéndose responsable del ataque con gas sarín. La gente del Estado de Georgia estaría segura de cruzarse de acera dondequiera que se cruzasen con un hombre de Oriente Medio. Pero dado que el atacante (o atacantes) permanecían en silencio, los nuestros debían temer a todo el mundo» (Hooper y Goldsher, 2011: 158).

Tanto *Midnight Movie* como *Guerra Mundial Z* van bordeando, a través de la ficción, los contornos de una totalidad fragmentada y caótica —la de nuestro mundo real— para la que no tienen respuesta. En este sentido, comprendemos por qué Jameson nos habla de síntomas que no lo son sino del fracaso, de fragmentos que sólo nos conducen a otros fragmentos que van flotando a la deriva. Las novelas citadas plantean un intento de narrar históricamente un mundo de ficción —la primera— o una solución tan inverosímil que evidencia lo absurdo de tratar de dar sentido a la violencia y el desorden contemporáneos. De esta manera, el efecto que ambas logran no es sino el de devolvernos al mundo de la ficción y —según podríamos creer— el de distraernos del análisis y la observación de nuestra realidad.

En su artículo «Progreso *versus* utopía; o, ¿Podemos imaginar el futuro?», Jameson (2001: 245-46) nos plantea una vez más que la imposibilidad literaria de describir nuestro mundo va pareja a lo improbable de imaginar un futuro para el mismo. Sin embargo, lo interesante de la reflexión radica en que sólo en la medida en que inventamos un futuro de ficción podemos intuir una vislumbre condensada del presente que vivimos:

«la ciencia ficción más característica no pretende imaginar el futuro “real” de nuestro sistema social. Sus múltiples futuros ficticios desempeñan una función muy diferente, la de transformar nuestro propio presente en porvenir. Es el momento presente —cuya contemplación no está de suyo a nuestro alcance, pues la absoluta inmensidad cuantitativa de objetivos y vidas individuales que comprende no es totalizable ni, por tanto, imaginable, y también porque está ocluido por la densidad de nuestras fantasías privadas, así como por la proliferación de estereotipos, propia de una cultura de los medios de comunicación que penetra hasta en las zonas más recónditas de nuestras existencias— el que se nos ofrece, en nuestro regreso desde los constructos imaginarios de ciencia ficción, en forma de pasado remoto de algún futuro, como si se tratara de algo póstumo colectivamente recordado».

Los prólogos de *Southland Tales* (Richard Kelly, 2006) o de *Moon* (Duncan Jones, 2009) son una buena ilustración de lo expuesto por Jameson. En ambos se expone sucintamente una serie de acontecimientos que aportan el contexto y el motivo de todo lo narrado a continuación. En el pasado inmediato de ambos filmes se retuerce una crisis social, política y energética, una crisis que para la película es la historia y, para nosotros, el presente. Por lo tanto, cuanto suceda durante el tiempo del relato, no será sino una extrapolación de nuestro mundo, una hipérbole de nuestros conflictos sociales, una prolongación fantástica de nuestro propio presente.

Podría objetarse que la reflexión de Jameson se refiere no al terror sino a la ciencia ficción y, en efecto, no hay ningún presente imaginado como pasado en las historias de asesinos y las casas de fantasmas. Como vimos, el cine de terror tiene sus propios medios que remiten a lo real; no obstante, el razonamiento de Jameson también es aplicable a todas aquellas películas de horror que narran el final de nuestro mundo o nuestra especie, al cine de zombis y a los filmes que, en los últimos años, no paran de fantasear con un Apocalipsis que todavía no ha acabado o se va escribiendo en presente continuo.

*Southland Tales* o *Moon* recurren en sus prólogos a un registro documental elaborado con imágenes de archivo, a un reportaje televisivo o al vídeo informativo de la compañía que explota los recursos energéticos de la luna; por su parte, no son pocas las películas de zombis en las que este mismo registro documental se construye a través

de las imágenes de nuestra más estricta actualidad<sup>162</sup>. Dejad que el metraje de archivo de *Moon* parezca ajado, pues su futuro es igualmente lejano; en cambio, los títulos de crédito de *Amanecer de los muertos* corren sobre imágenes sacadas de la más estricta actualidad de la película, pues la civilización que se derrumba masticada por hordas de caníbales no es sino la nuestra.

Ahora bien, aun cuando Jameson acepta esta estrategia de la ciencia ficción como un medio para devolvernos al presente, no deja de referirse a un referente de lo imposible, a un vector que apunta hacia una inmensa ausencia, hacia un contenido irrepresentable: nuestro tiempo. En consecuencia, si hubiéramos de buscar una figura retórica que condensase la imposibilidad de representar nuestro tiempo, ésta sería el fuera de campo. Es el fuera de campo, por ejemplo, en el que sucede la catástrofe medioambiental con la que termina *The Last Winter*.

Al final de la película de Larry Fessenden, la protagonista (Connie Britton) sale de una clínica abandonada para encontrarse con el fin del mundo cara a cara; sin embargo, la cámara no prosigue adelante y se niega a hacernos partícipe del colosal Apocalipsis que sucede ante los ojos de la chica. Todo el filme transcurre, de hecho, entre el mundo cerrado de la base polar y una presencia invisible que despierta bajo el hielo y enloquece a los trabajadores de un laboratorio petrolífero. Visiones, destellos, un rumor de renos y, sobre la nieve, pisadas de manadas espectrales, atisbamos, por un momento, al Wendigo que hasta entonces dormía atrapado en el suelo helado de Groenlandia; sin embargo, el cataclismo global queda fuera de nuestra mirada, en fuera de campo, tan solo sugerido por las notas y cuadernos en los que el científico prevé un fin inminente.

También en *Pontypool* (Bruce McDonald, 2008) —película canadiense— acontece una catástrofe fuera de campo, una debacle inimaginable primero, inenarrable después. La novela *Pontypool Changes Everything* (1998) circunnavega lo innumerable desmantelando signos y palabras, de modo que la inestabilidad y la incerteza no proceden sino del desmoronamiento del lenguaje racional. Significativamente, cuando el autor, Tony Burgess, realiza el guión a partir de su novela, decide expresar esa misma incertidumbre a través de un enorme fuera de campo en el que transcurren los sucesos. A escasos minutos de los títulos de crédito, el locutor Grant Mazzy (Stephen McHattie) llega a su estación de radio, sita en el sótano de la parroquia de un pequeño pueblo

---

<sup>162</sup> Entre ellas, cabe citar *Diary of the Dead*, *The Zombie Diaries* (Michael Bartlett, Kevin Gates, 2006), *Quarantine* (John Erick Dowdle, 2008) o *Fido*, siendo reseñable esta última, ya que se sitúa en un presente alternativo que se ha quedado anclado en la edad dorada de la América de los cincuenta, cuando los zombis fueron derrotados y pasaron a ser mascotas o esclavos. Consecuentemente, el prólogo en el que se narra el pasado histórico de la película adopta el estilo de los noticiarios de los cincuenta.

canadiense llamado *Pontypool*. Atrás queda la oscuridad impenetrable de la noche en la que nieva sin cesar: ni los personajes ni la cámara volverán a salir de la emisora. Durante el transcurso del programa, sucesivas llamadas al estudio van dejando caer fragmentos de un desastre inconcebible que sacude todo el pueblo, rumores de un naufragio que sucede más allá de las paredes del estudio<sup>163</sup>.

Los periodistas intentan confirmar si hay algo de cierto en los rumores, pero para cuando comienzan a dar sentido a la cadena de retazos, ya no es posible expresar lo que está sucediendo en el exterior. Lo que convierte a *Pontypool* en un texto especialmente jamesoniano es precisamente esta paradoja, que la totalidad —incomprensible y fragmentaria— deja de ser representable una vez comienzan a atisbarse sus contornos. La plaga que azota *Pontypool* es un virus larvado en las palabras, pero sólo en las palabras del inglés y sólo en las palabras ñoñas y afectivas, en los discursos infantiles y simplones. Aquél que las escucha queda infectado y ya no puede sino repetir las de forma incoherente, tratando de infectar a otros. La oralidad es compulsiva, repite, contamina, muerde, mastica la carne, trata de infectar al otro y, si no puede, lo desmiembra y lo muele con los dientes.

*Pontypool* plantea una primera lectura política obvia referente al papel de los medios de comunicación, a saber, que el lenguaje de los *media* no puede servir a la libertad o la verdad, pues su mero acto de describir la realidad convierte a sus oyentes en carcasas, en cajas de resonancia que repiten un discurso infeccioso. De ahí que, en un Canadá bilingüe, el idioma patógeno sea el inglés; de ahí que, en un medio de comunicación oral, el peligro provenga de la simplificación de los discursos. El dilema para los periodistas de *Pontypool* no proviene sino del hecho de que una vez descubren la verdad, ya no pueden seguir contándola por miedo a transmitir la pandemia a través del espacio radioeléctrico. Queda entonces sólo el silencio, quizá musitar cuatro vocablos en francés, pero también la posibilidad de descubrir un lenguaje nuevo, que nos provea de una manera nueva de entender e interpretar la realidad. Afuera se oyen los disparos y las bombas del ejército que arrasan la ciudad, pero mientras, el locutor toma el micrófono y emprende una diatriba dadaísta, un discurso poético cuya última transgresión será la de pedir al ejército que deje de matar.

---

<sup>163</sup> Resulta interesante comparar *Pontypool* con *Dead Air* (Corbin Bernsen, 2009), película estadounidense que parte de la misma situación argumental —zombis, locutores atrapados y noticias del fin del mundo que llegan al estudio— pero tres cambios muy relevantes: los responsables de la epidemia son terroristas islámicos, que intentan recrudecer el odio religioso; numerosas secuencias ilustran lo que sucede fuera del estudio y los protagonistas salen del mismo; el filme concluye con un reencuentro familiar, con un abrazo familiar que restituye los valores e ideales estadounidenses.



*Pontypool*. Mientras tanto, el mundo se desmorona en un enorme fuera de campo

Tanto para *Pontypool* como para Jameson, la figura retórica por antonomasia es el fuera de campo. Incluso en los detalles, *Pontypool* no deja de remitir a los acontecimientos de un mundo más amplio, a la guerra de Afganistán —a través de la técnico que acaba de volver de la guerra— o a la política imperial estadounidense —por medio de un musical titulado *Lawrence and the Arabians* que se emite por la radio y que tiene por personaje a Osama Bin Laden [sic]—. Pese a ello, no podemos dejar de prestar atención a lo que sí sucede en el encuadre. A diferencia de lo sostenido por Jameson o Althusser, no podemos sostener que el estilo interese solamente en la medida en que remite a algo ausente. La interpretación del filme no puede basarse sólo en cuanto queda fuera de pantalla. En cambio, hemos de valorar la puesta en escena también por cuanto está representado en ella y por cuanto nos dice, por sí misma, de las condiciones reales de existencia representadas en la película.

Hemos visto, con Adorno, cómo las industrias culturales provocan la desaparición de la ligazón entre la cultura y la vida práctica y cómo tejen una red ideológica inescapable, alienante, asfixiante. Jameson, que recoge el testigo imaginario de Adorno y Horkheimer, desarrolla esta idea, la actualiza y describe el posmodernismo como la dominante cultural de nuestra era.

En resumen de lo visto hasta el momento, cada uno de los rasgos de esta posmodernidad nos conducen a un estado en el que nuestra experiencia deviene ahistórica, fragmentada, carente de referente real; por lo que Jameson regresa a la lectura de lo elidido de Louis Althusser a fin de ofrecer al individuo las herramientas para elaborar un cartografiado cognitivo que le permita comprender su lugar en el mundo. Ahora bien, cuanto hemos visto hasta aquí asume que lo real se oculta y se

confunde bajo un telón ilusorio o, en otras palabras, que la ideología que conforma nuestro pensamiento no deja de ser una falsa conciencia que sirve al mantenimiento y la perpetuación del orden social, que nos impide aprehender el mundo que nos rodea, que no nos permite rebelarnos o dejar de ser esclavos. Todo ello es cierto, pero no es suficiente para comprender la naturaleza de la ideología que nos hace prisioneros. A continuación, veremos cómo la ideología puede ser también un campo de batalla que contiene, en su interior, las semillas de su propia destrucción.

### **3.4. Cuarto nivel: lo obvio y lo obscuro**

«El desarrollo de la gran industria socava bajo los pies de la burguesía las bases sobre las que ésta produce y se apropia lo producido. La burguesía produce, ante todo, sus propios sepultureros. Su hundimiento y la victoria del proletariado son igualmente inevitables»

*El manifiesto comunista*, Karl Marx y Friedrich Engels (2010: 38).

La famosa cita de Karl Marx da respuesta a una de las principales exigencias de la dialéctica: concebir que en cada cosa está contenida su contrario, que cada enunciado integra su opuesto, que la única manera de entender la realidad es estudiar las contradicciones que residen en ella. Como vimos, el cine de terror suele presentar una estructura dialéctica muy básica de tesis, antítesis y síntesis o, dicho de otro modo, el orden, la amenaza del monstruo, la restauración del orden. Sin embargo, analizar el cine de terror desde una postura dialéctica implica, más bien, comprender que por más que el orden emerja reforzado de su lucha contra el monstruo, durante el proceso nos ha mostrado las contradicciones que contiene y que socavan sus cimientos.

Tanto Althusser como Jameson y Adorno prosiguen la vía de la dialéctica. Sin embargo, cabe destacar el matiz que este último introdujo a través de su noción de dialéctica negativa. Adorno (1975: 14-15) describía de esta guisa el proceso de tesis, antítesis y síntesis:

«Dialéctica es el desgarrón entre sujeto y objeto que se ha abierto paso hasta la conciencia; por eso no la puede eludir el sujeto y surca todo lo que éste piensa, incluso lo exterior a él. Pero el fin de la dialéctica sería la reconciliación. Esta emanciparía lo que no es idéntico, lo rescataría de la coacción espiritualizada, señalaría por primera vez una pluralidad de lo distinto sobre lo que la dialéctica ya no tiene poder alguno. Reconciliación sería tener presente la misma pluralidad que hoy es anatema para la razón subjetiva pero ya no como enemiga».

Adorno percibía esta reconciliación como una pérdida del elemento revolucionario de la antítesis, que pasaba a ser un mero paso hacia la síntesis final. La lucha contra el monstruo se convertiría en un rito de restauración cósmica, en un sacrificio de la bestia cuya sangre perpetúa la civilización. La dialéctica negativa de Adorno consiste en recuperar la función subversiva de la negación y valorar, de este modo, los discursos alternativos al poder que, según un planteamiento dialéctico más clásico, acabarían normalizados por el poder. Así, la dialéctica negativa no persigue soluciones para las contradicciones de la realidad, sino que pretende dejar abiertas las heridas, retornar hacia lo distinto.

Tras el destierro del ogro o del vampiro, el orden restablecido puede quedar reforzado o, por el contrario, abierto a una inestabilidad mayor. Pero en cualquiera de ambos casos, lo que la dialéctica negativa resalta no es tanto el desenlace como la irrupción de lo monstruoso, entendido como la encarnación de cuanto ha sido reprimido por el orden. El monstruo, recordémoslo, es producto del orden y se encuentra presente en él desde el principio, como una paradoja soterrada, como un conflicto incapaz de ser articulado a través de su discurso. La dialéctica negativa de Adorno supone un enfoque valioso en cuanto a que reivindica la diferencia frente a una estrategia recurrente en el capitalismo: absorber y anular todo aquello que lo cuestiona. Como vimos, para Althusser y Jameson, la interpretación de los textos debe mirar, precisamente, hacia esas contradicciones que nos permiten sentir la ideología, palpar esa totalidad ausente.

Ahora bien, en la medida en que el discurso dominante incorpora cuanto le contradice —«La burguesía produce, ante todo, sus propios sepultureros», escribía Marx—, podemos estudiar estos elementos contradictorios que afloran en la superficie del discurso. En el momento en el que el cine de terror explicita el momento de la antítesis —no sólo a través del monstruo, sino también de referencias socioculturales concretas—, debemos conceder también la posibilidad de que los textos artísticos puedan generar por sí mismos un conocimiento sobre el mundo al que pertenecen. Éste será un conocimiento de naturaleza distinta al teórico y precisará de una sensibilidad distinta, pero tendrá una validez propia. Así, nos distanciamos de Althusser: el sentido crítico no es privativo de académicos ni un privilegio del filósofo; en cambio, también es posible hallarlo en el cine, el arte y la literatura.

Todo ello nos conduce a un planteamiento obvio, pero necesario: cuando interpretemos una obra de arte, buscaremos interpretar no sólo lo elidido, sino también cuanto está *de facto* presente en el discurso y enunciado por la puesta en escena. En este sentido, debemos atender a las palabras de Michael Ryan y Douglas Kellner (1988:



13) en su introducción a *Camera Politica*: «Necesitamos ver la ideología como un intento de aplacar las tensiones sociales y responder a las fuerzas sociales de manera que dejen de ser peligrosas para el sistema social de la desigualdad. La ideología lleva a cabo esta tarea a través de las representaciones culturales». Por tanto, es preciso que veamos esas representaciones culturales como un campo de batalla en el que tiene lugar el proceso de lucha entre poder y fuerzas sociales. A propósito de lo presente y lo elidido, resulta pertinente rescatar la crítica que Michael Wayne realiza sobre las reflexiones de Jameson en torno al cine de conspiraciones.

Jameson (1995: 29) planteaba que, en filmes como *Los tres días del cóndor* (*Three Days of the Condor*, Sydney Pollack, 1975), la conspiración funciona como alegoría de un sistema económico global pero invisible, como «una estructura narrativa capaz de reunir los elementos básicos mínimos: una red potencialmente infinita, junto a una explicación plausible de su invisibilidad; o, en otros términos, lo colectivo y lo epistemológico». Los personajes de estos filmes indagan y se enredan en una trama de telones que oculta la verdad, pero a través de su trayecto narrativo nos permiten intuir una fuerza vasta y sombría que controla nuestras vidas —la totalidad elidida según Jameson—. Sin embargo, según la crítica de Wayne (2005: 119), este «énfasis en los límites de la representación es lo que tiende a restar importancia al significado político o a las posibilidades de aquello que está *realmente* representado *dentro de* los límites de la representación». El requisito epistemológico de la interpretación de la lectura sintomática de Jameson —o de Althusser— conlleva que los distintos elementos de una película sólo pueden significar en tanto sean cotejados con ese fondo ausente, entendido como la condición ontológica que permite al signo llegar a tener significado. El problema radica en que ello imposibilita que dichos elementos puedan poseer sentido completo a partir de la red de relaciones urdida por la película.

Dicho de otro modo, el serial cinematográfico de *Saw*<sup>164</sup> nos permite sentir una serie de valores propios del capitalismo estadounidense (el individualismo, la competitividad, el revanchismo, el desprecio por el débil, etc.) e, incluso, nos permite palpar los contornos de una estructura económica y política en el que los individuos son obligados a destrozarse a sí mismos tratando de escapar de las trampas y engranajes del sistema o bien a matarse unos a otros con el fin de demostrar que son más fuertes,

---

<sup>164</sup> Integrada por las películas *Saw* (James Wan, 2004), *Saw II* (Darren Lynn Bousman, 2005), *Saw III* (Darren Lynn Bousman, 2006), *Saw IV* (Darren Lynn Bousman, 2007), *Saw V* (David Hackl, 2008), *Saw VI* (Kevin Greutert, 2009) y *Saw VII 3D* (*Saw 3D*, Kevin Greutert, 2007), la serie *Saw* se caracteriza por una fuerte cohesión cronológica, estilística y narrativa. A diferencia de otras sagas cinematográficas de terror —como las de *Pesadilla en Elm Street* o *Viernes 13*— los personajes de *Saw* se van desarrollando de episodio en episodio a la manera de una serie televisiva, de modo que la historia se completa solamente con la última película.

más capaces, más aptos para permitir que el sistema se reproduzca a sí mismo de manera indefinida. Sin embargo, dentro de la propia película aparecen también secuencias y diatribas que poseen significado por sí mismas. A menudo, Jigsaw (Tobin Bell) sermonea a sus víctimas sobre los pecados que les han llevado hasta sus trampas. En sus peroratas, Jigsaw (Puzzle, en la traducción española) a menudo arremete contra desposeídos, débiles y maleantes, pero también contra una sanidad en manos de aseguradoras (en *Saw VI*) o contra la corrupción inmobiliaria (en *Saw V*).

De este modo, de acuerdo con Wayne (2005: 119-120), no debemos abandonar la hermenéutica sintomática de Jameson; sin embargo, es preciso dar también cabida a un análisis de cuanto se halla presente en la película pues, de lo contrario, «tales lecturas “sintomáticas” de la cultura popular podrían ser incapaces de reconocer hasta qué punto existe un extendido entendimiento protopolítico de la malicia del capital corporativo en general y del capital mediático en particular».

Ahora bien, un par de diatribas contra la empresa privada a lo largo de toda la serie de *Saw* no hacen que ésta sea en absoluto progresista. Más bien, al contrario, en la serie *Saw* cualquier elemento que apunte contra la ideología dominante es subyugado y absorbido por la estructura narrativa, por la preeminencia del estilo y por un moralismo aplastante y puritano. No obstante, consideramos que se trata de un ejemplo significativo en la medida en que, incluso en este panorama, se hallan inscritas trazas de una crítica explícita.

¿Qué ha ocurrido aquí? ¿Por qué la ideología dominante da voz a su propia crítica? En su ensayo sobre la ideología del Hollywood contemporáneo, Celestino Deleyto (2003: 22) incidía precisamente en esta naturaleza contradictoria del texto fílmico: «Más que defensores a ultranza del *statu quo* social o decididamente transgresores, los textos del cine popular se caracterizan por un alto grado de complejidad ideológica y por contradicciones constantes y productivas, contradicciones que a su vez reflejan la coexistencia de una serie de discursos ideológicos en su entorno cultural». Lo dicho no niega, en absoluto, la existencia de una jerarquía y de un pensamiento dominante; sin embargo, nos permite contemplar las aristas del discurso y buscar el lugar del que provienen.

El campo de la ideología dominante bulle siempre en un mar de contradicciones. Incluso si aceptamos la postura clásica en la que la ideología funciona como una falsa consciencia, nos vemos obligados a admitir que su permeabilidad en la sociedad sólo es posible en tanto en cuanto es capaz de articular ciertas ideas y valores en los que las masas se verán representadas. Como una ameba que tratara de incorporar a sí misma el tejido de otras células vivas, la ideología sólo puede convertirse en hegemónica cuando

consigue fagocitar y eliminar el peligro que suponen sus contrarios; ésta es la síntesis en el proceso de la dialéctica. Sin embargo, en el ínterin en que estas otras células van siendo digeridas, todavía pueden ejercer una presión tratando de destruir al organismo que las devora.

*Pontypool*, *El eslabón más débil* (*The Screwfly Solution*, Joe Dante, 2006) o *La tierra de los muertos vivientes* ejemplifican que la subversión es posible dentro de la cultura popular. Sin embargo, si observamos el género de terror en su conjunto, nos percataremos de que la fuerza dominante es un movimiento hacia la anulación de la alteridad. Pese a ello, no podemos dejar de ver el género como una expresión del continuo conflicto que tiene lugar dentro del campo de la ideología. Antonio Gramsci definía la ideología precisamente como un campo de batalla en la lucha de clases o, más bien, como el resultado de una intrincada dinámica en la que interactúan grupos sociales, instituciones y estructuras de poder. El resultado, cómo no, es el dominio de una clase social que se convierte en hegemónica; «pero en este punto se plantea el problema fundamental de toda concepción del mundo, de toda filosofía que se haya convertido en una "religión", una "fe"; es decir, que haya producido una actividad práctica y una voluntad, y que esté contenida en éstas como "premisa" teórica [...]; esto es, el problema de conservar la unidad ideológica de todo el bloque social, que precisamente es cimentado y unificado por esta ideología» (Gramsci, 1971: 12).

Una ideología que se convierta en dominante sólo podrá mantener su hegemonía en la medida en que sea capaz de asimilar ideas de otras clases sociales a fin de lograr cierto consenso. Así, escribe Gramsci (1981: 124) en sus *Cuadernos de la cárcel*, «el ejercicio "normal" de la hegemonía en el terreno que ya se ha hecho clásico del régimen parlamentario, está caracterizado por una combinación de la fuerza y del consenso que se equilibran, sin que la fuerza supere demasiado al consenso, sino que más bien aparezca apoyada por el consenso de la mayoría expresado por los llamado órganos de opinión pública (los cuales por esto, en ciertas ocasiones, son multiplicados artificiosamente)». Cuando el aparato hegemónico se resquebraja, los gobiernos se tornan inestables y los partidos entran en una crisis permanente, aparecen la corrupción y la disolución moral y «la cosa se vuelve cómica cuando el demagogo no sabe que lo es, es decir, cuando se actúa prácticamente como si realmente se creyera que el hábito hace al monje, que la gorra es el cerebro» (1981: 125).

Es fácil pensar hoy en ejemplos de lo dicho por Antonio Gramsci pero no es preciso dar nombres aquí. En cualquier caso, resulta palmario que vivimos en un momento de déficit democrático y de crisis de legitimidad del poder. El capital —que conservó la hegemonía tras la Segunda Guerra Mundial asumiendo reivindicaciones

históricas del proletariado a través del Estado de Bienestar— destruye hoy el consenso de manera unilateral, acaba con el pacto, desmorona el Estado de Bienestar. Sus ideas siguen siendo dominantes, pero ha perdido la hegemonía en un sentido gramsciano. La supervivencia de la clase dominante dependerá, por tanto, de si es capaz de reencontrar un consenso con el resto de grupos sociales; mientras tanto, domina la fuerza, la porra, el gas lacrimógeno, la prisión preventiva y el uso de la ideología como una falsa conciencia que idiotice y aliene al máximo posible de ciudadanos.

Ahora bien, para acabar con una visión del mundo no bastan bombas, porras y prisiones, ni siquiera es suficiente dominar los parlamentos, antes es preciso conquistar los sueños, dominar el pensamiento<sup>165</sup>. Hoy, el poder de la ideología financiera se refuerza a petardazos, a golpes de porra y de estado; sin embargo, su hegemonía se ha resquebrajado. En el proceso de la dialéctica, la antítesis del neoliberalismo irrumpe desde las calles. Mientras que nuestra labor es tratar de rescatar la antítesis a la manera de la dialéctica negativa, la tarea del poder es neutralizarla y tornarla inane. Lo vemos en la prensa, en la televisión, en el parlamento, pero también en el cine cuando intenta convertir cualquier crítica social en una figura estilística, en una convención de género o, dicho de otro modo, cuando trata de desviar cualquier riesgo ideológico —y comercial— hacia un marco genérico, hacia el marco de los pensamientos pensables.

Resulta inaceptable pensar que invadir Irak equivale a ocupar un pueblecito americano y fusilar a todos sus habitantes porque la plaga los convierte en un riesgo potencial. Sin embargo, la idea es tolerada en la medida en que *The Crazies* (Breck Eisner, 2010) aplaude la habilidad para destruir a los infectados de manera expeditiva y eficaz. A diferencia de la película en la que se basa —*The Crazies* (George A. Romero, 1973)—, el *remake* de Eisner convierte la crítica al ejército en un mero artificio de género, distingue claramente a los cuerdos de los locos homicidas a través del maquillaje y concluye con la siguiente moraleja: para sobrevivir es preciso aprender a matar más rápido y mejor que el enemigo. En el *remake* de *The Crazies*, vemos un remolque tiroteado, repleto de cadáveres de civiles que han sido masacrados ante la amenaza de que sean portadores de la enfermedad o cuenten lo que han visto. Sin embargo, el pensamiento subversivo que pueda implicar esta secuencia queda anulado por la estética y por las soluciones de la trama.

Éstas han de ser las coordenadas que nos permitan entender por qué Adorno consideraban que la estetización de la vida conduce a la agonía del pensamiento crítico o por qué, para Jameson, la estética posmodernista anula la reflexión. Sin embargo, la

---

<sup>165</sup> No en vano, Gramsci sugería que el proletariado debía convertirse en hegemónico —esto es, que debía imponer su visión cultural del mundo— antes de acceder al poder. Véase López Pino (2000: 134-136).

existencia de estas críticas protopolíticas —o abiertamente políticas, en algunos casos— es un claro indicio del proceso abierto en el que la ideología dominante intenta sintetizar y neutralizar la polvareda que sus últimos pasos han ido levantando.

La lucha por la hegemonía es una guerra de ideología; sin embargo, no se libra sólo en parlamentos o tribunas, sino más bien en el territorio de los mitos, allí donde residen nuestras creencias más profundas, nuestras ideas de verdad y de justicia, nuestras verdades perennes e incuestionables, en el sustrato irracional que nutre nuestras opiniones y pensamientos. En este sentido, podemos ver el cine del último decenio no sólo como un espacio en el que la ideología dominante absorbe y neutraliza toda oposición, sino también como el lugar fundamental en el que se reescribe una mitología que justifique y vuelva aceptable esta política monstruosa, inhumana y destinada a la opresión de todos por parte de unos pocos.

El estudio de la cultura —y de las artes populares— se torna en consecuencia una herramienta fundamental para desvelar este proceso y, al mismo tiempo, el modo de descubrir aquellas piezas sueltas que todavía no han sido digeridas, aquellas piezas cuyas puntas siguen hiriendo la garganta de la criatura que intenta devorarlas, estrellas, erizos de mar, luceros desde los que aún podemos alumbrar un mundo que aún no ha nacido pero lucha por hacerlo, fragmentos de un mañana que el poder —enclavado en un presente que no acaba— intenta destruir a toda costa.

### **3.5. Conclusiones**

En síntesis —y pasando por alto los matices expuestos y por exponer—, entendemos la ideología como una representación imaginaria de las condiciones reales de existencia, una representación que expresa en forma de ideas las relaciones de poder dominantes de una sociedad y que tiene, como fin, la continuidad y reproducción de esa misma estructura social. Sin embargo, esta función, que es cumplida a través de las industrias culturales y que, en la fase posmoderna, engulle el resto de esferas de la vida social, sólo resulta viable en la medida en que es capaz de lidiar con otros puntos de vista que difieren del pensamiento dominante. La hegemonía, por su propia naturaleza, tratará de anularlos o tornarlos inofensivos; sin embargo, éstos no dejan de ser la posibilidad de un futuro distinto, heridas abiertas en los umbrales del mañana.

Todo ello implica una hermenéutica que, por un lado, indague en las contradicciones y ausencias de los textos para vislumbrar la estructura de la totalidad que se esconde tras esos textos que no son sino fragmentos; una hermenéutica que, por otro lado, también de cuenta de los conflictos que aparecen explícitamente dentro de

los propios textos y sea capaz de comprenderlos como un lugar en que la lucha de clases asume la forma de lucha de ideas.

Lo expuesto hasta aquí responde al dilema con el que iniciábamos este capítulo: ¿cómo es posible que las películas lleguen a expresar los conflictos de su tiempo? Lejos del abracadabra teórico que, a menudo, llena el hueco entra ficción y conflicto social, hemos demostrado cómo las películas ayudan a consolidar y forman parte de la ideología de una época. Con las teorías filmicas posteriores a Althusser, vimos ya algunos mecanismos por los que las películas logran este mismo fin; sin embargo, seguimos sin haber dado respuesta a cómo el cine es capaz de hacer que una serie de planteamientos ideológicos se conviertan en nuestras verdades naturales e inmanentes, por lo que habremos de seguir indagando en el proceso.

Comenzábamos nuestro capítulo con una anécdota, con el alegato de Eric Johnston que afirmaba, en 1950, que el cine estadounidense es y ha sido siempre un simple pasatiempo; concluyamos pues con otra anécdota, probablemente apócrifa, recogida por Ilya Ehrenburg en *La fábrica de sueños*. En cierta ocasión, relata Ehrenburg (2008: 139), William H. Hays visitó los estudios de la UFA en Berlín y fue invitado a un espléndido desayuno con champaña. Como buen presbiteriano, Hays prefirió el agua de soda a la champaña y obsequió a los germanos con un consejo de colega: «El cine es, ante todo, un medio de entretenimiento, y no conviene llenar de propaganda las películas».

Visto lo que vendría más tarde, con Leni Riefenstahl, los alemanes no acabaron de entenderlo. En cambio, William H. Hays comprendía que el mejor aliado de la propaganda era el entretenimiento, los musicales ligeros y frívolos, las películas de tiros y vaqueros. William Hays, que a la sazón dio nombre al código censor del cine clásico, lo comprendía de maravilla, al igual que también lo comprendía el autor de *La fábrica de sueños*: «Algunas personas se deben dedicar a pensar. Otras a trabajar. Es así que se crea el Estado [*sic*]» —escribía Ehrenburg (2008: 35). Pero no basta con que el obrero trabaje en fábricas pensadas por otros o que conduzca un automóvil pensado por otros mientras escucha el rumor del viento que, según pensaron otros, suena como una plegaria. Mala cosa la haraganería, que cuando el demonio no tiene que hacer mata moscas con el rabo y, en ocasiones, hasta piensa. Por eso, ironiza Ehrenburg, es precisa la porra para el desocupado y el cine para el proletario, un cine concebido no para pensar por él, sino más bien para que sueñe por él en sus momentos de descanso:

«Adueñarse de las pantallas resultaba más complicado: en el cine, la gente buscaba descanso, poesía, fábulas. Es como si durmieran en esas oscuras salas y tuvieran hermosos sueños. Tenemos que transmitirles nuestra poesía, la poesía del ideal

y el dólar, la poesía de la lucha por el éxito: ésa que enseña que los poderosos mandan y los débiles trabajan» (Ehrenburg, 2008: 59).

Por eso, dedicamos nuestro siguiente capítulo precisamente a la conquista de los sueños, que no es sino el reto de inventar una mitología para una sociedad o, dicho de otro modo, de adueñarse de nuestras raíces culturales y amoldarlas a su imagen. El cine comercial es, ante todo, ficción, ante todo, entretenimiento, y como tal precisa de historias consabidas y envoltorios deslumbrantes, del mito y de la estética. Al igual que Robert B. Ray (1985: 19), trabajamos «sobre la premisa de los mitos y las convenciones artísticas, lejos de existir en un esfera políticamente neutral de arquetipos y convenciones estéticas, son siempre producidas y consumidas socialmente y que, por tanto, se imbrican siempre en la ideología. De hecho, el cine de Hollywood confirma la especulación teórica que afirma que la manera más efectiva de “naturalizar” la ideología (es decir, de hacerla parecer como el producto inevitable de las leyes de la naturaleza más que de la historia) es a través de sus vehículos más eficientes, la mitología popular y las convenciones artísticas arraigadas».





4

## FUNDAMENTOS TEÓRICOS (2): EL MITO Y EL CINE

«Frecuentemente, estas reflexiones han tomado como punto de partida el sentimiento de impaciencia ante la “naturalidad” con la que los periódicos, las artes y el sentido común disfrazan constantemente una realidad que, incluso siendo aquella en que vivimos, está determinada indudablemente por la historia. En pocas palabras, me molestaba ver la naturaleza y la historia confundidas a cada paso en el relato de nuestra actualidad y quería rastrear el abuso ideológico que, desde mi punto de vista, se oculta en el escaparate decorativo de lo *evidente-de-por-sí*».

*Mythologies*, Roland Barthes (1972: 10).

### 4.1. La invasión de nuestros sueños

No sabemos con qué sueñan aquéllos suplantados por un ladrón de cuerpos, quizá con raíces de hueso, con racimos de ojos o con parras de color carmesí. No lo sabemos, pero en cambio sí sabemos que toda invasión comienza en nuestros sueños. En medio de la noche, un niño despierta entre gritos, ha tenido una pesadilla de la que, sin embargo, todo lo ignoramos. Con esta escena, el director Oliver Hirschbiegel nos presenta a la madre y al niño que protagonizan su película *Invasión* (*The Invasion*, 2007), la cuarta adaptación de la novela de Jack Finney *Los ladrones de cuerpos*, la enésima si contamos todas las películas que narran una invasión extraterrestre en la que los alienígenas suplantán los rostros y las voces de los habitantes de la tierra<sup>166</sup>.

---

<sup>166</sup> Las anteriores versiones de la novela —*La invasión de los ladrones de cuerpos* (*Invasion of the Body Snatchers*, Don Siegel, 1956), *La invasión de los ultracuerpos* (*Invasion of the Body Snatchers*, Philip

*Invasion* cuenta de nuevo una historia conocida, una historia que —en todas sus versiones, y pese a las protestas de Jack Finney<sup>167</sup>— adquiere siempre un cariz político. En el caso de *Invasion*, nos encontramos con la sociedad vigilada posterior al once de septiembre, con el imperio del miedo —que esta vez se manifiesta a través de la amenaza vírica— y con un poder al servicio de la opresión, la enfermedad y la tiranía. Viendo *Invasion*, recordamos cómo la alarma de la gripe aviaria se puso al servicio de la industria farmacéutica; recordamos, por de pronto, cómo la labor de la policía se supeditó a la vigilancia del ciudadano después del once de septiembre; pensamos, por último, en un nuevo pacto entre gobierno y sociedad en el que la pluralidad y las libertades civiles se recortan en virtud de una sociedad supuestamente más segura. Por un momento, los alienígenas de *Invasión* están a punto de vencer y, de pronto, todas las guerras del mundo se interrumpen. Hugo Chávez y George Bush Jr. se reúnen antes de las cámaras y tratan de alcanzar un acuerdo de amistad.

Lo monstruoso y aterrador del asunto, tal como lo plantea la película, es el fin del conflicto dentro de la experiencia humana, el hundimiento de la dialéctica como motor de la historia, el estancamiento vegetal de las condiciones de existencia. Sin embargo, en su final feliz se precipita un poso igualmente sombrío. *Deus ex machina*: una facción del ejército —que se halla por encima del gobierno y de la ley— desciende en helicóptero para rescatar a la madre y a su hijito. Los alienígenas se marchan y todo vuelve a la normalidad, la estructura social permanece intacta, el mundo sigue girando y, como mucho, aprendemos que es mejor que las cosas sigan como están, con la guerra allá lejos, en la tele y los periódicos. De este modo, *Invasión*, que pretende ser un alegato contra el pensamiento único<sup>168</sup>, acaba defendiendo un orden igualmente invariable, igualmente vegetal: la madre prepara el desayuno en su cocina de lujo,

---

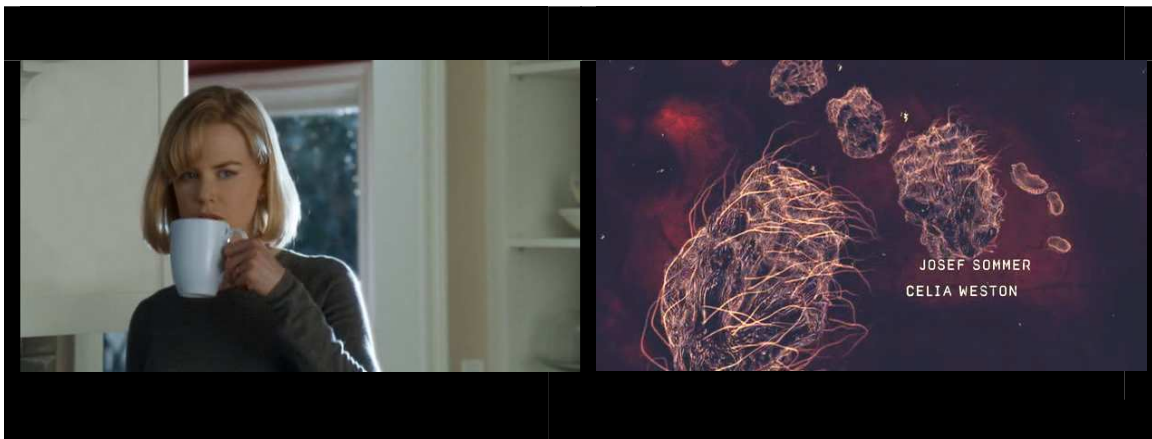
Kaufman, 1978) y *Secuestradores de cuerpos* (*Body Snatchers*, Abel Ferrara, 1993)— no son las únicas que abordan el tema de una raza alienígena que coloniza o asume las formas del cuerpo humano. En el periodo estudiado encontramos, entre otras, *The Faculty* (Robert Rodríguez, 1998), *Fantasma de Marte* (*Ghosts of Mars*, 2001), *Decoys* (Matthew Hastings, 2004) o *Alien Raiders* (Ben Rock, 2008).

<sup>167</sup> En una carta fechada el 24 de diciembre de 1979, Jack Finney (2002: 244) desdeñaba cualquier interpretación política de su obra: «Escribí la historia con ánimo de divertir, y ése es el único sentido que tiene. [...] La idea de escribir todo un libro para decir que no es tan bueno que todos seamos iguales, que lo bueno es la individualidad, me hace reír». La carta estaba dirigida a Stephen King, quien, si bien reconocía que probablemente no existiera una intencionalidad política, argumentaba: «Esto no invalida la idea de que hay un elemento alegórico en los ladrones de cuerpos; sencillamente quiero sugerir que, a veces, estos puntos de presión [políticos, económicos y psicológicos], estos terminales del miedo, están tan profundamente enterrados y a la vez tan vivos que podríamos topar con uno como si de un pozo artesiano se tratara...» (King, 2006: 29).

<sup>168</sup> «La obra pretende inquietar al espectador mediante el retrato de una sociedad que parece narcotizada y que está controlada moral y políticamente, tentación a la que los gobernantes estadounidenses cedieron después de los atentados de septiembre de 2001 y durante la campaña bélica que impulsaron», escribe Miguel Ángel Huerta Soriano (2009: 247). Véase también Noemí Novell (en López Pellisa y Moreno Serrano, 2009: 543-552).

manda a sus niños al colegio con un beso y, mientras tanto, el marido, toma un zumo de naranja y lee el diario matinal.

Ella contempla a su marido y, mientras tanto, recuerda las desencantadas palabras del embajador: «Imaginar un mundo donde cada crisis no desembocara en una nueva atrocidad, donde los periódicos no estuvieran salpicados de guerra y violencia, sería imaginar un mundo donde los seres humanos dejaran de ser humanos». Sin embargo, en tanto en cuanto la película imagina ésta como la verdadera naturaleza humana, la posibilidad de concebir toda utopía se torna totalmente imposible. Cuando la protagonista (Nicole Kidman) escucha por primera vez estas palabras, esboza una sonrisa y responde al embajador que el progreso es lento, pero posible y confiesa ser, ella misma, una feminista posmoderna [sic]. En cambio, cuando las recuerda es una voz ajena la que oímos sobre el primer plano de su rostro. Una instancia invisible y omnisciente —la *voice over*— es la que ha usurpado su conciencia, una voz y unas palabras que tratan de colonizar también nuestro pensamiento. Mientras las palabras del embajador flotan todavía sobre su rostro, la mujer cierra los ojos. Los títulos de crédito se deslizan por encima de células, tejidos y sinapsis sobre los que prolifera un moho extraterrestre. Aquí comienza, verdaderamente, la invasión de nuestros sueños.



*Invasion*. La auténtica ocupación del filme comienza sólo cuando la normalidad parece haberse restaurado, sugerido por voz en *over* y a través del montaje celular de los créditos finales.

#### 4.1.1. El mito como hurto, el mito como realidad

Llegamos así a una noción de mito en el que éste representa la conversión de lo cultural y de lo histórico en una cualidad natural, atemporal, diríase ontológica. Una noción de mito —intrínsecamente política— que se aproxima a la formulada por Roland Barthes (1972: 142):

«La semiología nos ha enseñado que el mito tiene por tarea dar a la intención histórica una justificación natural, hacer que lo contingente parezca eterno. Éste mecanismo es, exactamente, el mismo de la ideología burguesa. [...] Del mismo modo que la ideología burguesa se define por el abandono del nombre “burgués”, el mito está constituido por la pérdida de la cualidad histórica de las cosas [...]. El mundo penetra en el lenguaje como una relación dialéctica entre actividades, entre acciones humanas; sale del mito como una armoniosa exhibición de esencias. Una prestidigitación ha tenido lugar, lo real se ha trastocado, se ha vaciado de historia y llenado de naturaleza, ha eliminado el significado material de las cosas para hacerlas significar que carecen de significado humano. La función del mito es vaciar la realidad: es, literalmente, un drenaje incesante, una hemorragia o quizá una evaporación, en resumen, una ausencia perceptible».

La idea de la historia como ausencia perceptible nos recuerda a la hermenéutica del síntoma propuesta por Althusser e, igualmente, a la necesidad de reencontrar la visión histórica que plantea Jameson. Incluso, podemos comprender el razonamiento de Barthes como pariente de la noción de falsa conciencia propuesta por Friedrich Engels. El mito se convierte así en una verdad obvia, en una realidad encarnada en el lenguaje. No se trata de negar a través del mito la existencia de las cosas, sino al contrario, de hablar de ellas en un sentido que las vuelva naturales, puras, inocentes. El mito dilucida interrogantes y conflictos, pero si clarifica no es mediante explicaciones o conceptos, sino mediante la búsqueda de esencias, mediante la eliminación de la dialéctica, mediante la organización de un mundo sin profundidad ni contradicción o, en síntesis, mediante la comprobación de que las cosas, simplemente, *son* (Barthes, 1972: 143).

Ahora bien, si afirmamos que el mito asume un proceso de naturalización de los valores y que, por tanto, cumple una función pareja a la de la ideología, ¿por qué distinguir entre ambos conceptos? Es más, ¿por qué traer el mito a colación? Podría alegarse que la ideología apela al *logos* y el mito al inconsciente, a lo irracional; podría alegarse, incluso, que después de aquel presunto Fin de la Historia propugnado por Francis Fukuyama, el mito ha venido a ocupar el espacio vacío que han dejado los discursos de progreso, que es su sistema de creencias irracionales el que nos permite fundamentar nuestra ética y nuestras instituciones una vez que éstas ya no pueden ser justificadas por el bien común o el avance técnico y social; sin embargo, tales explicaciones nos resultan insuficientes e inexactas.

Como podemos apreciar en la cita de Barthes, ideología y mitología pueden actuar como conceptos afines y ambas, además, se traducen en el conjunto de ideas que rigen nuestras relaciones materiales y sociales; sin embargo, mientras que la primera concreta su discurso en todas y cada una de las prácticas materiales de comunicación social (prensa, radio, televisión, cine, Internet, literatura, etc.), la segunda se refiere al ámbito del relato; mientras que la ideología puede traducirse a una argumentación o a un conjunto de ideas, la mitología se expresa siempre a través de historias y sueños: su reino es el de la ficción.

Nuestra investigación se centra en las películas y, si bien es cierto que el análisis ideológico nos permite dar respuesta a sus rasgos estéticos y narrativos, la ideología no se traslada espontáneamente al ámbito del relato. En cambio, recurre a estructuras narrativas ya pergeñadas, a relatos interiorizados por nuestra historia cultural. Como el *bricoleur* al que aludía Claude Lévi-Strauss (1964: 35-45), la reflexión mítica construye su discurso a partir de elementos preexistentes y estructuras anteriores, disponibles: «construye sus palacios ideológicos con los escombros de un antiguo discurso social» (Lévi-Strauss, 1964: 42n). El mito implica una reelaboración constante de sus materiales con el fin de explicar y sistematizar la realidad. En este sentido, aplicar la noción de mito a nuestro estudio, nos permite también adentrarnos en el bosque de ficciones en el que arraigan las historias que el cine sigue contando; nos permite, en definitiva, analizar los referentes culturales de los que proviene cada historia y su uso, nada inocente, por parte de las industrias culturales. La noción de mito nos ayuda, en consecuencia, a explorar la dimensión narrativa en que se traduce una ideología.

Pero indagemos, antes de proseguir, en el significado antropológico del mito, en el significado que contiene tanto para las culturas primitivas como para nuestra contemporaneidad. No nos dejemos engañar por la aparente ingenuidad de los relatos de esquimales y bosquimanos —nos advierte Mircea Eliade (1999: 13)—, pues «un mito siempre explica que una cosa ha *sucedido realmente*, que un acontecimiento ha tenido lugar en el sentido absoluto del término, se trate de la creación del mundo, de la especie animal o vegetal más insignificante, o de una institución». De este modo, la capacidad afirmativa del mito lo convierte en ontofanía, es decir, su relato no sólo aclara en qué sentido el mundo es mundo sino que constata, de por sí, la existencia del mundo.

Todavía hoy debemos insistir en que, originalmente, el mito no es un pensamiento irracional o prelógico. Antes al contrario, la reflexión mítica constituía una sistematización de los datos sensibles, una observación de las relaciones entre los seres y los fenómenos, una ciencia de lo concreto. Tal como comenta Lévi-Strauss (1964: 30), «el pensamiento mágico no es un comienzo, un esbozo, una iniciación, la

parte de un todo que todavía no se ha realizado; forma un sistema bien articulado, independiente, en relación con esto, de ese otro sistema que constituirá la ciencia, salvo la analogía formal que las emparenta y que hace del primero una suerte de expresión metafórica de la segunda».

Ahora bien, aun reconociendo el valor lógico y racional del pensamiento mítico, debemos constatar que poco queda de aquella «ciencia de lo concreto» en nuestra mitología actual. La nuestra es una mitología depauperada, alienada, creada y transmitida a través de los medios de masas. Su función sigue siendo explicar y transmitir una explicación del mundo, pero ésta ya no parte de una observación empírica de la naturaleza, sino de una serie de axiomas y apriorismos que, a menudo, coinciden con aquéllos que interesan a las clases dominantes. El mito, que quizá fuera el primer pensamiento racional del hombre, acaba deviniendo una llamada hacia la irracionalidad. Pese a ello, los relatos de los mitos siguen funcionando porque siguen cumpliendo una de sus funciones primordiales: son la llave hacia el Gran Tiempo.

Para Mircea, la mitología de nuestro tiempo ha sido relegada a las zonas oscuras de la psique, a la cultura popular, a la literatura de quiosco y el cine de las masas; pese a todo, el mito sigue cumpliendo hoy su función: nos da modelos de conducta y nos permite, sobre todo, ingresar en el Gran Tiempo de lo mítico a través de las acciones de los héroes. Pues el mito no sólo explica nuestra misión frente al mundo, también aporta al héroe, el modelo humano o divino cuyas virtudes hemos de imitar a fin de vencer al mal. De ahí que sea el héroe, en gran medida, quien porte a sus espaldas la función ideológica del relato.

Según Eliade, vivimos en un tiempo en que la vida, el amor, el trabajo y la guerra se han desacralizado: ya no es posible revivir en ellos las acciones que los dioses y los héroes realizaron; vivimos, en cambio, el tiempo de la mortalidad. No obstante, cuando pasamos las páginas de un relato de aventuras o zarpamos hacia un mar de celuloide, regresamos al tiempo de lo eterno, revivimos un tiempo concentrado, más intenso, nos integramos en otro ritmo, en otras vivencias y ello, en definitiva, nos permite escapar de la ansiedad del presente histórico: «Esa angustia frente al tiempo histórico, acompañada del oscuro deseo de participar en un tiempo glorioso, primordial, *total*, se pone de manifiesto en los hombres modernos, a través de un intento desesperado de atravesar la homogeneidad del tiempo, por “salir” de su duración y recuperar un tiempo cualitativamente diferente» (Eliade: 2010: 35)

Regresar al Gran Tiempo puede parecer hoy una tarea ímproba, una hazaña digna de héroes o, incluso, de dioses. Así parece entenderlo Robert Zemeckis cuando en su película *Beowulf* propone que la recreación del Gran Tiempo de los mitos, del mundo

mágico, sólo puede conseguirse mediante otro acto mítico: la creación completa de todo un mundo, distinto al nuestro, generado por infografía. Zemeckis nos sumerge en el mundo mítico no sólo a nivel narrativo o figurativo, sino, sobre todo, a través de la visión. *Beowulf*, nos dice el realizador, «es realista pero no es fotorrealista, lo que nos permite crear una historia más grande que la vida»<sup>169</sup>, un mundo más allá de la experiencia y, por ende, inalcanzable, inasible, sus texturas parecen palpables pero resultan intangibles, un espectro estereocópico. El de *Beowulf* es un mundo ajeno y negado por el nuestro, en el que Zemeckis se comporta como un demiurgo omnímodo, un narrador omnisciente porque para él no hay ángulo o punto de vista que sea imposible. El ojo de la cámara es capaz de colocarse en el espacio de una aguja, de fluir desde la moneda que va rodando hasta el ratón que recorre una viga o de alejarse siguiendo el vuelo de una rapaz.

Pero este acto prometeico es asimismo sabedor de que todo cuanto crea pertenece a un tiempo imposible. De ahí sus tonos ocres o azules, otoñales o invernales, que empapan los diseños de Doug Chiang para el filme; de ahí el color del oro en el pellejo de las bestias de otros tiempos; de ahí la cualidad crepuscular de sus luz y sus imágenes, que parecen inspiradas en las pinceladas del *Funeral vikingo* (1876) de Frederick Dicksee. El de *Beowulf* es un mundo en que el tiempo circular del mito es aplastado por el tiempo lineal de la historia que marca el avance del cristianismo. Beowulf, el héroe, encarna las fuerzas primigenias del tiempo precivilizado, los impulsos dionisiacos y primarios —comer, beber, fornicar, matar—, pero también la extinción de esta misma era heroica. Sin embargo, la película plantea también que este mundo ido es recuperable a través de sus relatos: la verdadera fuerza del mito es su capacidad de ser recontado, recreado. De este modo, Beowulf narra a sus oyentes su carrera a nado con Brecca, su combate contra monstruos del abismo y su victoria sobre Grendel. Pasados los años, Beowulf se convierte a su vez en el espectador de un teatrillo en el que se escenifica su lucha contra Grendel: el héroe es interpretado por un enano y la bestia no es más que un artilugio de telas, cuerdas y huesos.

La verdadera fuerza recreadora del gran tiempo es la voz del narrador omnisciente, la voz que da vida una vez más a los héroes, los monstruos y los mitos. *Beowulf* trata de recuperar el mundo mítico a través de un acto mítico; pero éste no es el caso de la mayoría de relatos que componen nuestra mitología cinematográfica. La fascinación del *Beowulf* de Zemeckis es la del oyente arrobado por las historias que se cuentan en torno a una fogata; pero, incluso en este caso, podemos preguntarnos si el cine puede llegar a colmar en modo alguno el valor sagrado y mágico del mito. De

---

<sup>169</sup> Extras de *Beowulf*, edición en DVD de Warner, España.

hecho, es más que cuestionable considerar que *Resident Evil* pueda equipararse a un texto religioso o que un vídeo de YouTube llegue a confundirse con un rito iniciático. Las diferencias son tan obvias que saltan a la vista, por lo que debemos profundizar más en los puntos de contacto y escisión entre el cine y el mito.

Algunos estudiosos lo intentaron y llegaron a postular equivalencias entre la experiencia cinematográfica y la dimensión religiosa del rito. La aportación de Geoffrey Hill (1992: 4), por ejemplo, comenzaba equiparando el cine al templo, el espectador al comulgante, la entrada a la ofrenda pagada a los dioses: «Nuestra participación en el cine es nuestra participación en el mito. Mientras que los nombres, los tiempos y las fechas han cambiado, los mitos que resultaban familiares a nuestros ancestros son los mitos sobre la pantalla plateada». Incluso Marc Augé (1997: 138-139) llegó a tomar la televisión por un altar doméstico para pequeños dioses lares o a considerarla un calendario sagrado que organiza las horas, los días y las estaciones.

Sin embargo, tales conjeturas nos resultan, como poco, aventuradas, pues es más bien dudoso que este componente ritual sea intrínseco a la experiencia del espectador. Un estudio más modesto, el de Elisabeth Hirschman (2000), limitaba la continuidad entre cine y mito a dos ámbitos básicos, el del contenido —entendido como el conjunto de personajes o arquetipos presentes en el relato— y el de la estructura —entendida como el resultado de la interacción entre los distintos arquetipos—. Aunque el planteamiento puede resultar un tanto elemental, nos permite centrarnos no tanto en la actitud del oyente como en el entramado de símbolos y sueños propuesto en cada texto, es decir, en el modo en el que el texto articula un determinado modelo de héroe y una determinada noción del bien y el mal.

Hemos visto cómo el mito puede servir a un proceso de naturalización de ideas y valores; sin embargo, es preciso seguir profundizando en el modo en que funciona y en cómo su estudio puede complementar nuestro paradigma ideológico. Sin embargo, para proseguir con esta argumentación deberemos establecer con mayor precisión esta diferencia entre el mito y sus estructuras narrativas, pues éste será el punto de partida que nos permita comenzar a analizar los relatos míticos que, a menudo, conforman el esqueleto narrativo de nuestras películas. Por tanto, dedicaremos el siguiente epígrafe a establecer una distinción terminológica que nos permita discernir los diferentes aspectos que articulan la relación entre mitología, cine e ideología.



#### 4.1.2. La estructura narrativa, el mito como Fénix

Cuando buscamos a Hércules u Orfeo en las películas, podríamos centrarnos en la pervivencia de ciertos arquetipos o excavar, con Carl Gustav Jung, en el corazón del inconsciente colectivo. Si así lo hiciéramos, podríamos incluso llegar a apreciar que algunos arquetipos emergen hoy de manera sistemática; podríamos, en definitiva, plantearnos si esta pervivencia y esta emergencia constituyen el indicio más visible de una metamorfosis profunda en el inconsciente de la humanidad. Sin embargo, nuestros intereses se centran no en lo antropológico o lo universal sino en lo histórico y lo ideológico. Por tanto, habremos de optar por un método que nos permita dar cuenta del sesgo ideológico que cada relato aporta a la hora de actualizar un mito. En el presente epígrafe analizaremos cómo la reelaboración de una serie de estructuras narrativas hace posible este proceso.

Para ello, recurrimos a la teorización de William Ferrel (2000: 12), que establece una diferenciación fundamental entre argumento y tema: «Las historias que crea una cultura organizada pueden ser catalogadas por la similitud de sus argumentos y los temas recurrentes. El *tema* es el foco o conexión entre el relato y las creencias de las personas para las que fue escrito. *Argumento* se refiere a que los relatos proveen de respuestas para conflictos similares que han preocupado a distintas culturas a lo largo de la historia y que siguen preocupándonos hoy en día». El tema, por tanto, hará referencia al sistema de creencias interiorizado por una sociedad y una época. El argumento, por el contrario, a la forma en que un relato organiza sus materiales para lidiar con un problema o, en otras palabras, a su estructura narrativa.

A partir de esta diferenciación, nosotros utilizaremos el término «mito» para referirnos al tema y, más concretamente, utilizaremos el término «mito» en el sentido barthesiano arriba expuesto, es decir, como un conjunto de creencias que una sociedad toma como espontáneas, naturales e inevitables. Por contra, nos referiremos a «estructura mítica» cuando nos refiramos al uso de estructuras narrativas, héroes y temas provenientes de nuestra tradición cultural. No debemos olvidar, sin embargo, que el mito depende siempre de los argumentos y que no es posible comprender lo uno sin lo otro. Al fin y al cabo, son estas estructuras narrativas del cine y la literatura, las que se convierten, en nuestros tiempos, en los auténticos portadores de nuestros mitos o, tal como escribe Eliade (1999: 182) en *Mito y realidad*:

«Lo que hay que subrayar es que la prosa narrativa, la novela especialmente, ha ocupado, en las sociedades modernas, el lugar que tenía la recitación de los mitos y de los cuentos en las sociedades tradicionales y populares. Aún más: es posible desentrañar la estructura “mítica” de ciertas novelas modernas, se puede demostrar la supervivencia literaria de los grandes temas y de los personajes mitológicos».

Ninguna idea adquiere de manera espontánea el estatus de mito. El análisis ideológico expuesto en el capítulo anterior puede ayudar a dilucidar este proceso; sin embargo, lo que realmente vehicula la creación de una mitología son los relatos que la componen, relatos que a menudo se construyen sobre unas mismas estructuras narrativas que nos conducen a la mitología. «Las historias son nuevas, pero la forma es antigua —apunta William Farrel (2000: 5-6)—. Cada historia se conecta con otras historias que se remontan en el tiempo tan atrás como podamos llegar». En nuestra tesis, siguiendo la argumentación de Jordi Balló y Xavier Pérez (1997), entenderemos estas estructuras narrativas —o «semillas inmortales», según su terminología— como los esquemas argumentales que proceden de nuestra tradición cultural y que, aún hoy, siguen vertebrando los relatos que configuran nuestra mitología. Para Balló y Pérez (1997: 11), «las narraciones que el cine ha contado y cuenta no serían otra cosa que una forma peculiar, singular, última, de recrear las semillas inmortales que la evolución de la dramaturgia ha ido encadenando y multiplicando». De este modo, para los autores apenas existe un argumento que no germine de los mitos o que no sea la actualización de un relato universal, sea éste mesiánico, aventurero o amoroso.

Ya Goethe restringía a treinta y seis el número de argumentos posibles en literatura, todos ellos de origen mítico. Arthur Koestler (1964: 354-357)<sup>170</sup>, a su vez, redujo a siete el número de relatos míticos: la lucha prometeica en pos de la omnisciencia y la omnipotencia, el individuo contra la sociedad, los polígonos amorosos, la guerra de sexos, el amor triunfante (o derrotado), la conquista de la carne y la voluntad contra el destino. Los mitos más recurrentes en el cine de terror actual no tratan la génesis del cosmos, del hombre o del fuego; son en cambio mitos morales —en torno al bien y el mal—, etiológicos —justifican sociedad y política— y, finalmente, apocalípticos. Sin embargo, junto a ellos podemos encontrar gran variedad de las estructuras narrativas míticas descritas por Balló y Pérez: platillos volantes planean sobre Hollywood, un mutante acecha en las callejas y, no obstante, Edipo, Ulises, Jasón y Orestes no andan demasiado lejos de todos ellos.

Como Koestler o Goethe, también Balló y Pérez hacen su propia lista de estructuras narrativas; sin embargo, en nuestro caso el interés no reside en añadir o sustraer temas ni tampoco en despachar una lista más o menos corta. En cambio, nos interrogamos sobre la dimensión ideológica que implica esta continuidad de las estructuras narrativas. De hecho, es la posibilidad de estudiar dichas estructuras el que nos ha llevado a incluir la mitología en nuestra hermenéutica, pues para nosotros el

---

<sup>170</sup> Koestler, Arthur (1964). *The Act of Creation: A Study of the Conscious and the Unconscious Processes of Humor, Scientific Creation and Art*. Nueva York: Macmillan, pp. 354-57.

interés radica en la capacidad de identificar sus rasgos originales a fin de rastrear los cambios que han experimentado y qué pueden significar dichas transformaciones respecto a la cultura y la sociedad. Sin embargo, para ello, antes deberemos entender qué aporta a nuestro paradigma epistemológico el descubrir la estirpe mítica de cada una de nuestras historias. No basta, por ejemplo, con reconocer al rey Edipo bajo las máscaras de los protagonistas de *El maquinista* o *Session 9* (2001), ambas de Brad Anderson, sino que además es preciso comprender en qué sentido es relevante saber que las tribulaciones de Gordon, en *Session 9*, o de Trevor Reznick, en *El maquinista*, son las mismas que un día embargaron a Edipo, rey de Tebas.

Ignoramos la plaga terrible que ha asolado los corredores del manicomio en que transcurre *Session 9*. Lejos quedan los rebaños de bueyes y la tierra fecunda que los dioses habían maldito y agostado en Tebas; sin embargo, el Danvers Mental Hospital es un reino igualmente devastado, en el que cada grieta susurra un lamento y en el que flotan, con el polvo, los gemidos del pasado. Gordon (Peter Mullan), Phil (David Caruso) y el resto de empleados de un equipo de limpieza se internan en este laberinto abandonado, pero ni sus fumigadoras ni sus máquinas lograrán purificar la oscuridad que planea sobre ellos. Desapariciones, voces extrañas y, como en *Edipo Rey*, también desconfianzas, rivalidades y, sobre todo, un enigma ominoso. Como en la tragedia de Sófocles, la indagación que emprenden los personajes en torno a este misterio habrá de dar comienzo no aquí, sino lejos, en el pasado, en las estancias que albergaron a dementes y enfermos; pero acabará por conducirnos hasta los oscuros entresijos del alma.

Durante sus trabajos, los miembros del equipo de limpieza encuentran el magnetófono en que quedaron registradas las entrevistas con una supuesta poseída. Conforme avanzan los procesos de limpieza, los miembros del equipo se separan y extravían en este oscuro dédalo. El montaje se enreda, se fragmenta y nos confunde; ya no sabemos dónde están los personajes, aislados entre sí pero unidos, al mismo tiempo, por la voz del magnetófono que se sigue escuchando sobre todos y cada uno de los planos. El oráculo de Edipo es aquí una voz igualmente incomprensible, una voz poseída, inhumana, desgajada de todo cuerpo y que, por tanto, es capaz de elevarse por encima del montaje fragmentario y de maldecir, con sus palabras, el destino de los miembros del equipo de limpieza.

Al tiempo que escuchamos esta voz, Gordon encuentra el cuarto de la posesía y contempla sus fotos de familia aún prendidos a las paredes. Sin embargo, entre ellas descubrimos también los retratos de rostros conocidos, los de Gordon, su familia y sus amigos. Al tiempo que la voz confiesa haber matado a su familia, descubrimos que

también Gordon es culpable de haber matado a su propia esposa y a su propio hijo al inicio de la película. Un crimen horrendo, contra natura, como aquél cometido por Edipo cuando, sin saberlo, dio muerte a su padre en un cruce de caminos y cuando, también sin saberlo, se desposó con quien era su propia madre. El Edipo ciego no es sólo aquél que machaca sus propios ojos para no ver los horrores que ha cometido<sup>171</sup>, sino también aquel que antes ignorara la evidencia y yaciera, cada noche, en el lecho de sus culpas. La ceguera primera de Edipo es la de haber confiado en el engaño de sus sentidos y, de igual manera, la ceguera de Phil es la de no querer ver los pecados que ha cometido.

Tal como exponen Jean-Pierre Vernant y Pierre Vidal-Naquet (1987: 107), «Edipo es doble. Constituye por sí mismo un enigma cuyo sentido no adivinará hasta descubrirse a sí mismo completamente lo contrario a lo que creía o parecía ser. Edipo no entiende el discurso secreto que se va formando sin que él lo sepa, en el seno de su propio discurso». La estructura dramática de Edipo es una estructura detectivesca, una indagación que concluye en un descubrimiento esencial sobre la propia identidad que, a menudo, rompe abruptamente con la percepción que el héroe tenía de sí mismo: «Al término de la investigación, el justiciero se descubre idéntico al asesino. Tras la elucidación progresiva del enigma policíaco, que forma la trama de la acción trágica, lo que se representa de hecho es el reconocimiento por Edipo de su identidad» (Vernat y Vidal-Naquet, 1987: 109). La pieza de Sófocles se construye como enigma, un enigma cuyo desenvolvimiento y anagnórisis aportará los cimientos sobre los que se erigen las ficciones detectivescas o películas como *Session 9* y *El maquinista*.

El sanatorio de *Session 9* deviene un trasunto de la mente de Gordon: ambos ocultan cámaras selladas, ocluidas, olvidadas, ambos se enredan en túneles oscuros y, finalmente, ambos se escinden y fragmentan a través de un montaje que confunde los



*Session 9*. Gordon emprende su búsqueda de un pasado maldito no en la Tebas asolada por la peste, sino en el sanatorio abandonado

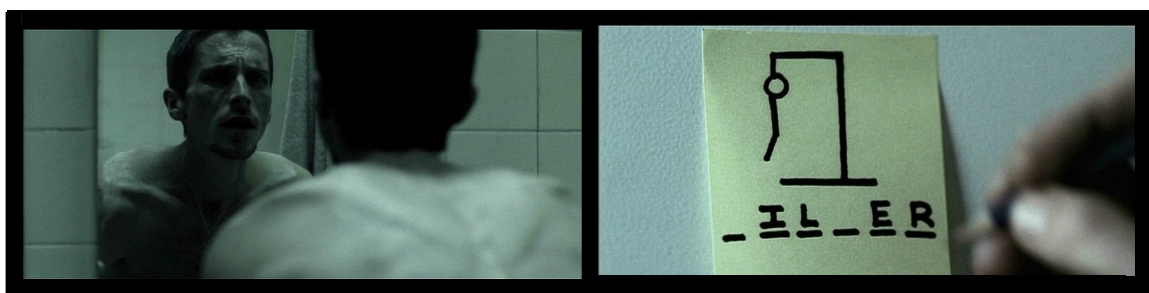
<sup>171</sup> «arrancó los dorados broches de su vestido con los que se adornaba y, alzándolos, se golpeó con ellos las cuencas de sus ojos, al tiempo que decía cosas como éstas: que no le verían a él, ni los males que había

momentos y lugares del presente y el pasado. Cuando Gordon se percata —y nosotros con él— de su locura avanza hacia una puerta en que la luz penetra a través de una lona translúcida. Gordon no podrá ya volver a mirarse a sí mismo sin espanto, pero la luz, al otro lado de la puerta, ha sido restaurada. Quizá, en su destierro, Gordon se repita a sí mismo las palabras del magnetófono que clausuran *Session 9*: «Vivo entre los débiles y los enfermos».

La estructura cíclica del mito se impone sobre los acontecimientos, los crímenes del pasado se repiten de nuevo y aquellos que vinieron con el fin de limpiar el reino desolado acaban siendo portadores de nuevas desgracias. Del mismo modo, la estructura narrativa del mito de Edipo y sus distintos elementos se repiten transformados en *Session 9*: el oráculo transmutado en magnetófono, el reino desolado, el crimen ignorado y, sobre todo, una indagación en el pasado de uno mismo que acaba por arrojar una verdad insoportable.

Idéntico esquema es el que domina el relato de *El maquinista*, también de Brad Anderson. Como Edipo, Trevor es un personaje condenado a mantener los ojos siempre abiertos, a un insomnio permanente que ha consumido su cuerpo. Demacrado, exprimido su cuerpo hasta los huesos, el pellejo de Trevor es la visualización de su tormento, como lo son también aquellos lugares en los que mora: un piso sucio, en claroscuro, bañado por una luz verdosa y enfermiza; una fábrica lóbrega, repleta de ruidos y máquinas, de humo y pavesas, un espacio avernal, piranesiano. Pero el goticismo de *El maquinista* no es el de castillos transilvanos o criptas inquisitoriales, sino el goticismo interno, psicológico, de *El doble* (1846) de Fiódor Dostoyevski<sup>172</sup>.

Reducido a un odre de olvido, Trevor se pregunta por la razón de su ruina material y física. Como Edipo culpa a otros de conspirar contra su persona; como



*El maquinista*. Trevor se interroga sobre su propia identidad (izda) y encuentra, en su camino, un enigmático oráculo prendido en la puerta de su nevera (dcha).

padecido ni los horrores que había cometido, sino que estaría en la oscuridad el resto del tiempo para no ver a los que no debía y no conocer a los que deseaba» (Sófocles, 2010: 139).

Edipo, tiene los ojos abiertos pero ignora que él mismo es el culpable del crimen que intenta resolver. Un oráculo de fatalidad se aparece entonces a Trevor en el lugar más inopinado: en la puerta de una nevera. En ella, un día Trevor encuentra prendida una nota con un juego del ahorcado que va dándole las pistas que habrán de dar respuesta al porqué de su desdicha: el atropello y fuga de un niño que él mismo cometió y que, voluntariamente, condenó al olvido. Sólo después de recordado, y confesado ya el crimen, Trevor —ya en prisión— será capaz de cerrar los ojos y conciliar por fin el sueño. Fundido en blanco: no hacia la negrura, sino hacia la luz de la verdad.

Hasta entonces, el universo de *El maquinista* se desdobra en espejismo: al crimen real de Edipo, se superpone la engañosa visión del mundo desplegada ante sus ojos. Así, en *El maquinista*, a la puesta en escena de lo real se superpone aquella otra que contiene las fantasías del protagonista. No sólo Iván es invención suya, también su romance con una camarera resulta ser la visión sublimada de la relación que mantiene con una prostituta. No sabremos nada de esto hasta los últimos instantes de la película; sin embargo, Anderson deja claro que la una es trasunto de la otra cuando hace rimar el gesto de Trevor dando una propina a la camarera de sus sueños con el primer plano en que paga a la prostituta por sus servicios<sup>173</sup>. Como para Gordon en *Session 9* o para Edipo en la obra de Sófocles, el reto de Trevor no es otro que el de renegar de esta visión ilusoria para buscar la verdad dentro de sí mismo.

Esta búsqueda interior —que tanto interesó a Sigmund Freud a la hora de aproximarse al mito— concluye siempre con el desvelamiento de una verdad tan terrible que resulta insoportable de mirar, insoportable y sin embargo necesaria para restablecer la paz a la comunidad en crisis. En este sentido, la búsqueda edípica esta detrás de innumerables relatos de terror contemporáneos, en los que la verdad terrible no pertenece sólo al individuo —*Pandorum* (*Pandorum*, Christian Alvart, 2009) o *Encerrada* (*The Ward*, John Carpenter, 2011)—, sino también a su ámbito familiar —*Lo que la verdad esconde* (*What Lies Beneath*, Robert Zemeckis, 2000)— o a la comunidad a la que pertenece —*El último escalón* (*Stir of Echoes*, David Koepp, 1999)—. La indagación en el pasado terrible es una constante en el terror, sobre todo en

---

<sup>172</sup> No es, por tanto, casual que en una de las primeras secuencias veamos a Trevor leyendo *El idiota* de Dostoyevski (1868)

<sup>173</sup> Significativamente, La relación de Trevor con Stevie (Jennifer Jason Leigh), la prostituta, adquiere un matiz edípico. Stevie le cuida, le baña, le ofrece comida y, en pago, recibe la ira de Trevor cuando éste cree que ella se acuesta también con Ivan (John Sharian), el doble fantasmático de Trevor en el que éste ha proyectado sus rasgos más viriles. En este sentido, podemos entender la rabia de este Trevor desmedrado como un resentimiento contra el padre. Por otra parte, la relación entre Trevor y Stevie puede no ser incestuosa, pero sí remite a un amor ilícito, reprobable, un amor sublimado a través de la fantasía.

las historias de fantasmas; sin embargo, no se trata de la única estructura mítica —o semilla inmortal— que encontramos en las fantasías cinematográficas.

En el cine actual, los cordones narrativos que suturan las películas se han ido aflojando para dar mayor cabida al espectáculo<sup>174</sup>. Sin embargo, en el cine de ficción, la pirotecnia jamás estalla en el vacío: no hay explosión sin el suspense previo al estallido y este suspense no depende sino de la narración y del uso del saber narrativo. Deslumbrados por los fuegos de los últimos decenios, certificamos demasiado pronto la muerte del relato. En cambio, según afirma Geoff King (2004: 25), «la narrativa está lejos de ser eclipsada, incluso en el caso de las atracciones de los taquillazos más espectaculares y orientados a los efectos especiales. Estas películas todavía tienden a contar historias razonablemente coherentes, incluso cuando a veces pueden resultar más laxas y no tan bien integradas como los modelos clásicos».

Pero el interés no radica en corroborar que el relato mítico sigue vivo, sino en comprobar que el uso de estos argumentos inmortales facilita el proceso de naturalización de las propuestas ideológicas. Cuando un filme recurre a estructuras narrativas ya interiorizadas por el público, está apelando a un sistema de creencias que funcionan como alternativa a las argumentaciones racionales y escamotea las críticas o los porqués. Las películas no buscan proporcionarnos un conocimiento pormenorizado del mundo; pero al contemplarlas sentimos una impresión de reconocimiento, de identificación, percibimos que contienen una cierta verdad que podemos compartir y asimilar en nuestro día y día. Al fin y al cabo, la función del mito es ofrecernos modelos para la vida. Como nos recuerda Claude Lévi-Strauss (2002: 13), el mito no nos proporciona un mayor poder material sobre nuestro entorno, «sin embargo aporta al hombre, lo que es más importante, la ilusión de que puede entender el universo y de que sí entiende el universo».

A diferencia del discurso expositivo o argumentativo, el mito se manifiesta siempre bajo la forma de un universo narrativo regido por asunciones y valores que se toman como ciertos, naturales, eternos. Ahora bien, por más que la estructura permanezca —aportando una falsa sensación de continuidad—, las asunciones y valores van cambiando, subrepticamente, con el paso de los tiempos. A cada nuevo recitado incluimos nuevos versos, de manera que la estructura mítica no sólo apunta hacia el pasado, sino que conecta con los problemas del presente y nos aporta la ilusión de que somos capaces de entenderlos.

---

<sup>174</sup> *Cfr.* 5.3.1.

Podemos analizar *Splice: Experimento mortal* (*Splice*, Vincenzo Natali, 2009) como el enésimo Frankenstein, como el posmoderno Prometeo, y, pese a ello, no podemos dejar de percibir que es ideológicamente significativo respecto a nuestro tiempo ni, tampoco, que en ella se inscribe un discurso sobre el problema ético de la creación de la vida en el contexto de las multinacionales farmacéuticas y las industrias de la tecnobiología. Como recalca William Farrell (2000: 11), el estudio de los mitos no puede desgajarse del conocimiento de las sociedades en las que surgen:

«Conforme una civilización se desplaza en el tiempo, los mitos nos informan sobre cómo y por qué han cambiado tales mitos. Cada grupo utiliza un mito, en el cine y los cuentos, [...] para registrar cuáles son sus valores más profundamente arraigados. Los relatos [...] nos otorgan una mayor comprensión sobre nuestra propia cultura. Este proceso funciona en la medida en que cada cultura adopta un arquetipo y recrea su historia básica, añadiendo aquellos aspectos que su cultura considera relevantes»

Según lo afirmado por Farrell, debemos explorar con más detalle el modo en que *Session 9* y *El maquinista* actualizan a Edipo. No hay aquí maldición divina, pues toda culpa proviene del individuo, quien, en la ideología neoliberal, se convierte en el responsable último de todos sus males y fracasos. El reino arrasado que moran Gordon y Trevor es un trasunto de su psique, pero lo es también de un orden que ha arrasado las instituciones y los pilares de la era moderna. A una sanidad pública desmantelada le corresponde un sanatorio abandonado; a una industria deslocalizada, una fábrica sombría, un trabajo precario, una seguridad laboral inexistente. El paisaje de ambas películas es el de un Estado de Bienestar que se ha ido al traste y las preocupaciones que acucian a los protagonistas son de naturaleza económica y familiar: si Trevor apenas puede pagarse las facturas, Gordon no es capaz de fundar y proteger a su propia familia. Horror proletario, horror de nuestros tiempos.

Como Trevor y Gordon, también nosotros debemos interrogarnos por nuestra identidad cultural, por la estirpe de nuestras películas. Podemos entender *Session 9* y *El maquinista* sin necesidad de saber que son descendencia de Edipo; sin embargo, esta ignorancia resulta tan fatídica como lo fue para el rey de Tebas el desconocer su propio linaje. Fatídica porque, sin este conocimiento, estaremos ciegos ante lo que realmente significan las películas para nuestra cultura. Para evitar esta ceguera, debemos conocer el origen cultural de nuestros relatos; sin embargo, también será preciso analizar porqué el mito de Edipo acaba convertido en una historia de horror proletario o, en otras palabras, cómo se actualizan los mitos y qué sucede entonces.



### 4.1.3. El mito como reescritura

El mito no se inventa, se repite; no se descubre, se recita. Una y otra vez hasta que sus imágenes dramatizan la consciencia moral de un pueblo. No obstante, la voz de cada tiempo tiene su timbre, un tono distinto que permite al mito conectar con los problemas del presente. Para Richard Slotkin (1998: 6), «por más que sea internamente consistente y armonioso, no hay mito o sistema ideológico que sea a prueba de toda contingencia histórica. Tarde o temprano, la mala cosecha, la plaga, la derrota en la guerra, los cambios en los modos de producción o la distribución de la riqueza y el poder producen una crisis que ya no puede ser totalmente explicada o controlada mediante la sabiduría popular que encarna el mito». Toda crisis obliga a revisar mito e ideología. Se entonan nuevos párrafos, se altera el recitado de las rimas y, a la postre, el relato acaba incorporando la crisis entre sus versos.

En tiempo de crisis, el mito se transforma; pero lo que permite reformularse y actualizarse es su estructura narrativa, el esqueleto argumental del mito que cada era viste con sus valores y sus ropajes. Toda semilla —también las inmortales— es la posibilidad de una planta, árbol sólo en cuanto a promesa. Y es por ello que cada brote puede podarse o corregirse para crear a nuestro antojo un emparrado que de sombra a nuestro discurso. Las semillas inmortales permanecen en nuestro cine y nuestra literatura, pues al fin y al cabo es de ellas de donde nace nuestra identidad como cultura; sin embargo, por cada rama que nace hay un tutor o tijera que modifican u ocultan el mensaje que transporta. Así, la estructura mítica no sólo intenta perpetuar una supuesta identidad cultural, sino que más bien sirve para celar o evidenciar aquellos problemas que, en cada momento histórico, resultan acuciantes. Los mitos aquí estudiados no responden a la necesidad de crear una identidad nacional nueva, pero sí a la de amoldar esa identidad a las crisis, catástrofes y retos del último decenio.

Así, para nuestra tesis, nos interesa más lo contingente que la esencia de la historia, la carcasa sobre el alma, la pincelada más de moda que enhebra el mito con los problemas del presente. Es precisamente en el color sus ropajes donde habremos de descubrir el contenido ideológico con que se disfraza el esqueleto. Cada uno de los rasgos del cine comercial constituye un engranaje de una máquina formidable, capaz de convertir lo histórico en natural, lo ideológico en espontáneo. Tanto el cine clásico<sup>175</sup> como el cine comercial —entendidos ambos como fases del modo de representación

---

<sup>175</sup> Para una acotación formal, económica y productiva, véase Bordwell, Staiger y Thompson (1997).

institucional (MRI)<sup>176</sup>— recurren a una serie de rasgos estéticos y narrativos que garantizan la reproducción de la ideología dominante: el *star-system*, la causalidad narrativa, la invisibilidad del narrador o la clausura que resuelve los problemas con un beso serían algunos de ellos. Pero el uso de estructuras míticas también cumple una función crucial, ya que a través de ella lo ideológico se integra en los relatos que nuestra cultura ha interiorizado y que a fuer de repetidos, configuran la visión de nuestro mundo. Pues, volviendo a Roland Barthes (1972: 131): «Qué es lo característico del mito? Es transformar el sentido en forma. En otras palabras, el mito es siempre un robo del lenguaje».

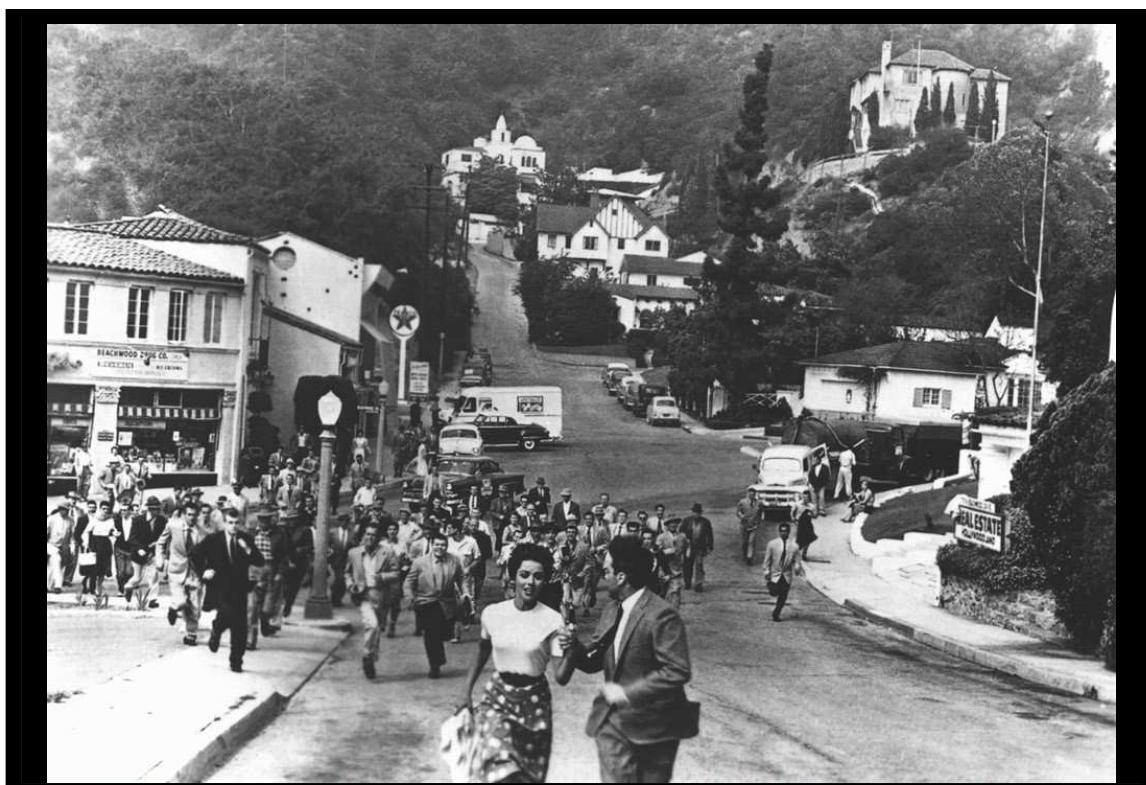
Así se roban nuestras palabras, así se colonizan nuestros sueños. Afirmábamos, páginas atrás, que el sueño es el Caballo de Troya de todas las invasiones. No en vano, cada una de las adaptaciones de *Los ladrones de cuerpos* ha sido reelaborada en distintos momentos en los que asistimos a cambios cruciales en la hegemonía cultural, momentos en los que el individuo ya no reconoce el mundo en el que vive ni a aquellos que le eran familiares. El cambio ideológico se ha operado abruptamente, el mito se ha reescrito de un plumazo, y en el interludio, por un instante, irrumpen la duda, la perplejidad, el extrañamiento.

*La invasión de los ladrones de cuerpos*, de 1956, producida en pleno macarthismo, nos habla de un proceso de extrañamiento, en el que el sujeto percibe en su entorno un cambio que apenas es capaz de formular: el hermano, el padre o el esposo siguen teniendo el mismo nombre, el mismo rostro, pero ya no son ni hermano ni padre ni esposo<sup>177</sup>. La obra de Siegel ha sido interpretada sucesivamente como una alerta anticomunista o como un alegato inconsciente contra la Caza de Brujas. Si atendemos a la mutación que se opera en el discurso de aquellos que han sido usurpados, hallamos trazas de la imagen que la cultura yanqui se había formado de la sociedad soviética: homogeneizada, colectivista, desensibilizada, enemiga del individualismo. Sin embargo, no podemos dejar de percibir, en la película de Siegel, una constante paranoia, un enajenamiento respecto a un mundo en que la estructura del poder, sus instituciones y sus discursos se han transformado.

---

<sup>176</sup> Noël Burch define así el MRI: «Conjunto de directrices (escritas o no) que, históricamente, han sido interiorizadas por los cineastas y los técnicos como la base irreductible del “lenguaje cinematográfico” en el seno de la Institución y que han permanecido constantes a lo largo de cincuenta años, independientemente de las importantes transformaciones estilísticas que hayan podido intervenir» (en Company, 1987: 57).

<sup>177</sup> Otros ejemplos son *Invasores de Marte* (*Invaders from Mars*, William Cameron Menzies, 1953), *Llegó del más allá* (*It Came from Outer Space*, Jack Arnold, 1953), *La tierra contra los platillos volantes* (*Earth vs. The Flying Saucers*, Fred F. Sears, 1956) o *Me casé con un monstruo del espacio exterior* (*I Married a Monster from Outer Space*, Gene Fowler Jr. 1958).



Fotografía promocional de *La invasión de los ladrones de cuerpos* (1956).

Otro tanto cabe decir de *La invasión de los ultracuerpos*, de 1978, en la que la invasión se produce en el seno de una sociedad narcisista, despolitizada y hedonista, aquella que empieza a surgir como punta de lanza de la revolución cultural del neoliberalismo: la cultura del «yo-estoy-bien-y-tú-también-así-que-sumerjámonos-en-el-jacuzzi-para-masajearnos-mutuamente-nuestras-preciosas conciencias» (King, 2006:29). Por su parte, en la versión de Abel Ferrara, de 1993, son los soldados y oficiales del ejército quienes van siendo reemplazados por organismos alienígenas. Lo relevante del caso es que este traslado de la acción a una base americana se produce en el momento en el que, tras la caída del bloque soviético, los Estados Unidos de George Bush padre asumen una hegemonía militar sobre el resto del planeta. Finalmente, con el filme de 2007 asistimos a una nueva versión acorde con la reformulación de la ideología dominante en lo que no es sino un proceso de continuas reescrituras del mito. En cada uno de los casos, despertamos y descubrimos que, durante el sueño, se ha producido un cambio radical en la estructura de nuestro mundo.

«El sueño es el mito personalizado, el mito es el sueño despersonalizado», escribía Joseph Campbell (1959: 25). Sueño y mito participan de una misma dimensión simbólica, pero mientras que en el primero los problemas y dificultades pertenecen al individuo, «en el mito los problemas y las soluciones mostrados son directamente válidos para toda la humanidad». Sin embargo, alguien ha de imaginar antes el sueño

de los mitos para que éste pueda ser transplantado al resto de la humanidad. Como dijimos al principio del capítulo, no sabemos con qué sueñan aquellos que han sido suplantados por un ladrón de cuerpos, pero sí que el resultado de esta invasión onírica es el de creer en el estilo de vida americano.

Tan solo una película nos permite compartir ese sueño a través del cual somos conquistados por entidades extraterrestres. En *Fantasma de Marte*, John Carpenter nos deja atisbar, por un instante, el sueño que ha poseído a la teniente Ballard (Natasha Henstridge). Atisbamos, sobreimpresas, imágenes de un estandarte sobre un cielo rojo, legiones de anfibios armados rindiendo culto al líder, imágenes que se repetirán en los cuerpos y atuendos de los mineros poseídos por el fantasma de los marcianos. El sueño se replica en la carne, el mito se torna real después de que todos hayan sido poseídos por idénticas visiones. Así funciona la mitología de nuestro tiempo, como un sueño que nos ha sido implantado, como un relato capaz de repetirse a sí mismo a lo largo de la historia con distintas vestiduras, pero una misma esencia: en el caso de *Fantasma de Marte*, la guerra, la violencia, el hombre como lobo para el hombre.

La función de la mitología pasa a ser entonces la propia de la ideología: el perpetuarse a sí misma y, con ella, los valores, las ideas y las condiciones materiales de las clases dominantes. Así lo vemos en la última secuencia de *The Faculty*, creemos que la invasión alienígena ha sido conjurada y que hasta el último de los ladrones de cuerpos ha sido expulsado del instituto de enseñanza secundaria. Nos equivocamos. Tras un fundido en negro, Stokes (Clea DuVall) y Casey (Elijah Wood) han cambiado su estatus pardillo y marginal por el de chicos populares mientras, de fondo, unos matones apalean a un chico tal como hicieran con Casey al principio del filme. Nada cambia, a lo sumo los papeles, y entretanto cuanto era subversivo o diferente ha sido eliminado. No son Casey y Stokes quien salen triunfantes de este lance contra los marcianos, sino ese mismo orden social que los extraterrestres preconizaban en las voces de los profesores, los deportistas o las chicas guapas y, literalmente, alienadas.

No es preciso describir con más detalle el entorno del instituto de secundaria propuesto por *The Faculty*, pues sus personajes y situaciones repiten los mil veces vistos en el cine estadounidense. No es preciso porque su imagen forma ya parte de nuestra mitología global o, en otras palabras, de un universo cultural que, en todo el mundo, se ha convertido en el estadounidense. Tras exponer cómo la mitología cumple su función de reproducción ideológica a través del uso de una serie de estructuras narrativas, analizaremos en el siguiente epígrafe el modo en que una sola mitología, la estadounidense, ha colonizado el resto de los sueños y, sobre todo, de qué manera podemos imbricar nuestra lectura ideológica con el análisis de las estructuras míticas.

## 4.2. Un sueño americano, un mito global

Visitamos un rancho del Oeste, con salones, indios, vaqueros, caballos y una hierba que, no obstante, centellea húmeda y verde bajo un cielo siempre encapotado. No estamos en Texas, sino en algún lugar de Bélgica. Recorremos unos kilómetros y hallamos un sioux nacido belga, francófono pero versado en la caza del bisonte y la talla de hachas de obsidiana. Unos kilómetros más allá, se recrea cada año la victoria del ejército yanqui sobre los nazis, los uniformes son auténticos, los tanques son reales, pero los viste y los conduce un puñado de galos y flamencos. El documental *Balade américaine en Flandres* (Jacques Loeuille, 2009) es un compendio de retratos de belgas y franceses que viven dentro del mito americano, la crónica de un imaginario colectivo transplantado, que cada día revive en los sueños de unos hombres europeos que recuerdan un tiempo ajeno, un tiempo que, tal vez, jamás existió más que como una fantasía.

En *Balade américaine en Flandres* constatamos una vez más un orden del imaginario global en el que los relatos de Hollywood han colonizado nuestros sueños, una invasión de las imágenes, un nuevo régimen de la ficción que, según pondera Marc Augé (1998: 15), «afecta hoy a la vida social, la contamina, la penetra hasta el punto de hacernos dudar de ella, de su realidad, de su sentido y de las categorías (la identidad, la alteridad) que la constituyen y definen». Marc Augé no nos habla, como Ehrenburg, de la fábrica de sueños, sino de la guerra de los sueños o, en otras palabras, de cómo los productos de ficción desplaza el lugar y la función del mito. No más visitas de nuestros ancestros, no más posesiones divinas, no más viajes oníricos al mundo de los muertos: las pantallas son nuestro nuevo sueño.

El análisis de Augé dista de ser ingenuo y desvela cómo, a lo largo de la historia, la conquista ha ido pareja de una colonización de los imaginarios colectivos de los pueblos conquistados, una colonización que pasa por adueñarse de las imágenes del conquistado, sobreimprimir sobre ellas sus propios rasgos y, finalmente, suplantarlas. Las antiguas creencias pasan entonces al ámbito de la ficción, en el que las historias de dioses y santos o los relatos de iluminación y progreso pasan a ser cuentos para conciliar el sueño. Sin embargo, según Augé (1998: 135), hoy nada viene a reemplazar el lugar que pudieran ocupar los dioses o la ciencia en el imaginario colectivo<sup>178</sup>: sólo las

---

<sup>178</sup> La reflexión de Augé remite a la definición de posmodernidad de Jean-François Lyotard, que establecía como elemento su definitorio la muerte de los metarrelatos. Éstos, aclara Lyotard (1999: 29) «son aquellos que han marcado la modernidad: emancipación progresiva de la razón y de la libertad, emancipación progresiva o catastrófica del trabajo [...], enriquecimiento de toda la humanidad a través del progreso de la tecnología capitalista, e incluso, si se cuenta al cristianismo dentro de la modernidad (opuesto, por tanto, al

ficciones circulan por él, sólo los seriales le dan sentido, historias de vaqueros que, en un prado flamenco, repiten los gestos de un Oeste de celuloide.

Nuestra tesis se centra en el cine de terror estadounidense y su mitología, una mitología expansionista, con vocación conquistadora. En consecuencia, debemos analizar en detalle las características de esta mitología, sus rasgos específicos, sus orígenes culturales, pues no sólo nos permitirán diferenciarla de la de otros cines nacionales, sino también comprender mejor las ideas y valores que transmite al resto del planeta. En el proceso de globalización se produce un aplanamiento de las identidades nacionales, un vaciado cultural que resulta perceptible en el caso americano pero devastador en el resto de mitologías nacionales, que no sólo asumen los rasgos del mito americano, sino que se despojan de sí mismas para amoldarse al mito del mercado. «Lo peculiar de nuestro mundo no es su diversidad —reflexiona Vicente Verdú (2003: 15)—. La diversidad ha existido siempre. Lo característico de nuestro mundo es la tendencia a la homologación».

En la actual explosión de la cultura a escala global, podríamos pensar que nos hallamos ante una inmensa red a través de la que podemos disfrutar de los productos de todas las naciones. Vamos a un restaurante indio y, acto seguido, vemos en el cine una película coreana. Así se vendía la globalización en los noventa, pero nada de esto ha sucedido. En cambio, tal como advertía Claude Lévi-Strauss (2002: 15-16) en 1977, el multiculturalismo global acababa convirtiéndose en una trampa capaz de aniquilar cuanto hay de original en las culturas locales que expolia: «Ahora estamos amenazados con la perspectiva de ser tan solo consumidores, capaces de consumir cualquier cosa de cualquier parte del mundo y de cualquier cultura, pero perdiendo toda su originalidad». Si bien es cierto que hoy podemos acceder a productos culturales de diversos rincones del planeta, también lo es que antes de llegar a nosotros son sometidos a una poda de sus ramas y raíces hasta hacerlos aptos para ser consumidos a lo ancho del mercado global.

No es un proceso de enriquecimiento, sino un proceso de vaciado o, como argumenta George Ritzer, una globalización de la nada. Para Ritzer (2006: 16), la globalización es también un expolio de lo local, de lo local transnacionalizado y vuelto anónimo, idóneo para la venta. La globalización no comercia con contenidos sino con la nada: «La principal razón radica en el hecho de que lo que tiene mucho contenido posee también mucho potencial para no adaptarse, o incluso para entrar en conflicto con aspectos de otras culturas alrededor del mundo».

---

clasicismo antiguo, salvación de las creaturas [sic] por medio de la conversión de las almas, vía el relato crístico del amor mártir».

Tomemos, por ejemplo, la cantidad de *remakes* de películas asiáticas de fantasmas que Estados Unidos produce durante el periodo estudiado. En una de ellas, se nos habla de un matrimonio fallecido años atrás; sin embargo, los gritos de la esposa siguen atronando los pasillos. Ella suplica y llora, puño y porra, se la oye tanto en la Manila de *The Echo* (Sigaw, Yam Laranas, 2004) como en el bloque neoyorquino en que transcurre el *remake* americano, *The Echo* (Yam Laranas, 2008). Todo *remake* de un film asiático conlleva una reelaboración de la etnicidad de los personajes, pero también un borrado cultural de los fantasmas, de modo que se extingue la herencia cultural que conllevan en su contexto original<sup>179</sup>. Un vaciado que comienza ya en las cinematografías nacionales —obsesionadas por borrar todo rastro de identidad para vender sus filmes como americanos<sup>180</sup>— y que culmina en la compra indiscriminada, por parte de Hollywood, de los derechos de *remake* de cualquier película extranjera que haya sacado algunos cuartos en taquilla.

Sin embargo, como subraya Augé (1998: 120), el gesto de apropiación es en sí mismo un acto de imperialismo, un deseo de superponer la mitología estadounidense sobre los demás sueños del mundo:

«Como si los norteamericanos no necesitaran que se les hiciera notar que existen otras mitologías, otras historias, otras miradas diferentes de las suyas, como si más allá de la multiplicidad de las culturas y ficciones, no pudiera haber más que un verdadero universo imaginario colectivo. La mejor prueba de ello está en el hecho de que esas películas, una vez rehechas para el público norteamericano, vuelven a exportarse especialmente a los países que han vendido sus argumentos: ¿cómo confesar más ingenuamente o más imperialmente que el “gusto” del público norteamericano representa el gusto de todo público posible?».

Ahora bien, tanto el Marc Augé de *La guerra de los sueños* como el Fredric Jameson de *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* escriben años antes de que tenga lugar la respuesta estadounidense a los atentados del once de septiembre. Debido a ello, ni el uno ni el otro presagiaron que un metarrelato surgiría de las cenizas del World Trade Center para intentar reorganizar la historia en torno a un ideal: la implantación global de la democracia y el mercado bajo la atenta vigilancia del águila imperial americana. Lo que sí intuyen ambos, especialmente Jameson, es que un nuevo imaginario colectivo se impone en el mundo, un imaginario que es, en primer lugar, capitalista y, en segundo lugar, esencialmente americano: la manifestación más

---

<sup>179</sup> Véase Iles, T. (2005).

<sup>180</sup> La especialidad de la Fantastic Factory, por ejemplo, no era otra que la de simular que producía películas americanas en España, bien recurriendo a directores gringos (Brad Anderson, Brian Yuzna, Jack Sholder y Stuart Gordon), bien contratando a realizadores patrios para dirigir a actores anglosajones (Jaume Balagueró en *Darkness* [2002] y *Frágiles*[2005], Paco Plaza en *El segundo nombre* [2002] o Luis de la Madrid en *La monja* [2005]) en historias que poco o nada tienen de españolas.

radical de este fenómeno es, precisamente, el nuevo ideal de orden mundial y el intento, anacrónico y brutal, de convertirlo en la verdad última que redimirá a la humanidad. El mito sólo puede llegar a serlo en tanto en cuanto sea recibido y compartido por una comunidad (Eliade, 1999: 22), y hoy nos encontramos con un mito —la globalización económica americana— que se impone a la totalidad del planeta.

En este sentido, lo que nos interesa resaltar ahora de la teoría de Marc Augé es que, en la medida en que imbrica la mitología en su análisis, nos permite analizar cómo esta lucha por la hegemonía ideológica es, ante todo, una conquista de nuestros sueños, una lucha por dominar el reino de las imágenes y los relatos con los que estructuramos nuestra experiencia del mundo. Necesitamos, por tanto, un método que nos permita articular ideología y mitología, un método que nos permita descubrir cómo la actualización de los mitos no es sino la conquista, por parte del mercado, de nuestra manera de entender y representar el mundo que nos rodea.

En este sentido, las obras de Richard Slotkin nos ofrecen un ejemplo modélico de integración entre lo ideológico y el mito. Como viéramos en las teorías de Ferrell, también Slotkin diferencia entre la mitología y sus estructuras narrativas o, en palabras del autor, entre el «mito» y sus «artefectos». Tal aproximación —deudora del estructuralismo de Claude Lévi-Strauss<sup>181</sup>— afirma que cada uno de estos artefactos «encarna simbólicamente la percepción mitopoética y la hace comunicable. Las leyendas e historias a las que comúnmente llamamos mitos son simplemente los artefactos del mito y atesoran sus poderes míticos sólo mientras continúen evocando en las mentes de las sucesivas generaciones una visión análoga, en su poder de persuasión, a la de la percepción mitopoética original» (Slotkin, 1973: 8).

Esta concepción del mito sitúa entre los rasgos intrínsecos del mismo su naturaleza comunicativa y su carácter reproductible. Por un lado, el mito no es posible si no se dirige a una audiencia a la que comunica una visión del mundo; por otro, la existencia del mito depende de su capacidad para transmitir esa cosmovisión a través de las generaciones. El poder del mito se basa en su regeneración, en su capacidad de pervivir a lo largo de la historia e incluso hoy seguimos viendo el mundo a través de una mitología que explica y legitima nuestra ética y nuestras instituciones. Al recalcar su carácter reproductible y, sobre todo, al hacer depender la existencia del mito de su duración a lo largo del tiempo, Slotkin abre el camino para explicar la irrupción de la

---

<sup>181</sup> Pensemos, por ejemplo, en la comparación que realiza Lévi-Strauss (2002: 39-48) entre el mito y la música, una comparación basada en que ambas han de comprenderse en función de su totalidad y no de sus partes aisladas: un pasaje o una estrofa no cobra sentido hasta acabada la melodía, el relato de Aquiles es sólo un cuento si no lo vinculamos al resto del Panteón griego.



historia en el mito. Para el autor, un mito sólo puede seguir siéndolo en la medida en que siga comunicando y transmitiendo su visión mitopoética. Sin embargo, para ello, debe adaptarse necesariamente a los nuevos retos a los que se enfrentan las nuevas generaciones que los escuchan:

«Las imágenes del héroe y del universo son dispositivos que nos permiten identificarnos con el mundo del mito (y así entrar en él) y éstos pueden cambiar bastante rápidamente para acomodarse a las nuevas percepciones o requerimientos de los hacedores del mito y de su audiencia. [...] Su estructura y carácter pueden ser claramente articulados a través del paso del tiempo y de la intervención de fuerzas históricas en la mente de la audiencia» (Slotkin, 1973: 9).

Según prosigue el autor, solamente cuando apreciamos alteraciones radicales en la cosmovisión o la estructura de los mitos podemos hablar de un verdadero cambio en el modo en que una sociedad se percibe a sí misma, de una revolución o del nacimiento de una nueva cultura. En nuestro análisis, no llegaremos a apreciar una alteración tan profunda en los relatos, pero sí una serie de cambios que intentan amoldar la mitología capitalista americana a los nuevos traumas de la historia. La viabilidad de un mito depende, en consecuencia, de su capacidad para relacionarse con los problemas y aspiraciones de su tiempo y, por tanto, «de la aplicabilidad de sus términos particulares y sus metáforas a las condiciones peculiares de la historia y el entorno que dominan la vida de un pueblo en particular» (Slotkin, 1973: 14).

El proyecto teórico del autor se dirige a elaborar una conceptualización de mitología que le permita descubrir «esa inteligible máscara de un enigma denominada “carácter nacional”» (Slotkin, 1973: 3) y, más específicamente, analizar los mitos que configuran la identidad americana: la frontera, el individualismo, los pioneros, la tierra de las oportunidades, etc. Sin embargo, su conceptualización de lo mítico es extrapolable a todo intento, por parte del mito, de ir reformulando la identidad y la visión del mundo propias de una sociedad. En próximos capítulos, analizaremos cómo una serie de mitos específicamente americanos se han ido readaptando hasta llegar al momento presente.

Como hemos visto, todo mito comporta una función estructuralmente ideológica. Sin embargo, ya en su superficie, existe un nivel ideológico que destaca por su obviedad, el de los valores y el orden moral que organizan el universo representado y conllevan el triunfo o el fracaso de sus héroes. Centrémonos ahora en uno de estos «artefactos» a través de los que el mito ha ido conectando con las sucesivas generaciones; centrémonos en el héroe como el motor del relato y como la puerta a través de la que el oyente, o el espectador, penetra en el universo de los mitos.

Atendiendo a los valores transmitidos por el mito, podemos afirmar —con William Ferrell (2000: 5-6)— que apenas existe la distancia entre Hesíodo y Ernest Hemingway, entre Homero y John Steinbeck o Stephen King. Desde Hércules hasta la literatura contemporánea, todos estos autores han inscrito en sus relatos los valores que sus sociedades consideran relevantes. En este sentido, los mitos nos permiten comprender cómo debemos vivir: «O bien nos aportan un modelo o modelos positivos a seguir, el “caballero de brillante armadura”, o bien negativos, mostrándonos qué nos puede ocurrir si no seguimos el recto camino» (Ferrell, 2000: 5). Dicho patrón moral es a menudo el seguido por el héroe, por aquél que abre el camino y, a su paso, traza una frontera entre el universo del orden y el del caos.

Éste y no otro es el lugar, según Mircea Eliade (1999: 32), en el que debemos buscar la pervivencia del mito entre nuestros días: en las historias que siguen narrando la lucha entre el bien y el mal, en los héroes que siguen ofreciéndonos un modelo que imitar, un patrón de comportamiento que, al ser interiorizado y repetido por nosotros, nos permite regresar a ese Gran Tiempo del mito. En el antiguo poema de *Beowulf*, el héroe epónimo reviste caracteres más bien extraordinarios; sin embargo, el copista cristiano que lo transcribe para su tiempo intenta resaltar su naturaleza humana. Beowulf tiene también sus debilidades, sus limitaciones: le falta fuerza para matar a Grendel en su primer combate, no puede evitar la muerte del guerrero gauta y, ya en su vejez, necesita la ayuda de Wíglaf para enfrentarse con el dragón. Nada sabemos del transcriptor anónimo de *Beowulf*, pero sí que a través de sus hazañas trató de dar ejemplo de cómo el hombre podía enfrentarse y vencer al Mal mediante unos valores y unos atributos realmente ejemplares.

Cuando Roger Avary y Neil Gaiman escriben el guión de *Beowulf* para Robert Zemeckis, afirmaban sentirse un eslabón más en la larga línea de creadores de la historia. Pero además de rescribir el mito para nuestro tiempo, ambos acudían inconscientemente a la función ejemplar del héroe ya presente en el poema. «Lo importante de cualquier historia en la que luchas con un dragón —reflexiona Gaiman<sup>182</sup>—, no es que le digas a la gente que los dragones son de verdad, sino que les dices que los dragones pueden ser derrotados». Ahora bien, los medios por los que el héroe derrota al ogro y al dragón, necesariamente han de cambiar. Los valores y virtudes serán otros más acordes a nuestros tiempos.

Por ello, a lo dicho por Eliade hemos de añadir que éste también es el lugar en que hemos de buscar la codificación ideológica de cada era, es decir, los valores y

---

<sup>182</sup> Extras de *Beowulf*, edición en DVD de Warner, España. La cita es, de hecho, una paráfrasis de lo escrito por G. K. Chesterton a propósito de los cuentos de hadas.

actitudes que, a menudo, no son las relaciones materiales de la clase dominante expresadas no ya como ideas, sino como mitos y leyendas. Nos hallamos ante un mundo distinto al del laberinto de Teseo o las ciénagas de Grendel, un mundo en el que el orden excluye y define a nuevos monstruos, un mundo que necesita nuevos héroes capaces de implantar los valores y la visión del mundo de la ideología dominante. Sin embargo, en nuestra época, los héroes avanzan a través de las arenas movedizas de una hegemonía cultural en continuo cambio, atravesada por brechas y zonas oscuras en las que, a menudo, dudan o acaban convirtiéndose en monstruos.

En nuestros dos capítulos epistemológicos, hemos establecido una hermenéutica capaz de interpretar la ideología de los textos y hemos fijado los conceptos que nos permitirán entender las películas como las estructuras míticas en las que se asienta la cosmovisión de nuestro tiempo. Pasemos ahora a analizar esa ideología, ese mito colectivo, que nos proponen los héroes y los monstruos del cine de terror del último decenio.



5

## **PRELUDIO CON FANTASMAS: EL CINE ANTES DEL ONCE DE SEPTIEMBRE**

«Marchó hacia la Casa en la que los que entran quedan desprovistos de luz, donde el polvo alimenta su hambre y donde su pan es la arcilla, donde están vestidos como pájaros, sin jamás ver el día, y donde están acurrucados en las esquinas, llenos de gemidos, pasando sus días llorando como tórtolas»

Federico Lara, *Leyendas de la Antigua Mesopotamia* (2002: 300).

Un alambre incandescente ilumina las tinieblas; la bombilla polvorienta va anegándose de luz y alumbra tenue la escalera por la que una mujer —tacones, traje de noche, el cabello recogido en un moño— desciende hasta la bodega. La mujer revisa las baldas, busca y escoge una botella de vino. De pronto, siente un espeluzno, el ruido de un vidrio quebrado y un soplo de aire frío.

Los tres primeros planos de *El sexto sentido* aportan la clave de su reto intelectual: para comprender —para iluminar la oscuridad— es preciso cambiar de punto de vista, abrirse a una percepción nueva. En la oscuridad de la bodega, Anna intuye una corriente helada en derredor; sin embargo, ésta no es la visión renovada que propone Night Shyamalan. En cambio, la nueva forma de mirar queda sugerida por el punto de vista que asume el ojo de la cámara, desde detrás del botellero. ¿A quién pertenece la mirada de este ángulo imposible? ¿Desde qué lugar debemos ver *El sexto sentido*? Desde detrás de las botellas, la cámara se aproxima al rostro de la mujer para subrayar la percepción de algo indefinible. En un tercer plano, la cámara salta noventa grados y

nos muestra a la mujer estremecida por un frío que quizá provenga de otro mundo<sup>183</sup>. Tras ella, su sombra se proyecta sobre el mundo reencuadrada por un par de renglones de oscuridad. Será precisamente a este mundo doble, sombrío, escindido, al que nos conduzca el relato de Shyamalan. Todavía aterida, la mujer se apresura escaleras arriba y nosotros la vemos marcharse desde un ángulo extraño, desde detrás los peldaños, al pie de las escaleras.

Esto reto a la mirada, esta propuesta en busca de la comprensión, es el mismo que atañe a la mayoría de personajes de Night Shyamalan. Tal es el caso del clérigo descreído de *Señales*<sup>184</sup> o de los vecinos que aúnan fuerzas para salvar a la náyade de *La dama del agua* (*Lady in the Water*, Night Shyamalan, 2006). En uno y otro filme, el desorden de los signos fluye finalmente hacia la luz; la oscuridad y el error se restauran en la fe y, entonces, la epifanía: todo encaja y cada uno de los detalles aparentemente aleatorios cumple una función precisa. Como afirma Antonio José Navarro (2004: 47),



Los planos iniciales de *El sexto sentido* plantean ya el reto de la mirada propuesto por Night Shyamalan

---

<sup>183</sup> El frío de ultratumba es un rasgo que podemos rastrear hasta la mitología mesopotámica pero que, curiosamente, no aparece en las creencias romanas en lémures y larvas. Probablemente, el frío que acompaña la aparición espectral sea una herencia de los tópicos de los cuentos de fantasmas británicos como «La nieve» de Hugh Walpole (1933) o «Alfred Wadham el ahorcado» de E. F. Benson (1934).

<sup>184</sup> Cuando Shyamalan presenta a sus alienígenas de *Señales*, también recurre a puntos de vista extraños, a reflejos y obstáculos ópticos como, por ejemplo, un vaso lleno de agua, resaltando así que para ver más allá es preciso descubrir un nuevo ángulo para la mirada, una nueva forma de ver. No en vano, los alienígenas se mimetizan hasta hacerse transparentes y sólo el agua, clara y purificadora, puede destruirles.

«el contacto con lo fantástico de personajes como David Dunn en *El protegido* [*Unbreakable*, 2000] o Graham Hess (Mel Gibson) en *Señales* tiene mucho de revelación, de experiencia mística que, aunque tremendamente física —el descubrimiento de su invulnerabilidad por parte de Dunn; la lucha de Hess contra los invasores alienígenas...—, les lleva a comprender cuál es su misión en el mundo (*El protegido*) o a descifrar los mecanismos nada fortuitos que encauzan la vida de los hombres (*Señales*)».

Para la epifanía no valen los tópicos, clichés y demás retórica aprendida —como descubrirá el pomposo crítico de *La dama del agua*—, sino que es preciso abrirse a un conocimiento nuevo, inesperado. A menudo, las películas de Shyamalan concluyen con esta misma revelación imprevista, con ese giro narrativo cuya sorpresa nos conduce a la expansión de nuestro saber. El giro sorprendente se ha convertido en un lugar común del género<sup>185</sup>; sin embargo, en los filmes de Shyamalan no se trata sólo de incitarnos al asombro o maravillarnos con la astucia del creador<sup>186</sup>, sino más bien de ampliar el horizonte de nuestra mirada sobre el mundo. El doctor Malcom, el psicólogo de *El sexto sentido*, realiza para Cole el truco del penique mágico que es tan simple como hacer creer que la moneda va cambiando de lugar cuando, en realidad, nunca abandona la mano izquierda. A través de esta secuencia, Shyamalan se declara prestidigitador y funámbulo, acróbata y trilero. Efectivamente, a lo largo de la película, hace malabares con palabras, hurta planos y —con ayuda de los tópicos del género— nos conduce hasta el error, pero sólo para abrir finalmente nuestros ojos.

Cuando un cineasta se dedica a jugar con nosotros a lo largo de su película, podemos concluir que lo único ponderable es su habilidad como embustero. Ahora bien, hay algo intrínsecamente barroco en este cine de retruécanos. Podemos entender por barroco ese plegamiento de la historia sobre sí, esa tendencia a que la película sea al mismo tiempo retrato y marco de sí misma. En *Scream 3* (Wes Craven, 2000), una productora realiza un filme basado en los crímenes que estremecieran a la comunidad de *Scream*. De este modo, *Scream 3* es una secuela que se autoafirma

---

<sup>185</sup> Por citar algunos, mencionaremos *Carnival of Souls* (Adam Grossman e Ian Kessner, 1998), *Hellraiser: Inferno* (Scott Derrickson, 2000), *Session 9*, *Escalofrío (Frailty)*, Bill Paxton, 2001), *Vanilla Sky* (Cameron Crowe, 2001), *Los otros*, *Saw*, *Alta tensión*, *El maquinista*, *The Descent* (Neil Marshall, 2005), *La sentencia del diablo (The Devil's Chair)*, Adam Mason, 2007), *Alien Raiders* (Ben Rock, 2008), *Pandórum*, *La posesión de Emma Evans*, *Encerrada*, etc.

<sup>186</sup> En un texto sobre el falso documental, Jordi Sánchez-Navarro (2005: 87) retrata el espíritu que inspira el giro narrativo súbito: «quizá hoy podemos comenzar a hablar de una apertura de tercer grado en el texto artístico, en la que la confusión no es un error de cálculo, sino una demostración de la astucia del creador y el mayor estímulo que, como lectores, puede ofrecernos una obra». Matizaremos, sin embargo, que el giro final no es un invento posmoderno, sino un recurso narrativo presente en la tradición del cuento corto estadounidense, la literatura policíaca —los «¿quién lo hizo» de Agatha Christie— o películas como *Las diabólicas (Les diaboliques)*, Henri-Georges Clouzot, 1955) o *Fraude (F for Fake)*, Orson Welles, 1973).

como *remake* y festeja su naturaleza artificial; pero aún hay más, pues desde el interior de la ficción, el asesino actúa como demiurgo, como un narrador poco fiable que busca continuamente nuestra confusión.

Podemos entender lo barroco, también, como aparatoso y churrigueresco, adjetivos aplicables a numerosas obras del periodo. Sin embargo, lo que deseamos resaltar como barroco no es su carácter enrevesado o recargado, sino el hecho de que toma un tema propio de la filosofía barroca: la falibilidad de los sentidos, lo engañoso de la apariencia, la ubicuidad del trampantojo. No se trata sólo de engañarnos, como en *Scream 3*, con juegos de ventriloquia, sino de cuestionar cuanto damos por sentado a nuestro alrededor. Truncar nuestras expectativas y creencias no supone forzosamente un alarde de ingenio por parte del realizador sino que, como recalca Kendall Phillips (2005: 8-9), esta ruptura de las expectativas implica una apertura cognoscitiva, una demostración de que nuestra forma habitual de pensar puede traernos problemas y que debemos, por tanto, hallar nuevas maneras de confrontar nuestras ansiedades.

Todos los finales de Shyamalan —incluido el de su guión para *La trampa del mal* (*Devil*, John Erick Dowdle, 2010)— implican una revelación trascendental<sup>187</sup>, un crecimiento espiritual o, como en *El incidente* (*The Happening*, Night Shyamalan, 2008), el reencuentro de la comunicación entre los seres humanos. Pero para llegar hasta aquí es preciso un proceso activo de búsqueda a través del relato. En *El sexto sentido*, nuestro guía en la búsqueda es un psicólogo, precisamente aquél cuyo trabajo consiste en indagar en las tinieblas del alma, exhumar sus misterios y sanarla de negrura. Como Edipo, Malcom Crowe (Bruce Willis) comienza su investigación en el mundo externo para acabar recalando en sí mismo.

La necesidad de descubrimiento interior presente en el cine de Shyamalan le lleva a decantarse por un psicólogo; sin embargo, conforme avanza en esta pesquisa interior, también va revelando detalles y fragmentos de la realidad que le rodea. Su investigación cumple una función análoga a la de los periodistas e investigadores de la ficción. En *Teoría del cine*, Siegfried Kracauer (1989: 342) consideraba que las tramas detectivescas satisfacían la necesidad cinemática de revelar la realidad física, ya que

«sus procesos de investigación, cargados de suspense, provocan una conmoción en el ámbito de las correspondencias psicofísicas y así lo impulsan a entregarse a su inusual captación de las interrelaciones entre los estados de ánimo y los ambientes circundantes, la excitación interior y la apariencia de los objetos».

---

<sup>187</sup> No en vano, en *La dama del agua* el mismísimo Shyamalan interpreta al personaje de un futuro profeta y mártir, que será portador de un mensaje capaz de transformar el mundo.



Fredric Jameson (1995: 62) incidía en esta misma capacidad del cine de suspense para indagar en lo real y, centrando su atención en el cine de conspiraciones, afirmaba que películas como *Los tres días del cóndor* o *Capricornio Uno* (*Capricorn One*, Peter Hyams, 1977) nos permiten intuir parte de una gran estructura oculta que, a simple vista, sólo percibimos superficies y reflejos deformantes:

«Será la situación más general del intelectual en la estructura social la que dote al protagonista individual de resonancia colectiva, la que transforme al policía o al periodista, al fotógrafo e incluso a una figura de los media en un vehículo de juicios sobre la sociedad y de revelaciones de su naturaleza oculta, del mismo modo que reintegra los diversos sucesos individuales o empíricos y sus actores en un patrón representativo sintomático del orden social como totalidad.»

Este potencial del investigador para explorar y describir una realidad intuida u oculta es también recurrente en los guiones del cine de terror. Ahora bien, tal como matiza Mike Wayne (2005b: 207), mientras que los periodistas y fotógrafos del *thriller* político exploran las intrigas que se urden en las más altas esferas<sup>188</sup>, «el cine de terror normalmente envía a su investigador, si es que lo tiene, a los bajos fondos o los márgenes de la sociedad. [...] Dado que los fantasmas son afines, o a menudo rondan, a aquéllos en los márgenes de la sociedad —los pobres, los niños o adolescentes—, su presencia queda registrada al nivel de la leyenda urbana o la historia oral, de los rumores o los murmullos entre dientes. De este modo, los intelectuales —académicos, científicos o periodistas— deben penetrar en este mundo marginalizado para poder seguir la pista al fantasmagórico objeto de su investigación»<sup>189</sup>. Así es como los policías de *Fallen* (Gregory Hoblit, 1998), *Hellraiser: Inferno* o *Miedo punto com* (*FearDotCom*, William Malone, 2002) acaban descubriendo que en su mundo hay rincones más siniestro y verdades más terribles que las del hampa y el crimen.

Para seguir el rastro de los misteriosos artrópodos de *Mimic* (Guillermo del Toro, 1997), la doctora Susan Tayler (Mira Sorvino) explora los intersticios abandonados de la urbe, talleres vacíos, estaciones ruinosas, iglesias precintadas, cloacas en las que duermen —y, según se rumorea, también desaparecen— los mendigos. En la superficie, la enfermedad y las cucarachas que asolaron la ciudad se creen exterminadas, pero en el subsuelo se agita una plaga invisible. Los Estados

---

<sup>188</sup> Dentro del *thriller* político y de la ciencia ficción posterior al once de septiembre encontramos filmes de gran interés como *La intérprete* (*The Interpreter*, Sidney Pollack, 2005), *El escritor* (*The Ghost Writer*, Roman Polanski, 2010) o *Sin identidad* (*Unknown*, Jaume Collet-Serra, 2011), *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002) o *Yo, Robot* (Alex Proyas, 2004).

<sup>189</sup> En este sentido, las excepciones más acusadas del periodo son *Desde el infierno* (*From Hell*, Albert y Allen Hughes, 2001) y *Dark City* (Alex Proyas, 1998), en las que el investigador comienza indagando en los rincones más tenebrosos de la urbe para acabar descubriendo a la elite que controla sus destinos.

Unidos del cambio de milenio se asemejan a ese Manhattan que, en *Mimic* o *Mimic 2* (Jean de Segonzac, 2001), cree haber liquidado a las cucarachas que, entretanto, se multiplican en el subsuelo y crecen hasta alcanzar la talla humana; se parecen, también, a esa casa regia de *Los otros* cuyos aristocráticos protagonistas están muertos sin saberlo; se asemejan, finalmente, a ese lago plácido en cuya orilla se yergue la casita de *Lo que la verdad esconde*: su brillante superficie refleja una familia feliz y un hogar próspero, pero en su fondo —enredado en algas, ahogado en lodo— yace la oblación pagada en prenda de la paz y el silencio.

Los Estados Unidos de finales de siglo se ven a sí mismos como una nación próspera, segura y triunfadora; sin embargo, su cine de terror a menudo se desliza hacia el lugar en el que confluyen la exclusión social y el reino de los fantasmas, desconfía de la superficie tersa y engañosa y se sumerge en las sentinas en las que siguen arrastrándose las plagas, en los lagos cuyos légamos ocultan crímenes todavía recientes. A lo largo de este capítulo comprobaremos cómo las películas del cambio de milenio miran con igual recelo a un pasado siniestro y a un futuro incierto, acaso apocalíptico y que, en perpetua fuga del presente, a menudo divagan en torno a mundos soñados, virtuales o realidades paralelas a éstas. Pero todos estos circunloquios no hacen sino rodear —y, en consecuencia, remarcar— ese centro a evitar, el presente, el ahora en el que radican todos los miedos e incertezas. Aventurémonos, pues, con los investigadores protagonistas de estos filmes en busca de ese mundo doble, sombrío y escindido que nos mostraba *El sexto sentido*, busquemos ese pasaje fantasmal en el que, a la postre, descubriremos que nosotros somos los espectros.

## 5.1. Familias de fantasmas

«¿Qué es un fantasma? Un evento terrible condenado a repetirse una y otra vez, un instante de dolor quizás, algo muerto que parece por momentos vivo aún, un sentimiento suspendido en el tiempo, como una fotografía borrosa, como un insecto atrapado en ámbar».

*El espinazo del diablo* (Guillermo del Toro, 2001)

Los fantasmas que atemorizan al pequeño Cole en *El sexto sentido* son heridas del pasado cuya sangre se derrama sobre el presente. Traumas, golpes olvidados que aun así siguen doliendo. Para nosotros el fantasma ha devenido una llaga abierta en la consciencia, una culpa secreta o un asco vago al que damos por nombre espectro, tal como hiciera la institutriz de la *Otra vuelta de tuerca* de Henry James (1898). Sólo en la reconciliación está la cura para el espectro, en el apaciguamiento de la culpa, en la remisión del asco, en el entendimiento con el pasado. Kendall Phillips (2005: 187-191) insiste en que en *El sexto sentido* late un conflicto entre pasado y presente, un motivo característico de lo gótico. Phillips (2005: 187) sugiere un vínculo entre el cambio de milenio y el retorno a la estética gótica, argumentando que ésta «sirve al público como una manera de reconciliarse con el cambio y la inestabilidad» propios del fin de siglo.

Sin embargo, como veremos en este epígrafe, las películas de terror de finales de siglo no nos hablan de los difuntos que regresan del pasado, sino de aquellos cuya existencia se ha tornado, hoy y aquí, en una vida de fantasmas. Philips alude al choque entre pasado y presente como la expresión de la inestabilidad que recorre los últimos días del siglo veinte; pero hemos de ahondar más todavía y descubrir que ese pasado persiste más que choca o, en otras palabras, que hoy nos encontramos con estructuras del pasado que siguen entre nosotros a pesar de que, en nuestra sociedad, ya no cumplen el papel para el que fueron creadas. La familia patriarcal o las instituciones de la modernidad —el hospital, la fábrica o el sanatorio— siguen aquí, pero ya sólo como una ruina o un espectro: el neoliberalismo las ha vaciado de función social y ya sólo se ofrecen a la mirada como recordatorio de las heridas que la modernidad no supo cerrar.

En las próximas páginas, nos centraremos en uno de los temas por excelencia del cine de terror estadounidense: la familia. Concretamente, analizaremos cómo el cine finisecular gira en torno a un presente en el que el ideal americano de familia resulta inalcanzable o bien se convierte en una maldición que todavía pesa sobre nuestros días. Pero, primero, viajemos con las películas hasta ese pasado imaginario en el que se fragua la nación y veamos qué nos dicen sobre el origen de la familia americana.

### 2.1.1. De aquellos polvos...

Incluso los filmes ambientados en épocas remotas se dedican a vestir con trajes de época los males que pervierten nuestro presente. *Ravenous* (Antonia Bird, 1999), *Sleepy Hollow* (Tim Burton, 1999) o *Desde el infierno* pueden tener un afán más o menos historicista, pero en realidad suplantán la historia con el mito y la transmutan en estética a través la estilización visual y las convenciones de género. Jordi Sánchez-Navarro (2000: 523) interpretaba *Sleepy Hollow* como una recreación poética de «la América moderna [que] está naciendo de las entrañas de una América primitiva, puritana, tenebrosa y brutal». La bruja y el jinete sin cabeza representarían entonces las fuerzas irracionales del pasado frente a las que lucha un hombre que toma la razón por bandera<sup>190</sup>.

Sin embargo, *Sleepy Hollow* no es un texto histórico, sino una ficción que interpela a los espectadores de finales del milenio. Es más, según el director: «No teníamos la más remota intención de filmar una reconstitución histórica, sino de transmitir la sensación de un cuento. [...] La América naciente de *Sleepy Hollow* es una América fantasmal»<sup>191</sup>. Así pues, atendamos al consejo de Ichabod Crane (Johnny Deep) e indagemos qué verdad esconde *Sleepy Hollow* tras sus miriñaques y encajes de niebla. Ichabod hace girar un taumatropo entre sus manos y, por persistencia en la retina, las imágenes del pájaro y la jaula se solapan. Como espectadores, sabemos que esta imagen es sólo ilusión óptica: «es verdad. Pero la verdad no es siempre lo aparente», sentencia Crane. La misión de Ichabod será descubrir la verdad de *Sleepy Hollow*: que es sólo un espejismo en la bruma, una comunidad respetable y pacífica sólo bajo la tenue luz del día. Nuestra misión, como estudiosos, será descubrir qué nos dice el filme sobre su propio presente histórico.

La resolución de la trama de misterio rara vez resulta baladí; en *Sleepy Hollow* averiguamos que una bruja es la responsable de las idas y venidas del jinete sin cabeza: su familia fue desterrada y condenada al hambre por un rico hacendado y ella busca venganza. El monólogo de la hechicera no sólo desvela los resortes ocultos de la trama, sino también que la comunidad puritana y temerosa de Dios está preñada de adulterios, codicia, crimen y herejía; la riqueza de la tierra procede de los cadáveres enterrados en ella. No es ninguna novedad que la familia patriarcal se convierta en crisol de rencores y venganzas, pero resulta significativo que la historia se ambiente durante la fundación

---

<sup>190</sup> La interpretación queda reforzada por las declaraciones de Tim Burton, a quien la atrajo la idea de enfrentar a un personaje «que vive más en su propia cabeza que en la realidad física [...] contra un personaje sin cabeza» (citado por Sánchez-Navarro, 2000: 480).

<sup>191</sup> Citado por Cuéllar, 2001: 74.

de la patria, pues de este modo sustrae del mito americano la imagen de la familia de colonos como un núcleo unido, puritano, decente y devoto.

Al igual que sucedía en *westerns* como *Raíces profundas* (*Shane*, George Stevens, 1953), la trama de *Sleepy Hollow* es consciente de que la familia es un pilar maestro en el relato fundacional de EE. UU. Sin embargo, el filme de Burton nos advierte que éste es un pilar que hunde sus raíces en un sedimento de energía oscura, en el lodo borboteante del caldero de la bruja. El relato de Burton se desplaza, continuamente, de la familia a la comunidad, como si esta última fuera la natural prolongación de la parentela y, también, de sus vicios. Así, también el terrateniente, el reverendo, el notario y el médico —los hombres principales de la aldea<sup>192</sup>— son culpables por acto u omisión de la desgracia que se cierne sobre ella. De aquellos polvos, vinieron estos lodos. Podríamos llegar a la conclusión de que este linaje de familias malditas es el que pervive en los retratos de familias contemporáneas que ofrece el cine de terror. Sin embargo, en *Sleepy Hollow* no son las familias sino los monstruos quienes se convierten en los chivos expiatorios. El jinete y la bruja vuelven a encarnar todo aquéllo de lo que el orden quiere despojarse, esta vez no de la superstición y la herencia brutal europea, sino de los vicios familiares y comunitarios que deben ser purgados para que América pueda entrar en la luminosa y brillante modernidad de la última secuencia.

También los espectadores de *Sleepy Hollow* aguardan la llegada de una nueva era: no la de la modernidad racional sino el alba de un mundo global, interconectado y próspero. Pero, para alcanzarlo, es preciso purgarse de ese remanente oscuro aún presente en nuestra sociedad y nuestras relaciones personales. En este sentido, el final de *Sleepy Hollow* es una ceremonia catártica que trata de exorcizar no sólo la superstición, sino los vestigios oscuros que aquejan a la familia estadounidense. La postura de Burton se halla en consonancia con un discurso político neoliberal que describe las instituciones del pasado como lugares malditos, como errores de la historia y espacios de opresión que permanecen, como un pecio siniestro, tras el naufragio de un Estado asistencial torpedeado<sup>193</sup>.

Pero el caso de la familia nuclear es un tanto especial. Efectivamente, su forma moderna cristaliza tras la Segunda Guerra Mundial y, por tanto, proviene de un mundo

---

<sup>192</sup> Carlos Cuéllar (2001: 69-70) detecta la influencia del pintor satírico William Hogarth como referente visual del retrato los prohombres de *Sleepy Hollow* y, ciertamente, la sátira moral está presente en los perfiles más burgueses del pueblo.

<sup>193</sup> Por supuesto, el corazón de las tinieblas no siempre late en las ruinas del Estado del Bienestar, sino también en los resquicios de un pasado más remoto. Todavía hoy sigue sin haber mansión burguesa cuyos dueños hayan heredado, por méritos propios, los fantasmas de la aristocracia del género gótico. Véase *The Haunting (La guarida)* (*The Haunting*, Jan de Bont, 1999), *13 fantasmas, Pasaje al infierno* (*The Doorway*, Michael B. Druxman, 2000) o *The Black Door* (Kit Wong, 2001).

de capitalismo patriarcal y de una economía relativamente keynesiana. En este sentido, la familia tradicional constituye un remanente de ese pasado a superar, una traba para el ideal de trabajo y movilidad geográfica propugnado por el neoliberalismo. Sin embargo, la familia constituye, al mismo tiempo, uno de los más fuertes bastiones del discurso conservador. De este modo, neoliberalismo y conservadurismo —las dos bocas del cerbero bifronte de la derecha americana— proferirán un discurso discordante sobre la familia americana: mientras que el discurso conservador la defiende a ultranza, las políticas neoliberales crean una estructura hostil a la familia, impiden la conciliación laboral y favorecen la desestructuración familiar.

Frente a esta tensión ideológica, el cine de terror responde con ambivalencia a la familia: por un lado, puede revelar su reverso siniestro, pero también exponer su actual vulnerabilidad o, por último, reforzarla mediante la expulsión de sus monstruos y fantasmas. De esta manera, a finales del siglo XX, la familia patriarcal se plantea alternativamente como un fuerte sitiado, como un edén irrecuperable o como la guarida de un Barba Azul que encierra bajo llave y asesina a sus esposas. La presentación puede variar, pero la conclusión resulta idéntica: el concepto de familia debe reformularse y despojarse de su poso opresivo y siniestro para hacer frente a los retos de la nueva sociedad. Como el torrente que arrastra la escoria del filón, las películas depuran los fantasmas que rondan las familias del periodo. Sin embargo, durante el proceso ponen de manifiesto dos problemas: en primer lugar, que el ideal de familia americana se encuentra en crisis y se revela falible; en segundo lugar, que a menudo la realización de este ideal implica la destrucción de aquellos que no encajan en él. Veamos, en detalle, por qué, a finales de siglo, era frecuente ver fantasmas rondando a la familia americana.

### 5.1.2. La voz de los fantasmas

*El último escalón* (*Stir of Echoes*, David Koepp, 1999), *Lo que la verdad esconde* (2000), *Premonición* (*The Gift*, Sam Raimi, 2000), *Soft for Digging* (2001), *The Collingswood Story* (Michael Constanza, 2002), *The Ring* (2002)<sup>194</sup>, en todas ellas rondan los fantasmas de mujeres o niñas que han sido asesinadas y escondidas en el fondo de un lago, en lo profundo del bosque o tras las paredes del sótano y, en todas ellas, también, una comunidad que calla, mira hacia otro lado y finge olvidar los crímenes del pasado. Las historias de fantasmas a menudo se presentan como dramas

---

<sup>194</sup> Incluimos *The Ring* ya que si bien su redaje comenzó en noviembre de 2001, el guión y el proceso de producción son anteriores a los atentados del once de septiembre. En cuanto a *Collingswood Story*, fue producida en 2000 y posteriormente estrenada en diversos festivales hasta que, finalmente, fue editada en DVD por Anchor Bay UK y Starz Home Entertainment en 2006.

intimistas, como historias de un personaje que descubre un misterio oculto y secreto, un secreto que no atañe tanto al pasado como al silencio de quienes lo callan, es decir, a un presente en el que la armonía es un castillo construido sobre el silencio de los excluidos y de los difuntos. También en *El sexto sentido* algunos de los fantasmas que acechan al pequeño Cole proceden del pasado, también en ella se describe una comunidad que prefiere desoír la voz de sus difuntos. Sin embargo, es precisamente en el aquí y en el ahora de esta comunidad donde radica la inestabilidad que plantean las películas de fantasmas del cambio de milenio.

Un fantasma es una voz en el silencio de la noche, un lamento que desvela nuestros sueños denunciando una afrenta insatisfecha, de una deuda no pagada, de una infamia no aclarada. William Shakespeare (1969: 43) nos transcribe las palabras con las que la sombra del rey difunto exhorta al joven Hamlet:

«Ya veo cuán dispuesto te hallas, y aunque tan insensible fueras como las malezas que se pudren incultas en las orillas del Leteo, no dejaría de conmoverte lo que voy a decir. Escúchame ahora, Hamlet. Esparcióse la voz de que cuando estaba en mi jardín dormido me mordió una serpiente. Todos los oídos de Dinamarca fueron groseramente engañados con esa fabulosa invención; pero tú debes saber, mancebo generoso, que la serpiente que mordió a tu padre ciñe hoy su corona».

Más liviano que la sombra, poco puede hacer un fantasma para vengar la alevosía. Por ello, es frecuente que los muertos señalen con el dedo para que otros cumplan justicia por ellos. Pero la primera condición de la justicia es siempre la verdad, por lo que a menudo el fantasma va desvelando las pistas que conducen al encuentro de un cadáver oculto o una prueba que condene al culpable. Caer bajo el influjo de un fantasma implorante supone convertirse en la caja de resonancia en la que suena una voz ajena o, más bien, un eco que insiste insomne y sin descanso, una obsesión que persiste allende el sepulcro. Tal es —aclara Slavoj Žižek (2000: 47)— la naturaleza del muerto vivo, un ser de deseo, una pura pulsión encarnada. Esa ansia que busca un nombre que otorgarse a sí misma es la que posee a los protagonistas de *El último escalón* y *Lo que la verdad esconde*: ni ellos ni sus fantasmas descansarán hasta que la verdad vuelva a salir a flote.

En ambos filmes, una fantasma que busca justicia se va adueñando de los protagonistas para ayudarles a desvelar lo ocurrido; sin embargo, el proceso de descubrimiento se convierte en ordalía. Sólo experimentando el sufrimiento de las víctimas podrá ser revelado el bajo vientre obscuro del mundo que habitamos. Los protagonistas de *El último escalón* y de *Lo que la verdad esconde* prosiguen sus pesquisas hasta el borde del precipicio, a un paso de ser fantasmas ellos mismos. En *Lo que la verdad esconde* Claire (Michelle Pfeiffer) es poseída por la espectra y queda a punto de sufrir su mismo destino, ahogada por el marido. En *El último escalón*, Tom

(Kevin Bacon) ve sus dientes caer ante el espejo, sus uñas partirse contra el suelo. La chica muerta le hace sentir en sus carnes los martirios que le fueron inflingidos en su cuerpo. Es ella quien le acosa para que pique y excave toda la casa, es ella quien le incoa para que no ceje hasta hallar su cadáver emparedado. Sólo entonces podrá sobrevenir un final feliz, por lo menos para el fantasma.

Ninguna de estas fantasmas está exigiendo justicia poética para un crimen histórico, sino una justicia real para culpas tan recientes que la sangre casi puede olerse todavía. Sin embargo, reparar las injusticias conlleva poner de manifiesto que la respetabilidad de la comunidad se reduce a tirar la basura allá donde nadie pueda verla, en el fondo de un lago o bajo los cimientos de las casas. Quienes ocultan los desmanes no son aquí réprobos diabólicos ni condesas sangrientas, sino padres que velan por su prestigio o por el bien de sus muchachos, es decir, que protegen el decoro de la comunidad y de la institución familiar. Los auténticos monstruos son aquí los representantes del orden patriarcal; en cambio, los espectros no son sino víctimas, seres provenientes de los márgenes —la chica retrasada de *El último escalón*— o peligrosos para el *statu quo* —la alumna que amenaza con revelar que es amante del profesor en *Lo que la verdad esconde*<sup>195</sup>. Del mismo modo, quienes se hacen portavoces del espectro corren el riesgo de convertirse, a su vez, en fantasmas o excluidos: al principio, todos toman por locos a la esposa del profesor o al albañil que busca a la chica muerta; al final, ambos estarán a un paso de ser también asesinados.

Sin embargo, si Claire y Tom son elegidos para este cometido es porque en ellos ya latía un hartazgo silencioso del mundo en el que vivían. El horizonte vital del obrero es tan halagüeño como trabajar hasta hacerse viejo, por lo que desvelar este misterio se convierte en su única manera de revelarse contra su lugar en la sociedad. Por su parte, Claire —tal como resalta Reynold Humphries (2002: 192)— «encuentra su vida reducida a una serie de banalidades después de que su hija haya dejado el hogar: ha sido privada de su única razón vital, de su función social como madre». El desencadenante de la acción de *Lo que la verdad esconde* es la partida de la hija del hogar materno. Es entonces cuando la madre comienza a conjeturar tramas propias de Alfred Hitchcock, crímenes perfectos, falsos culpables y sospechas. Significativamente, los crímenes que Claire inventa o descubre giran siempre en torno a la familia y, más concretamente, en torno a maridos que asesinan a la esposa o a la amante.

---

<sup>195</sup> Pese a no tratarse de un espectro, podríamos incluir en el repertorio a la estudiante rarita de *Cherry Falls*, cuyo estupro es silenciado por los padres de los jóvenes violadores. Años después, convertidos estos últimos en destacados miembros de la comunidad, el pasado retorna para asesinar a sus vástagos. Mientras tanto, los adolescentes rehuirán la muerte que pende sobre ellos no tratando de resolver los delitos del pasado sino abandonándose a una orgía colectiva.





*Lo que la verdad esconde. Claire se refleja en el fantasma de la ahogada.*

Claire se asoma a la bañera y descubre, junto a su reflejo, la faz de una muerta que la mira desde el agua. Pero Claire comparte con el espectro algo más que un reflejo, también un talento juvenil que acabó siendo frustrado, un mismo amor y un mismo Barba Azul. Los reflejos de Claire se multiplican, no sólo en la muerta, sino también en la vecina aquejada por una dependencia clínica hacia el marido o en la ausencia de la hija que al marcharse se lleva consigo una juventud que ha devenido recuerdo. Son estos reflejos y espejismos los que debe explorar Claire, no para desentramar una novela negra, sino para resolver el misterio de su propia identidad. Como resalta Sue Short (2006: 135-139), el fantasma de la chica que estuvo a punto de romper su matrimonio será el que le ayude a adquirir la resolución, la independencia y el saber que le permitan comenzar una vida nueva<sup>196</sup>.

Los relatos de aparecidos a menudo se refieren a historias familiares y, a finales de los noventa, se empapan de un tono intimista que viste las preocupaciones en torno a la precariedad de la familia, la soledad de las ciudades y la falta de horizontes. En el curso de sus indagaciones, los personajes evolucionan y se descubren una verdad sobre sí mismos; sin embargo, toda introspección supone también una reflexión sobre el lugar que ocupamos en el mundo. Aquél que ve un fantasma se hace de súbito consciente de una soledad que no es sólo la del muerto, sino también la suya propia y, finalmente, la del entorno en el que habita<sup>197</sup>. Los aparecidos de *El sexto sentido*, *El*

---

<sup>196</sup> Y, para ello, deberá acabar nada menos que con el personaje encarnado por Harrison Ford, emblema masculino por excelencia que, esta vez, encarna el lado oscuro de los valores patriarcales.

<sup>197</sup> Como podemos comprobar en *Dark Corners*, *Creep*, *wΔz* (Tom Shankland, 2007), *Eden Lake* o *Heartless* (Philip Ridley, 2009), el terror británico es más proclive a explorar las diferencias de clase, los problemas sociales, la marginalidad y la alienación urbana, de manera que el subtexto social se convierte

*último escalón* o *Lo que la verdad esconde* ansían contar un secreto, no es sólo el de quién los mató o el de dónde están sus cuerpos, sino también que a nuestro alrededor hay lugares que no vemos y que los fantasmas que moran en ellos no son sino la sombra de aquello en lo que podríamos convertirnos.

*Premonición*, *El sexto sentido*, *Lo que la verdad esconde* o *The Ring: la señal* son, como decíamos, historias intimistas que giran en torno a la soledad de sus personajes y la fragilidad de sus familias. Las madres solteras de *The Ring* o *Dark Water: La huella* (*Dark Water*, Walter Salles, 2005) a duras penas logran sobrevivir o proteger a sus hijos de un entorno hostil. A ellas les acosan no sólo los espectros, sino también las condiciones de su entorno social. El hábito de los difuntos deja paso a miedos más reales, a las casas insalubres, los matrimonios fracasados, la inestabilidad laboral y los hijos desatendidos, que esperan bajo la lluvia a la salida del colegio.

### 5.1.3. Entre la añoranza y la amenaza

«Hay quizá más nostalgia del refugio perdido de la familia que de ninguna otra institución que hunda sus raíces en el pasado».

Anthony Giddens (2000: 31).

«Yo trabajaba allí [en el matadero]. Mi hermano también. Mi abuelo también. Mi familia siempre ha trabajado en la carne».

*La matanza de Texas* (1974).

En su conjunto, las películas del periodo arrojan un discurso ambivalente hacia la familia. Mientras que algunos filmes —como *Lo que la verdad esconde* o *Terror Tract* (Lance W. Dreesen y Clint Hutchison, 2000)— siguen acusando a la familia de ser un ente alienante y destructor; otros —como *Mimic* o *28 días después*— plantean la necesidad de restituir la unidad familiar como única manera de sobrevivir al inhóspito territorio de nuestras ciudades. Sin embargo, lo más frecuente es que las películas del último decenio planteen las dos cosas al mismo tiempo o, más concretamente, que si bien la familia sigue siendo esencial para nuestra supervivencia, ésta no puede seguir ya el modelo de los años cincuenta.

---

en la clave de la trama. Baste comparar la estilización de *El sexto sentido* con el realismo de la escocesa *Urban Ghost Story* (Geneviève Jolliffe, 1998), filme que sugiere que lo oculto es vecino de la superchería, por lo que lo deja de lado para centrarse en la lucha de una familia por sobrevivir en un barrio marginal, degradado por la droga y la mafia inmobiliaria. Sin embargo, estos mismos personajes introducen una nota de ambigüedad ideológica, pues el filme muestra a las madres solteras —chivo expiatorio favorito del neoliberalismo— como responsables y como víctimas de la degradación de Reino Unido. ¿A quién podrán acudir éstas si no existe entramado social, los periodistas sólo explotan sus historias y los servicios sociales se entrometen todo el tiempo? Obviamente, a un nuevo hombre que asuma el rol de cabeza de familia.

No podemos regresar al modelo de familia nuclear porque —como bien sabe el último Spielberg— éste se ha convertido en una anacronía, en un fantasma, en el holograma que John Anderton visualiza una y otra vez en las noches de *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002) o en ese último día perfecto, más allá de la eternidad, en el que el niño robot encuentra a una madre que sí le ama en *A.I. Inteligencia Artificial* (*A.I.: Artificial Intelligence*, Steven Spielberg, 2001). Toda la filmografía de Spielberg añora una familia unida que tal vez existiera sólo en sueños<sup>198</sup> y que sólo las fantasías del celuloide pueden alcanzar<sup>199</sup>.

En *La guerra de los mundos*, Ray (Tom Cruise) intenta mitigar el horror contando un cuento a su pequeña, en el que le asegura que su madre «estará en la cocina de la abuela, seguro, haciendo ese té tan malo. Y todos ellos estarán contando los minutos que faltan para volver a verte». Podríamos pensar que, ante el peso del horror, nada puede la fantasía y, no obstante, el cuentecillo de Ray acaba por cumplirse en ese *happy end* en el que Spielberg escenifica la fantasía, lo imposible: el amanecer nos ciega de blancura, difumina los contornos y estiliza las siluetas. Las hojas muertas bailan en torno a las figuras y nosotros recordamos las últimas palabras de la novela de H. G. Wells (1981: 222), en las que el narrador se pregunta si la paz que sucede a la invasión no es sino acaso el espejismo que un fantasma viera entre las ruinas:

«Voy a Londres; veo las activas multitudes de Fleet Street y del Strand, y se me ocurre que sólo son fantasmas del pasado que rondan las calles vistas por mis ojos silenciosas y abandonadas, sombras que van y vienen en la ciudad muerta, caricaturas de la vida en el cuerpo petrificado. [...] Y lo más extraño de todo es pensar, cuando estrecho la mano de mi esposa, en que ella me ha contado, y en que yo la he contado entre los muertos».

Por eso, si queréis seguir adelante, libaos de esos retratos de familia que son sólo fantasmas —parece decirnos J. J. Abrams al final de *Super 8*— pues para que la herida se cierre es preciso dejar que el pasado se marche y abrir la vista a las estrellas. Incluso el recuerdo más querido, el colgante de la madre muerta, debe irse volando junto al alienígena cautivo que parte hacia el reino celeste, llevándose consigo las fantasías y

---

<sup>198</sup> A menudo, los estudiosos de Spielberg subrayan una causa biográfica —el divorcio de sus padres— como razón de su fijación familiar (Sánchez-Escalonilla, 2004: 10; Ortega, 2005: y Cantero, 1993: 26); sin embargo, es preciso recordar que la desintegración de la familia es un tema común a su generación.

<sup>199</sup> Con frecuencia, la crítica ha achacado a Spielberg su uso de la fantasía como medio para alcanzar —o suplantar— un ideal de familia ya perdido. Philip Kolker (1988: 238-39) remarcaba que sus películas «crean para sus espectadores sustitutos cómodos para un mundo incómodo, satisfaciendo el deseo, clarificándolo, forjando de hecho nuevas relaciones entre el individuo y el mundo, dentro de las estructuras imaginativas de la película». Más inflexible todavía, Robin Wood (1986: 178) denunciaba su uso de una «fantasía compensatoria rayana siempre en la exposición de unas contradicciones que sólo la intensidad de la entrega a la fantasía puede ocultar». Sin embargo, las películas que Spielberg demuestran una puesta en escena muy consciente de que, por más que compensatorias, las fantasías no son sino eso mismo, fantasías incapaces de cerrar las heridas de lo real.

nostalgias de los últimos días de la infancia. Producida por Steven Spielberg, *Super 8* es un panegírico a la forma de vivir y hacer películas en los años ochenta, todo un baño de nostalgia que, no obstante, nos predica también la necesidad de superar esa misma nostalgia para madurar y dejar que el pasado sea sólo un grato recuerdo.

Sin embargo, hay un segundo motivo por el que no podemos regresar a la estructura familiar de los cincuenta, pues ésta sigue siendo fuente de angustias y desdichas. En *Terror Tract*, un agente inmobiliario (John Ritter) trata de vender una casita con jardín, el sueño americano, a una pareja recién casada. Todas las viviendas son encantadoras, pero todas tienen un poquito de historia: un cornudo espectral, una mascota infernal o un psicópata con antifaz de abuelita. Pero hay más, si el vendedor no consigue endosar a sus clientes una propiedad, sus jefes matarán a su mujer y a su hijo. Cuando la compradora potencial intente huir de este impecable vecindario americano, no tardará en percatarse de que detrás de las fachadas immaculadas y los jardines recién cortados se esconde un mundo de odio, violencia y depredación implacable.

Conforme avance la década y la ideología neoconservadora insista más y más en el modelo tradicional de familia, el cine de terror se irá plagando de ejemplos en los que ésta vuelve a mostrarse como una cámara de tortura, como un ente destructor. Pero antes, durante el cambio de milenio, todavía predomina una vacilación en torno a la familia que se expresa entre el intento de imaginar nuevas fórmulas y el retorno siniestro de los usos y costumbres del pasado. Las madres de *Premonición* o *El sexto sentido* tratan de sacar adelante sus pequeños hogares y de encontrar una manera de relacionarse con sus hijos más allá de la violencia y la incomunicación que les rodea. Sin embargo, los fantasmas que las acosan pertenecen a su reflejo en negativo, el de la familia que encubre maltratos, violaciones y demás abusos.

En *Premonición* los pantanos susurran vahos de niebla, voces de brisa que agitan las hojas de los mangles y las barbas que cuelgan de las ramas de roble. Comienza el filme y el montaje de los títulos de crédito enlaza las aguas del manglar con los signos de las cartas de Annabelle (Anne Heche), la vidente de un pueblito del Sur profundo. Como si este espíritu de bruma y agua fuera quien contara a la vidente los secretos y miserias de su comunidad. Una chica desaparece en el pueblo. Por la ventana penetra el croar de las ranas y Annabelle siente en su cuello las manos del asesino. La brisa mece las barbas del roble y Annabelle vislumbra entre sus ramas el cuerpo de la chica arrojada al pantano. Sin embargo, el demonio de *Premonición* no es su pantano, tampoco la fantasma de la ahogada o la vidente a la que algunos vecinos acusan de bruja. El auténtico demonio de *Premonición* es la comunidad en que tiene lugar, los

paletos que machacan a golpes la piel de sus mujeres, los padres que abusan de sus hijos y el director de colegio que asesina a su propia prometida.

Annabelle no es el monstruo de esta historia, pero sí el ángel de la destrucción de la pequeña comunidad. Cuanto más ahonda en sus visiones, mayores miserias se desvelan. A través de ella se revela que la hija del potentado local era una ninfómana, el tonto del pueblo recuerda los abusos de su padre y lo quema vivo, el maltratador es condenado y, finalmente, se descubren las tendencias homicidas del amable director de escuela. Pero para ello es preciso el don al que hace referencia el título original de la película —*The Gift*—, una visión que trascienda la superficie de las cosas y nos permita explorar en su estructura oculta y reprimida. Ésta es la visión que nos ofrecen Annabelle y el cine de fantasmas, no la visión de un mundo de ultratumba, sino la del reverso de exclusión sobre el que ésta se sustenta. La vidente, la ninfómana, el retrasado y la maltratada son, al fin y al cabo, todos excluidos, personajes desterrados por un orden que prefiere mirar hacia otro lado.

#### 5.1.4. Fantasías compensatorias

La colección de fantasmas familiares que puebla los hogares de nuestros desdichados personajes puede proceder o no del ayer; sin embargo, ninguna de estas películas nos habla de un tiempo pretérito, sino del presente. Es más, si algo procede del pasado no es el fantasma, sino la maldición. ¿Y qué es la maldición? Una potencia invisible, una fuerza inevitable o, en otras palabras, la trasposición fantástica de una estructura opresiva que procede del pasado pero que hoy sigue entre nosotros, como un garrote en un presidio abandonado o la echazón de un barco de esclavos. La maldición es el eco de un horror del pasado más allá de aquellos que lo perpetraron, una injusticia convertida en ley que sigue aplicándose tras la muerte de quienes la redactaron.

Si hablamos de nuestra sociedad, podríamos pensar en lo que Anthony Giddens (2000: 31) denominaba «instituciones concha», instituciones caducas que persisten a pesar de que ya no resultan adecuadas para cumplir la función para la que fueron concebidas. Si hablamos de nuestro cine, podríamos pensar en los hospitales, prisiones y sanatorios que, abandonados por el estado, ya sólo pueden contemplar cómo quienes se internan en ellos mueren entre sus paredes. Podríamos pensar en los métodos brutales de la institución psiquiátrica de *House on Haunted Hill*, pero también en cómo la herencia del capitalismo desbocado acaba convirtiéndose en una maldición. Los ricos depravados de *13 fantasmas*, *The Black Door* o *The Haunting* (1999) tratan de comprar con sangre la plusvalía absoluta, la vida eterna, la posesión de un tiempo sin fronteras.

De nada les sirvió tal empeño, su osadía y riquezas quedaron en nada y, aun así, su maldición les sobrevive y sigue atrapando nuevas víctimas, nuevos cautivos, nuevos esbirros cuyo fin es permitir que la maldición —al igual que la ideología— se reproduzca a sí misma y perpetúe las relaciones de poder que representa.

De todas estas maldiciones del pasado, de todas estas «instituciones concha», la aludida con más frecuencia es el ideal de familia nuclear que la derecha estadounidense sigue reivindicando hoy en día. Es este residuo anacrónico de los años cincuenta lo que en el cine de terror sigue coartando las vidas y segando los sueños de los personajes. Aunque algunos de nuestros fantasmas fueron víctimas de los tormentos de la perversidad de la alta burguesía<sup>200</sup>, la mayoría murieron en familia, a manos —más que en brazos— del padre o del esposo y siempre, no lo olvidemos, con el silencio de la comunidad. La familia patriarcal revela así un reverso opresivo que, con frecuencia, las películas tratan de superar ofreciendo un modelo familiar alternativo. Pese a ello, en la mayoría de ellas se pone de manifiesto que los fantasmas son mujeres o niños, es decir, aquellos más inermes frente a la estructura de la familia patriarcal.

El potencial subversivo del fantasma radica en hacer visibles la opresión y la violencia soterrada de la que se nuestra sociedad. Sin embargo, el aparecido a menudo carece de manos para llevar a cabo su venganza y se ve obligado a recurrir a un vivo que repare la injusticia<sup>201</sup>. Cabría preguntarse entonces por qué el fantasma elige para tal fin no a quienes detentan un poder real—el policía, el juez, el empresario— sino a quienes moran en los márgenes del patriarcado: el niño, el ama de casa, el albañil o el anciano que vive en una casita aislada, en medio del bosque de *Soft for Digging*. La respuesta inmediata es la del reflejo: el fantasma y quien lo mira son dos caras de un mismo espejo, si el uno está excluido de la vida, el otro lo está del poder social.

Incluso el hecho mismo de ver un fantasma —y, en consecuencia, revelar una injusticia inaceptable— catapulta al vidente hacia un proceso de exclusión social, hacia su definición como loco. Sobre los visionarios de *El sexto sentido*, *Lo que la verdad esconde*, *Soft for Digging* o, sobre todo, de *Ellos (They)*, Robert Harmon, 2002) cae antes o después el anatema de la locura, que es no sólo una de las más fuertes formas

---

<sup>200</sup> Como, por ejemplo, los fantasmas de esclavos negros de *El experimento de San Francesville (The St. Francisville Experiment)*, Ted Nicolaou, 2000)) o *Candyman 3: el día de los muertos (Candyman: Day of the Dead)*, Turi Meyer, 1999).

<sup>201</sup> Ésta es una de las principales diferencias entre la mayoría de fantasmas occidentales y la *yūrei*, la fantasma japonesa que regresa tras la muerte para vengarse de sus victimarios. Curiosamente, las creencias de la antigüedad romana también hacían referencia a muertos malvados y vengativos, las larvas o lémures, capaces de sembrar la desdicha entre los vivos. Siglos de cristianismo —y la posterior influencia del *ghost story* victoriano— acabaron por asentar la imagen del aparecido que ni es necesariamente maligno ni desea destruir a todos los vivos.

de exclusión del individuo, sino también una herramienta de desautorización de su discurso. La verdad, por su carácter insoportable, es relegada a la alucinación, la paranoia o la esquizofrenia, por lo que quienes la enuncian se enfrentan tanto al orden social como a la represión de su discurso. A diferencia de los fantasmas, el vidente está dotado de voz, pero, al igual que ellos, sus palabras quedan más allá de lo audible.

*Soft for Digging* es la traslación más literal de este proceso, pues —a excepción de la última secuencia— toda ella transcurre como una película muda, sin que el anciano protagonista (Edmond Mercier) tenga manera de probar a la policía que se ha cometido un crimen en el bosque, cuyo fantasma le atormenta. La advertencia en esta pérdida de la voz consiste en que, en nuestro mundo, el riesgo de exclusión equivale al de convertirse en un fantasma. Sin embargo, este círculo espejos entre fantasma y vidente no puede cerrarse todavía. Debemos incluir también a quien, a su vez, mira al fantasma y al vidente desde el otro lado de la pantalla: debemos incluir al espectador cinematográfico.

No podemos soslayar el hecho de que la literatura y el cine de terror a menudo toman como receptor ideal al joven o al adolescente, quienes son también figuras con poco poder en nuestra sociedad. Así, fantasma, vidente y espectador cinematográfico se sitúan en un mismo lugar de impotencia discursiva. En este sentido, las historias de fantasmas ofrecen la posibilidad de restaurar la injusticia a un público que no tiene posibilidad de control alguno sobre las fuerzas que rigen su propio entorno. Para el espectador de estas películas, la justicia es un deseo que sólo puede cumplirse en el reino de la fantasía. Tal como observaba David Skal (2001: 230, 231-32), a propósito de los cómics de terror de los cincuenta<sup>202</sup>, «en la visión de América de los cómics de terror, la moral era un estado de gracia alcanzable sólo por los muertos vivientes o por los locos homicidas».

El huérfano de *Un extraño entre nosotros* (*The Day the World Ended*, Terence Gross, 2001) se refugia en los tebeos de marcianos y las películas de serie B. del desprecio de los adultos, el maltrato de sus compañeros y, sobre todo, del recuerdo de la muerte de su madre. Conforme vaya aflorando ese recuerdo, el extraterrestre de sus

---

<sup>202</sup> Los cómics EC de principios de los cincuenta resultaron cruciales en la pervivencia de historias de muertos que buscan justicia, especialmente a través de las historietas de Graham “Ghastly” Ingels. Los tebeos EC no sólo cautivaron las pesadillas de aquella generación, sino que influyeron en la configuración del terror moderno a través de directores como George Romero —*Creepshow* (1982)—, Tobe Hooper —*Trampa mortal* (*Eaten Alive*, 1977)— o John Carpenter —*La niebla* (*The Fog*, 1980)—. Durante el periodo estudiado, la influencia de los cómics EC resulta palpable en antologías de cierto interés como *Truco o trato* (*Trick ‘r Treat*, Michael Dougherty, 2007), *Cenizas atrapadas* (*Trapped Ashes*, Sean S. Cunningham, Joe Dante, John Gaeta, Monte Hellman y Ken Russell, 2006) o *Terror Tract*, pero también en filmes olvidables como *Creepshow III* (Ana Clavell, James Glenn Dudelson, 2006) y *Deadtime Stories* (Jeff Monahan, Michael Fischa, y Tom Savini, 2009).

cómics tomará cuerpo para aniquilar a los miembros más insignes de la comunidad que linchó a su madre por ser una extraña. Pese a las limitaciones artísticas de este telefilme, la función del terror en la cultura popular queda palmariamente plasmada: ofrecer, desde la fantasía, una reparación de los males morales de un mundo cuyas reglas escapan a nuestro control como individuos o, en otras palabras, ofrecer una fantasía compensatoria ante la incapacidad de reparar una injusticia.

Dicha retribución fantástica se plantea, además, de manera que la justicia sólo puede alcanzarse después de la sepultura. Obispo, duque o siervo, nada importan vestiduras o cetros cuando todo, ante la parca, se reduce a un desfile de polvo y huesos. En realidad, la justicia del cine de terror no se haya tan lejos de aquellas danzas de la muerte medievales que ofrecían, a sus oyentes, la posibilidad de concebir la anulación de los estamentos, el cese de los privilegios. Para Blanco, Rodríguez y Zavala (1981: I, 118) las danzas de la muerte suponían «un ataque contra los poderosos en tonos muy violentos. [...] Pero “democratismo” y “revolucionarismo” funcionan sólo *a posteriori*: todos los seres humanos son, en efecto, iguales, pero sólo en el momento de morir; las injurias y explotaciones a que son sometidos los de abajo son castigadas, pero no en este mundo, sino en el de más allá».

En danza de la muerte, esposa, hija y vecina señalan con dedo de hueso al hombre que segó sus vidas; sin embargo, si el cine de terror permite expresar las angustias de la familia patriarcal, en el mismo movimiento las aplaca y soluciona, ofreciendo una clausura en la que la comunidad resurge regenerada y sus demonios son arrojados al sótano una vez más. Llegado el fin del relato, si hay sanación, los difuntos familiares pueden marcharse de momento pero están condenados a volver, no sólo porque así lo dictan el *remake* o la secuela, sino porque aunque su energía haya sido reprimida, sigue siendo la substancia de nuestros sueños; porque les hemos expulsado pero no hemos solucionado los problemas intrínsecos a las estructuras de poder que les condenaron a la ultratumba. La maldición sigue entre nosotros, como una ruina amenazante, como un espectro que ignora serlo.

En *Freddy vs Jason*, los adultos de Elm Street se han asegurado de que todos los niños y adolescentes hayan olvidado quién es el hombre con dedos de acero. Sin embargo, éste acabará regresando —junto a Jason, el asesino de la serie *Viernes 13*— porque la cultura estadounidense sigue siendo incapaz de asimilar la sexualidad adolescente o, más bien, porque concibe la maduración como una lucha por la supervivencia en la que todo aquél que carezca de las dotes sociales necesarias está condenado a perecer. Así, el terror nos ofrece catarsis aparentes, como mucho momentáneas. No en vano, *Freddy vs. Jason* incluye un último plano en el que Jason



emerge de Crystal Lake portando la cabeza de Freddy que, con todo descaro, guiña un ojo hacia nosotros.

Antes de este último plano, la catarsis ya ha cumplido su función de cara al espectador: solucionar los conflictos propuestos por la trama y ofrecer un alivio temporal de aquellas angustias que la historia había expuesto. No pretendamos, por tanto, solucionar los verdaderos males del mundo real: la fantasía compensatoria jamás debe trasladarse al plano de lo real, su lugar son las películas y los tebeos. Así nos lo advierten, de hecho, tanto *Un extraño entre nosotros* como *Araña mutante (Earth vs the Spider)*, Scott Ziehl, 2001), filmes en los que sendos personajes frustrados —un niño y un guardia de seguridad— ven con horror cómo las fantasías de sus cómics se realizan en el mundo real. En el primer caso, el niño invoca de algún modo al alienígena de sus películas para que se venga brutalmente de quienes mataron a su madre; en *Araña mutante*, el pardillo ve pervertida su fantasía de convertirse en superhéroe: en lugar de transformarle en Spiderman, la picadura de una araña radioactiva deforma su cuerpo y le convierte en un monstruo repugnante. Adquiere poderes sobrehumanos, sí, pero éstos sólo le valdrán para cazar y devorar a quienes le rodean. La catarsis, en ambos casos, pasará por el exterminio del monstruo, pero también con la nulación del potencial subversivo de la fantasías.

Sin embargo, además de la catarsis, muchos de los filmes del periodo contaban también con una estrategia narrativa que les permitía laminar la representación de problemas sociales o, más bien, formularla en términos más aceptables para el *statu quo*. Muchas de las películas del periodo no sólo hablaban de sombras errantes, sino del descubrimiento de todo un mundo ultraterreno. Asumían así la forma narrativa de una búsqueda espiritual y divagaban, como veremos, sobre la falibilidad de nuestra percepción o, más concretamente, sobre nuestra incapacidad de percatarnos de que en el mundo hay algo más de lo que ven nuestros ojos y nos dicen nuestros televisores. En el próximo apartado analizaremos cómo las contradicciones ideológicas de finales de siglo se presentarán como una búsqueda trascendental, la cual encubre una duda sistemática sobre la veracidad de las imágenes, relatos y representaciones que estructuran nuestras vidas.

## 5.2. La visión inestable

«Somos de la misma sustancia de los sueños,  
y nuestra breve vida culmina en un dormir».  
*La tempestad*, William Shakespeare (2010: 112).

Como Edipo, los personajes del cine de terror buscan la respuesta a sus desgracias allá lejos, en el pasado; pero también en el futuro, en ese nuevo milenio aún por venir. Pese a ello, la inestabilidad existencial que experimentan procede del presente. El cine finisecular a menudo cuenta historias de fantasmas y ello ha de ponernos en guardia no sólo frente a los temas tradicionalmente asociados al fantasma —la víctima del poder, el secreto de familia, la venganza, etc.— sino también frente al hecho mismo de ver un fantasma. ¿Por qué el cine se puebla de pronto de fantasmas? ¿Acaso es la realidad la que se ha convertido en un espectro de sí misma? ¿Qué es lo que hace que a finales de siglo nos invadan los fantasmas? Bajo la égida del capitalismo informacional, el valor de uso es suplantado por un volátil valor de cambio, los objetos se desrealizan, lo digital substituye a lo matérico. Compramos, sí, compramos, tanto como podemos y, sin embargo, dicho materialismo tan sólo es una herramienta para hacer que las relaciones materiales e interdependencias que tejen nuestro mundo se tornen invisibles, inmateriales, fantasmáticas.



*La milla verde*. El cine del cambio de milenio, a la espera de una trascendencia que no llega.

Sometido al continuo ajeteo de mercancías y precios, escribe Mike Wayne (2005b: 202), «lo social se vuelve pálido, leve; comienza a desmaterializarse ante nuestros ojos, y se convierte, en pocas palabras, en algo *espectral* o parecido a un fantasma». Sin embargo, como veremos en las siguientes páginas, esta desconfianza en la realidad aparente —esta visión superpuesta de los fantasmas— acaba por traducirse en el relato de una búsqueda espiritual o, en otras palabras, en un relato que intenta dar respuesta a las lagunas de una hegemonía ideológica —el neoliberalismo global— incapaz de comprender la complejidad de ese mundo al que pretende uniformar.

### 5.2.1. Milenarismo y trascendencia

La frase más famosa de *El sexto sentido* —«En ocasiones veo muertos»— supone un punto de inflexión en el relato, pero también una fractura en la superficie visible de la película. Sólo a partir de este punto de la trama podremos asomarnos a la grieta y contemplar, a través de los ojos del niño, los fantasmas que, hasta el momento, se habían mantenido fuera de campo. Como desafío cognoscitivo, *El sexto sentido* se centra en la mirada y la capacidad para ver y comprender más allá de lo aparente. Para ello nos hace falta una mirada nueva. Los legajos polvorientos de psiquiatría del doctor resultan tan inútiles como la montura sin cristales<sup>203</sup> que porta el pequeño Cole (Haley Joel Osment), es precisa la mirada renovadora que sólo puede tener un niño o —como sucederá con el protagonista de *La dama del agua*— será preciso adoptar la actitud de un muchacho que creyera todavía en cuentos de hadas.

El sentido de lo maravilloso de Night Shyamalan arrastra un cierto poso místico y trascendental: la indagación que nos propone se encamina más hacia el espíritu que hacia la realidad que nos rodea. Pero Shyamalan no es una excepción en el cine del cambio de milenio, por lo que no es de extrañar que muchos estudiosos del terror de fin de siglo evitaran las interpretaciones políticas y nos hablaran más de temores sagrados que de miedos sociales<sup>204</sup>. Efectivamente, filmes como *La milla verde* (*The Green Mile*, Frank Darabont, 1999), *El proyecto de la bruja de Blair*, *Stigmata* (Rupert Wainwright, 1999), *El fin de los días* (*End of Days*, Peter Hyams, 1999),

---

<sup>203</sup> Si bien, a un nivel funcional, resaltan visualmente el papel del conocimiento y reencuadran la mirada.

<sup>204</sup> Véase, por ejemplo, Paul Welles (2000: 111), Kendall Philips (2005: 181-194) y Cynthia Freeland (2004: 189-205).

*Poseídos* (*Lost Souls*, Janusz Kaminski, 2000)<sup>205</sup>, *Frequency* (Gregory Hoblit, 2000), *La bendición* (*Bless the Child*, Chuck Russell, 2000), *Hellraiser: Inferno*, *Donnie Darko* (Richard Kelly, 2001), *The Black Door*, *Hellraiser: Hellseeker* (Rick Bota, 2002), *Mothman, la última profecía* (*The Mothman Prophecies*, Mark Pellington, 2002)<sup>206</sup> o la novela de Scott Nicholson *La iglesia roja*, publicada en 2002, giraban en torno a la anunciación o el encuentro —liberador o terrible— con una realidad trascendente e invisible.

Refiriéndose a algunos de estos filmes, Paul Welles (2000: 111) señalaba que «utilizan lo sobrenatural y la superstición como vehículos para expresar la consideración de que, a pesar de nuestros progresos del siglo veinte, todavía queda mucho más allá de nuestra comprensión al entrar en el siglo veintiuno. Por más que la realcen su sofisticación tecnológica y cultural, la humanidad no ha realizado un verdadero avance y si la desproveemos de sus accesorios materiales —como en *El proyecto de la bruja de Blair*— todavía sufre una profunda ansiedad sobre la endeble naturaleza de la existencia y la carencia de lo que podríamos llamar propósito espiritual». El razonamiento, nos devuelve a aquella concepción del terror<sup>207</sup> como discurso centrado en los terrores del alma y las angustias existenciales; sin embargo ninguna de estas películas deja de hablarnos de la sociedad en la que vivimos.

Luminosa o aciaga, la búsqueda del mundo espiritual guía el itinerario narrativo de numerosas películas del cambio de siglo. Incluso la investigación de Ichabod Crane en *Sleepy Hollow* es una búsqueda de aquella fe infantil en la verdad de la magia y los cuentos de hadas, una fe reprimida por el padre, relegada, olvidada y, no obstante, la única respuesta a los misterios que amenazan Sleepy Hollow. Tim Burton hace de su enclenque Ichabod un paladín de la razón contra la superchería, un precursor del método deductivo y del Auguste Dupin de Edgar Allan Poe. Así, por más que una energía primitiva y telúrica retuerza cada árbol y cada sombra de Sleepy Hollow, Ichabod debe emprender su búsqueda también dentro de sí mismo. Sólo entonces podrá domeñar las fuerzas de lo irracional y ayudar a fundar una nueva nación de la

---

<sup>205</sup> Curiosamente, el estreno de *Poseídos* fue deliberadamente retrasado hasta 2000 para no coincidir con otras películas milenaristas como *Stigmata* o *El fin de los días*, lo que certifica que la industria era consciente de que las películas tenían una fuerte afinidad entre sí.

<sup>206</sup> Cabría añadir *Destino final* (*Final Destination*, James Wong, 2000) a la lista no tanto porque plantee el encuentro con lo sagrado o lo trascendente —a fin de cuentas, la muerte es una certeza física— sino en cuanto a que confiere a la muerte los poderes del destino y la convierte en una fuerza omnipotente, invisible y ubicua. Por más que en las sucesivas secuelas los personajes se esfuercen en descubrir unas reglas que les permitan rehuir a la parca, ésta resulta invariablemente triunfadora —con la excepción de *Destino final 2* (*Final Destination 2*, David R. Ellis, 2003), en la que se permite escapar a un par de personajes—.

<sup>207</sup> *Cfr.* 2.2.2.1 y 2.2.3.2.

que hayan sido purgada la cara amenazadora y oscura de lo sagrado: exterminada la bruja, los personajes podrán dejar un rincón para la magia en su futuro hogar burgués.

La peregrinación hasta la fe resulta todavía más explícita en los casos de los protagonistas de *Stigmata*, *El sexto sentido*, *Dragonfly: la sombra de la libélula* (*Dragonfly*, Tom Shadyac, 2002) o *Señales*. Para todos ellos, la búsqueda y encuentro de la luz ultraterrena serán un clavario tan doliente como redentor. Estigmas, laceraciones, el descrédito, el destierro y la exclusión, nunca fue tan duro caerse del caballo, pero todo es poco cuando la verdad está al final de la ordalía. Caerán las escamas que cubren los ojos, pero antes las heridas de Cristo habrán de florecer en la piel de Frankie (Patricia Arquette) en *Stigmata*, en *Dragonfly* el doctor Darrow (Kevin Costner) será tomado por chiflado y, finalmente, en *Señales* Graham Hess (Mel Gibson<sup>208</sup>) habrá de sostener entre sus brazos a su hijo moribundo —*pietà* incluida— antes de que suceda el milagro.

Para filmes como *The Black Door*, *Ellos* o *Hellraiser: Inferno*, dicha revelación supondrá, en cambio, un Apocalipsis íntimo y colectivo, un fin del mundo en el que nuestra carne y nuestras obras habrán de derrumbarse. Si en los filmes anteriores atisbamos lo divino, *The Black Door* nos descubre el metraje de una resurrección demoníaca y *Hellraiser: Inferno*, por su parte, nos describe un viaje al Tártaro. Al entrar en los abismos de *Hellraiser: Inferno*, la cocina del dulce hogar se estremece, los cacharros se desparraman, los azulejos se desprenden o enmohecen, la fruta se pudre en la bandeja y la joven madre envejece y blande el cuchillo hacia nosotros con los ojos arrancados. El hogar americano se desmorona hecho pedazos y, sin embargo, seguimos sin abandonar el relato de la búsqueda de una revelación trascendente que todo lo cambie.

Para Phillips (2005: 186), el milenarismo implica justamente este deseo impronunciable de que todo acabe o, dicho de otro modo, una profunda sensación de desconcierto e insatisfacción ante la realidad que nos rodea. Sea a través de una redención religiosa o de un cataclismo escatológico, la interpretación milenarista subraya que el mundo en que vivimos no nos satisface y que, por eso, deseamos trascenderlo o destruirlo. Lo que *Hellraiser: Inferno* nos muestra es precisamente el disgusto ante el mundo en que vivimos y, al mismo tiempo, el desconcierto —o más bien el terror— ante la idea de su destrucción. La primera vez que el detective Thorne

---

<sup>208</sup> Conviene incluir aquí una reflexión sobre los actores seleccionados para encarnar a estos buscadores espirituales: Bruce Willis, Kevin Costner, Mel Gibson o Kevin Bacon representan ideales claramente masculinos que, no obstante, en este momento deben conectar con su sensibilidad interna para emprender su búsqueda, como si la cultura finisecular al completo —parecen decirnos estos filmes— debiera abrir los ojos a esta realidad trascendente que esperaba al cabo del milenio.

(Craig Seffer) comparte plano con su hijita, Scott Derrickson gira la cámara noventa grados a fin de convertir una escena tierna en una visión anómala, mostrándonos que el mundo familiar del detective se encuentra enajenado. Thorne podría ser feliz con su esposa y su hija, pero abandona el hogar para abandonarse a todos los vicios y descubrir que se ha convertido en rey de un infierno trazado a su imagen y semejanza.

En el cine del cambio de siglo, a menudo llegamos a un fin del mundo en el que nuestra sociedad intuye un mundo más luminoso o, por el contrario, se sumerge en su propio infierno. Sin embargo, el concepto de «milenario» no permite explicar el cine de terror previo al once de septiembre y no lo permite, simplemente, porque el fin de milenio no implica ningún cambio real en la hegemonía ideológica. La disrupción sucede en el calendario pero no en la Historia. No hay cataclismo alguno, el mundo sigue girando y nosotros seguimos creyéndolo. En cambio, si los protagonistas de estas ficciones buscan o entrevén lo sublime no es porque la sociedad finisecular estuviera cegada por un ansia espiritual, sino porque buscaba una manera de asimilar las contradicciones ideológicas de su tiempo y de apaciguar el sentimiento de insatisfacción que la embargaba.

Mientras tanto, el Apocalipsis tuvo lugar sólo en nuestros sueños. En su crítica de *Mothman, la última profecía* —una película realizada antes de los atentados del World Trade Center—, Antonio José Navarro (2002: 30) acertaba al escribir que el filme acaba girando más en torno al miedo a que la catástrofe se produzca que en torno a la catástrofe misma. Lo mismo podría decirse de *Poseídos* o de *Donnie Darko*, en la que el Apocalipsis ni siquiera llega a acontecer y los eventos que lo preceden se convierten en un vago recuerdo al despertar. De igual manera, a lo largo de la novela de Scott Nicholson *La iglesia roja*, los sacrificios de sangre van trazando una oscura silueta en el entarimado del templo; sin embargo, la última inmolación no llega a perpetrarse, la silueta permanecerá incompleta y el segundo Mesías jamás volverá a la tierra. Como sucede a menudo en el periodo, las pasiones de los personajes giran en torno a la espera de un hecho apocalíptico que jamás llega a producirse.

La paradoja es que la catástrofe acabó teniendo lugar en el mundo real y que, con ella, sí se produjeron importantes reajustes en la ideología dominante. El cine de terror del cambio de siglo devaneaba con barruntos del fin del mundo sin saber de que éste estaba a punto de llegar; sin embargo, será el cine del siglo veintiuno el que cumpla y celebre un sinfín de cataclismos que sacuden la pantalla: alienígenas, zombis, epidemias, plagas, será imposible volver a imaginar escuelas y parques en las ciudades, el Apocalipsis sucederá en el mundo real. Al final de *La iglesia roja*, la criatura divina regresaba al lodo subterráneo del que surgió, la broma había terminado

y, entretanto, ella había disfrutado a costa del ansia milenaria de los humanos. Por el contrario, el discurso apocalíptico posterior el once de septiembre tiene bien poco de juego: los dioses regresan para barrer la polvareda de los hombres, para arrasarlo todo y apurar la vida hasta las heces, pero no para auspiciar una redención, ni siquiera un después. El fin del tiempo es para siempre, porque no pudiendo imaginar alternativa para el mundo en que vivimos, anhelamos secretamente verlo destruido.

El auge neoliberal de los primeros ochenta contempló ya un cine postapocalíptico que anunciaba el derrumbe de la civilización y las nuevas invasiones bárbaras. *Los amos de la noche* (*The Warriors*, Walter Hill, 1979), *1997: Rescate en Nueva York* (*Escape from New York*, John Carpenter, 1981) o *Terminator* (James Cameron, 1984) surgieron durante la revolución cultural neoliberal, en un mundo en el que comenzó a hacerse dominante la idea de que el Estado de Bienestar estaba agotado sin que hubiera vuelta atrás. Significativamente, el cine de catástrofes posterior al once de septiembre no sólo se gestará entre el polvo y los escombros de las torres, sino que se desarrollará también en un contexto en el que la lógica neoliberal se intensifica y va conquistando un mayor poder social y político.

Por el contrario, el cine finisecular no había sido testigo de una gran tragedia histórica ni de cambios ideológicos relevantes. En tal caso, podemos preguntarnos porqué se dedicaba a fantasear con la idea de un Apocalipsis inminente o con el advenimiento de una revelación trascendental. El milenarismo no nos da la respuesta y difícilmente podemos entender ninguno de estos filmes como devocionarios que despierten una nueva fe. En cambio, lo que todos ellos revelan es una inestabilidad en la percepción, una sospecha de lo real o, en otras palabras, un profundo desfase entre las condiciones de existencia y la representación que la ideología ofrecía de ellas. El niño de *El sexto sentido* percibe espectros invisibles para el resto; podríamos pensar que ha enloquecido y que el suyo es un delirio que confunde imaginación y realidad<sup>209</sup>; sin embargo, el mundo que habitan los adultos también se desarrolla según los dictados de una fantasía.

En *La maldición de la mujer pantera* (*The Curse of the Cat People*, Robert Wise, 1944) los mayores acusaban a los niños de falsarios pero eran ellos quienes mentían más que hablaban o animaban a los niños a creer en fantasías. Del mismo modo, en *El sexto sentido* el maestrillo de Cole niega que en el pasado ahorcaran a los reos en el tribunal de justicia, Ann engatusa a los clientes de su anticuario inventando historias

---

<sup>209</sup> Kim Newman (2011: 428) destaca que en la película lo espectral se revela plenamente sólo *después* de que Cole haya susurrado su famoso secreto. Si desde el principio el espectador se decanta por la explicación sobrenatural es porque la publicidad y fama de la película le predisponen a ello.

sobre memoria impresa en pedrería, la señora Collins cuida amorosamente a la convaleciente Kyra y va administrándole veneno en cada comida. Tan mendaz es la realidad de los adultos que llegan a creerse sus mentiras; no sólo el doctor Malcom mantiene una relación puramente imaginaria con su viuda, también ella alimenta a su fantasma con ceremonias de soledad y ritos de melancolía. Como un espectro, el vídeo de boda de la pareja sigue devorando el presente con un recuerdo que jamás termina.

Sin embargo, hay una mentira en *El sexto sentido* que nos interesa especialmente porque ilustra el desfase perceptivo que afecta a la ideología finisecular, una mentira que demuestra que la fantasía es la base misma de nuestro intercambio social cotidiano. Un día, cuando Cole regresa a casa, su madre le abraza y le cuenta que le ha tocado la lotería, se ha tomado el día libre, ha comido una tarta de chocolate y se ha pasado el resto de la tarde nadando en una fuente. Cole responde con otra patraña e intercambiando uno y otro embrollo, ambos construyen su ritual familiar, su relación comunicativa. A través de las mentiras de sus personajes, *El sexto sentido* escinde en dos su fantasía o, más bien, su representación de las condiciones reales de existencia. Por un lado, *El sexto sentido* nos revela una lúgubre visión del mundo invisible en torno a nosotros; por otro, una serie de fantasías luminosas –la familia feliz, el amor eterno, la buena suerte– que estructuran la realidad de los asuntos cotidianos. Si cotejamos esa primera visión del mundo sobrenatural con nuestra experiencia cotidiana, concluiremos que no existe; sin embargo, si analizamos las distintas idealizaciones que manejan los personajes, descubriremos que son igualmente mendaces.

Este segundo nivel –que el filme describe como fraude– es el que estructura *de facto* nuestras vidas, aquél en el que creemos y por el que vivimos cada día o, en otras palabras, nuestra propia ideología. En la ideología, nos recuerda Slavoj Žižek (1989: 32-33), «la ilusión es doble: consiste en pasar por alto la ilusión que estructura nuestra relación auténtica y efectiva con la realidad. Y esta ilusión inconsciente, soslayada, es lo que podríamos llamar la *fantasía ideológica*. [...] El nivel fundamental de la ideología no es el de una ilusión que enmascara el estado real de las cosas sino el de una fantasía (inconsciente) que estructura nuestra realidad social misma». Lo revelador de esta escisión que plantean *Ellos*, *El sexto sentido*, *Sleepy Hollow* o *Donnie Darko* es que, en todas ellas, se pone de manifiesto que la ideología dominante ya no es del todo creíble, que ha perdido de manera manifiesta el poder de representar –y por tanto organizar– nuestra experiencia del mundo.



### 5.2.2. La imagen como sospecha

A finales de los noventa, el mercado global es una realidad y el neoliberalismo se proclama a sí mismo el sistema triunfal y definitivo para el planeta. El suyo es el sueño de un crecimiento ilimitado, en el que el tránsito de bienes, personas e información no conocerá fronteras. Internet es su punta de lanza, una ventana abierta a un mundo diverso, infinito y accesible. Sin embargo, a finales de los noventa los movimientos antiglobalización irrumpen también para alertar de que dicho sueño encubre una realidad de deterioro en las condiciones laborales, la distribución de la riqueza, el medio ambiente y los derechos humanos. Al mismo tiempo que las fracturas ideológicas se hacen obvias a nivel político, la cultura popular sugiere en sus relatos esas mismas brechas. Entre finales del siglo XX y principios del XXI, el cine se plaga de fantasmas y premoniciones cuyo auténtico mensaje es que la ideología dominante ya no basta como paradigma explicativo. Tal vez porque se ha convertido en una ficción demasiado aparente, porque ya no puede cumplir su cometido de invisibilizar la exclusión y las desigualdades del capitalismo informacional.

Frente al discurso que describe y estructura nuestro mundo, el cine de terror presenta una visión doble, intoxicada, superpuesta, una visión que en *Ellos* o en *Escalofrío (Frailty)* se articula como esquizofrénica. Sin embargo, es esta visión doble la que nos permite intuir todo cuanto ha sido expulsado por el orden del discurso y que, por tanto, se ha vuelto irrepresentable. Pero, ¿cuál era el orden del discurso a finales de los noventa y qué contradicciones podían ser tan aparentes como para convertir lo no visible en tema cinematográfico? Ángel Quintana (2001: 38) fue uno de los primeros en relacionar el cine de fantasmas del cambio de milenio con lo que Ignacio Ramonet denominó la era de la sospecha (1998: 191-222), un periodo en el que los medios de comunicación se habían convertido en los auténticos arquitectos de nuestra realidad y en el que, no obstante, comienza un continuo recelo en torno a la veracidad de sus representaciones. Gran parte del cine de terror de este momento emana de dicha contradicción en los medios de información, pues son el aparato ideológico por excelencia y, al mismo tiempo, una fuente de sospecha.

«La televisión impone a los otros medios de información sus propias perversiones. En primer lugar, su fascinación por la imagen. Y esta idea fundadora: sólo lo visible merece información. Lo que no es visible y no tiene imagen no es televisable, por tanto, no existe».

La premisa de Ramonet (1998: 193) que acabamos de citar nos ayuda a comprender que exista una vacilación ideológica detrás de todas estas películas que tratan de atisbar el más allá o de indagar en una esfera invisible a nuestro alrededor. Pensemos, por ejemplo, en *El proyecto de la bruja de Blair* y en cómo plantea los ámbitos de la verdad y la mentira, de lo visible y lo invisible. Unos ámbitos que no sólo son tratados en términos de la trama

de la película, sino también en cuanto a su concepción y su escritura como un falso documental que persigue ser interpretado como algo totalmente veraz. «*El proyecto de la Bruja de Blair* —afirma Newman (2011: 439)— pretende ser metraje encontrado: la película no se presenta como un documental, sino como una *prueba*», una prueba —cabría añadir— de una historia que transcurre tanto dentro como fuera de sus fronteras como texto filmico.

La trama del filme es guiada por la búsqueda —y el encuentro nefasto— de una entidad ultraterrena e invisible. Tres estudiantes de cine, Heather, Joshua y Michael, se pierden en los bosques de Maryland mientras graban un trabajo escolar sobre la leyenda de la bruja local. De ella jamás vemos garras o dientes, pero los árboles desnudos parecen ocultar su mirada a nuestra espalda, la hojarasca muerta murmura su voz, la oscuridad nos envuelve con sus garras. Oiremos extraños rumores en la espesura y, a lo sumo, descubriremos señales arcanas, indicios de la fatalidad que nos espera, manos que en la noche golpean la blanda lona de la tienda de campaña; sin embargo, jamás veremos que la fuerza telúrica se concrete la figura de la bruja o el espectro. Aún así, todo el filme de Myrick y Sánchez se obstina en que lo intangible tome carta de realidad.

Para ello, la película se presenta como un metraje encontrado<sup>210</sup>, como un documental montado a partir de las cintas y rollos que se hallaron en el bosque durante después de que los tres muchachos se dieran por desaparecidos. Más que ninguna otra película de metraje encontrado, *El proyecto de la bruja de Blair* utiliza como materia plástica el metraje bruto, quemado o subexpuesto, agitado, movido, trémulo hasta lo indescifrable; no encontraremos en ella las concesiones a la comodidad visual del espectador de títulos posteriores<sup>211</sup>. Frente a las impostadas coreografías visuales de *Monstruoso (Cloverfield)*, Matt Reeves, 2008) o *[Rec]*<sup>2</sup> (Jaume Balagueró y Paco Plaza, 2009), Myrick y Sánchez extraen la fuerza de su filme de su inmediatez y su rudeza, pues — a vueltas con el tema de lo visible y lo invisible— el filme nos confronta con ese punto

---

<sup>210</sup> El cine de *found footage* o metraje encontrado consiste en proponer al espectador una serie de materiales hallados por el realizador. Sin embargo, el cineasta no es aquí arqueólogo ni exhibidor de museo, sino un artista que interviene en el significado de esa imagen encontrada. Tal como afirma William C. Wees (1998: 126) «No importa si el cineasta conserva la película en su forma original o si la remonta, refilma o revela de nuevo usando técnicas inusitadas: el caso es que siempre nos invita a contemplar la película precisamente como una película encontrada, como imágenes recicladas, y debido a esta característica de autorreferencialidad, el metraje se somete a una lectura mucho más analítica»

<sup>211</sup> El aspecto más criticado del filme fue, precisamente, su mareante tembleque visual (Navarro, 1999: 35; Wax, 1999). Salvo en su más temprana imitación, *El experimento de San Francesville*, la industria tomó nota del problema y, en lo sucesivo, la mayoría de filmes de falso metraje encontrado encontrará una excusa para que sus narradores sean cámaras profesionales o estudiantes con sobresaliente pericia en el uso de la cámara. A raíz de *Paranormal Activity*, los metrajes encontrados sobre posesiones apenas se molestarán en justificar la relativa limpidez de su imagen, lo que demuestra hasta qué punto el público ha asimilado este recurso como convención narrativa.

extremo de la percepción en el que todo lo visible emborrona sus contornos, esa frontera visual en la que nuestras percepciones apenas pueden informarnos más allá del movimiento y la confusión.

En otras palabras, en *El proyecto de la bruja de Blair* a menudo no discernimos lo que ocurre dentro del ámbito de lo real, *no sabemos lo que estamos viendo* pero sí creemos que detrás de esta materialidad borrosa existe una realidad sobrenatural y terrible. Más incluso, mientras que el filme se explaya en extensos tiempos muertos sobre acciones cotidianas, nos hurta momentos esenciales de la trama sucedidos mientras nadie estaba grabando. El axioma ideológico de los medios de comunicación de finales de los noventa, «Está pasando, lo estás viendo» —proclamaba la CNN—, se invierte por completo: lo que está pasando es lo que no estás viendo.

Sin embargo, para comprender la enorme escala de la inversión de términos planteada por la película, no nos basta con analizar su narración o su puesta en escena. *El proyecto de la bruja de Blair* es una obra metacinematográfica, que trasciende sus límites como texto y se escribe a partir de una red de paratextos que se enlazaban con la película y condicionaban su lectura. Después de su estreno, a la salida del cine o en los pasillos de los institutos era fácil escuchar la pregunta «¿Tú crees que es verdad?» y no tan difícil obtener esta respuesta: «Sí, lo creo». No se trata sólo de la ingenuidad de un público adolescente o poco acostumbrado, por aquel entonces, a la mezcla de ficción y *found footage*, sino de un auténtico fenómeno de leyenda urbana promovido por una cuidadosa campaña publicitaria. Antes de que la película se estrenara, los nombres de los protagonistas — completos desconocidos— podían verse en carteles de «se busca», «desaparecido», «¿ha visto a esta persona?».



*El proyecto de la bruja de Blair*. Extraviados en un bosque en el que no es fácil discernir la verdad de la ficción.

La campaña promocional del filme comenzó como un *marketing* viral que comprendía una serie de noticias sobre la desaparición y búsqueda de Michael Williams, Joshua Leonard y Heather Donahue, pero también con una crónica de los misteriosos sucesos ocurridos en Blair, fotografías policiales y un largo etcétera. Gran parte de este material, aunque no todo<sup>212</sup>, procedía de la página oficial de la película, [www.blairwitch.com](http://www.blairwitch.com), que ofrecía a los espectadores la posibilidad de enriquecer y contextualizar el visionado del filme, ofreciendo información que completaba la ofrecida por la película. Según reflexiona J. P. Telotte: (2001: 36) a propósito de la página oficial del filme:

«Más que apuntar a la industria del entretenimiento, ésta atrae a los visitantes al interior de un mundo que es, en la superficie, aparentemente como el nuestro y que incluso nos amarra al reino de la normalidad con mapas, informes policiales, objetos encontrados [...]. Después de establecer este contexto [...], la página *web* gira desde ese anclaje hacia un mundo que es completamente “otro”, un mundo de brujería, conectado con la historia reprimida del pueblo de Blair, misteriosamente abandonado, un mundo con una mitología propia, atestiguada por una colección de xilografías que representan la brujería en la región y citas del supuesto libro *The Blair Witch Cult*, el cual, según se nos cuenta, “se expone en el Museo de Historia Local de Maryland”».

Tamaño red de falsificaciones —de la que podemos ver buena muestra en los documentales *La maldición de la bruja de Blair* (*Curse of the Blair Witch*, Daniel Myrick y Eduardo Sánchez, 1999) y *Shadow of the Blair Witch* (Ben Rock, 2000)<sup>213</sup>— sirve de apoyatura en la creación de un simulacro de la verdad o, en otras palabras, *El proyecto de la bruja de Blair* es el intento de enhebrar una serie de mentiras capaces de verificarse unas a otras. En este sentido, la película ha demostrado ser una de las más influyentes en el cine de terror actual. No es que fuera la primera ficción contada como un falso documental<sup>214</sup> ni tampoco una pionera en utilizar la confusión entre cine y realidad como estrategia de venta<sup>215</sup>; sin embargo, aparece en el momento histórico más idóneo para expresar la confusión y el desconcierto de una población recelosa de los medios de comunicación, abrumada por la tromba y la rapidez de las imágenes, una población, en definitiva, que no comprende el mundo en el que habita.

---

<sup>212</sup> Incluso la famosa Internet Movie Data Base (IMDB) llegó a incluir a los protagonistas como «desaparecidos, presumiblemente muertos».

<sup>213</sup> Ambas, de hecho, se conciben como textos dependientes, secundarios, y aparecen como material adicional en las ediciones domésticas de *El proyecto de la bruja de Blair* y su secuela, *El libro de las sombras* (*Book of Shadows: Blair Witch 2*, Joe Berlinger, 2000), película que abandona el formato documental del resto de la serie.

<sup>214</sup> En este particular, le aventajan las pesadillas distópicas de Peter Watkins *El juego de la guerra* (*The War Games*, 1965) y *Punishment Park* (1971), así como la grotesca *Ocurrió cerca de su casa*.

<sup>215</sup> El director de *Holocausto caníbal* (*Cannibal Holocaust*, Ruggero Deodato, 1980) fue detenido como sospechoso de asesinato a resultas de haber vendido su película como auténtica y sólo fue liberado cuando los actores presuntamente muertos acudieron a comisaría. Para conocer la historia completa, véase Neil Jackson, 2002: 32-45.

Significativamente, *El proyecto de la bruja de Blair* reniega de los instrumentos de la técnica como herramientas que nos permitan dominar nuestro entorno u orientarnos en él. El coche no puede llevarles más allá, la brújula no funciona, el mapa se extravía. Sólo el ojo de la cámara puede seguir mirando sin comprender, he ahí la paradoja de *El proyecto de la bruja de Blair*, que reniega de la tecnología pero, al mismo tiempo, depende de ella como el *sine qua non* de su relato (Telotte, 2001: 36). El resultado es una masa de imágenes cercano a lo amorfo, un concierto de ruidos en el que sólo sabemos que nos hemos perdido.

Tal como escribía Antonio José Navarro (1999: 34), «el público deviene el cuarto personaje: vive la película al ritmo de las emociones de los otros tres personajes [...]: intuimos que lo que acontece es algo sobrenatural porque nuestra mente es incapaz de asimilar la sucesión de acontecimientos extraños. *The Blair Witch Project* no es una propuesta cinematográfica más o menos ortodoxa, más o menos intelectualizada; es el esfuerzo por materializar una sensación de indefensión, de angustia, frente al vacío de lo inexplicable». Ahora bien, nosotros hemos de entender ese pavor de lo inexplicable no sólo como el encuentro con un dios arcano o un horror cósmico cualquiera, sino también en términos ideológicos.

Si vimos, con Fredric Jameson, que la desorientación y la fragmentación son dos constantes de la experiencia cotidiana posmoderna, en *El proyecto de la bruja de Blair* nos topamos con un filme que hace de ambas características su razón de ser estética. Frente a este frenesí de lo visible, la ausencia perceptible en *El proyecto de la bruja de Blair* es esa fuerza telúrica y terrible o —siguiendo la interpretación sintomática de Althusser— una presencia elidida. Una presencia ausente pero acechante en cada hoja del bosque, una presencia que en el filme se intuye como una fuerza destructiva y aterradora, más allá de la escala o del control de los pequeños humanos extraviados en el bosque.

En este sentido, ni *El proyecto de la bruja de Blair* ni tampoco *The Last Broadcast* (Stefan Avalos y Lance Weiler, 1998) nos hablan del bosque en el que tienen lugar los fenómenos sobrenaturales, no nos hablan ni siquiera del mundo, nos hablan de su imagen electrónica. Un instante antes de los títulos de crédito, el bosque de *The Last Broadcast* se invierte en negativo y se disuelve en un ruido de estática: «Quizá el demonio de Jersey sí los mató en Pine Barrens», elucubra el narrador de este falso documental, «pero en tal caso el demonio de Jersey es la imagen electrónica, el sonido, la comunicación de masas», un terreno movedizo en el que las categorías de verdad y mentiras son abolidas y ya sólo podemos hablar de mundos de ficción. A través de la imagen cortada, desenfocada, indescifrable, *El proyecto de la bruja de Blair* sigue los pasos de nuestra propia

desorientación como ciudadanos de un mundo global, en manos de un capital titánico e invisible, que puede eliminarnos de la existencia simplemente borrándonos de la imagen.

Si, según la definición marxista clásica, la ideología expresa las relaciones económicas dominantes como ideas, en *El proyecto de la bruja de Blair* nos encontramos con que somos incapaces de comprender las fuerzas que dirigen el mundo que nos rodea, fuerzas que nos resultan invisibles e inexplicables. Los narradores de estas historias son, por su parte, también poco fiables, dados a los giros inesperados, a las perversiones de la identificación y a los engaños en la trama. Como el mundo en el que vivimos, el relato se torna impredecible y, a menudo, nos son hurtadas las razones últimas por las que suceden los momentos más cruciales. Pero el papel de la ideología es también éste, tornar invisibles las causas, dejar las relaciones de producción y la explotación fuera de campo. En este sentido, la metodología de análisis sintomático de Jameson y Althusser resulta clave para buscar esas lagunas de los textos que se ponen de relieve las paradojas y las ambivalencias del discurso. Lo que debemos preguntarnos, en consecuencia, es por qué en este momento el cine explora no una contradicción concreta sino toda nuestra percepción en su conjunto y la consistencia del relato que lo describe.

Como vimos, el cine de terror plantea siempre un continuo baile entre el orden y cuanto reprime, entre la normalidad ideológica y las aberraciones que genera. Significativamente, en el cine de terror del cambio de siglo esta danza entre orden y represión ya no sólo se centra solamente en ámbitos concretos como el de la sexualidad — siendo *Las manos de Orlac* (*Mad Love*, 1935) y *El hombre y el monstruo* dos ejemplos clásicos— ni tampoco en el modelo de familia americana —como sucedía en los setenta con *La última casa a la izquierda* (1972) o *La matanza de Texas* (1974)—; sino sobre todo en el estatuto de lo real en su conjunto, es decir, en nuestra capacidad de discernir la verdad de ese vasto mundo en que vivimos y que llega hasta nosotros a través de los medios de comunicación.

El enorme éxito de *Matrix* (*The Matrix*, Andy y Lana Wachowski, 1999) resulta revelador de hasta qué punto había penetrado en la cultura popular la consciencia de estar viviendo dentro del sueño de los *media*, pero también de hasta qué punto somos conscientes de nuestra connivencia con estas mentiras que aceptamos aun sabiendo que lo son, falacias que no son sólo las del crecimiento ilimitado o el progreso tecnoeconómico como panacea universal, sino también las mentiras que estructuran nuestro mundo simbólico cotidiano. La ideología no sólo funciona a ese elevado nivel en el que se escriben las épicas del mercado o las naciones, sino, sobre todo, en ese día a día en el que el sistema debe funcionar visiblemente, sin que sus movimientos peristálticos nos preocupen demasiado.

En *Matrix*, por ejemplo, el ensueño creado por la máquina no se traduce en una gran filosofía social o un propósito de una Historia que, de hecho, ha quedado atrapada en un presente continuo que la máquina repite en bucle. El ensueño, en cambio, son los objetos de la vida social, los intercambios cotidianos, los espacios urbanos y nuestros trayectos sin memoria a través de ellos. John Gray (2004b: 61) reflexionaba a propósito de *Matrix* sobre nuestro devenir social como un progresivo abandono de lo real hacia el reino de la fantasía:

«Las nuevas tecnologías mediáticas nos permiten borrar los entornos en los que vivimos. Enchufados a nuestro walkman, podemos olvidarnos de la miseria que nos rodea en la realidad. Pero incluso cuando no nos aislamos hasta ese punto, los medios de comunicación de masas deforman nuestra visión del mundo. [...] En el mundo virtual que la televisión interactiva convoca para nosotros, tenemos la riqueza y la libertad apenas a la vuelta de la esquina. Para muchas personas, ese mundo de fantasía es más real que sus deshilvanadas acciones e impresiones cotidianas. *Matrix* muestra el producto lógico de todo ello: una vida a medias, vivida entre sueños en un entorno simulado».

*Matrix* puede entenderse como el colofón de la cultura del simulacro preconizada por Jean Baudrillard (1978: 6), de quien los cineastas incluso toman prestada la expresión de «el desierto de lo real». Como escribía el autor francés:

«Hoy serían los jirones del territorio [la realidad] los que se pudrirían lentamente sobre la superficie del mapa [la representación]. Son los vestigios de lo real, no los del mapa, los que todavía subsisten, los que todavía subsisten esparcidos por unos desiertos que ya no son los del Imperio, sino nuestro desierto. El propio desierto de lo real».

En este sentido, *Matrix* es el culmen de una tendencia cultural o, visto de otro modo, el aparatoso furgón de cola del que tiran filmes como *Días extraños* (*Strange Days*, Kathryn Bigelow, 1995) o *Dark City* (Alex Proyas, 1998); su fecha de estreno coincide prácticamente con las de *Nivel 13* (*The Thirteenth Floor*, Josef Rusnak, 1999) y *eXistenZ* (David Cronenberg, 1999); sin embargo, a diferencia de estas otras, *Matrix* ha sido ungida con el don de la popularidad.

Lo relevante del caso es que, en muy pocos años, coincide en pantalla toda una serie de filmes que van embrollando la línea que separa el mundo físico del sueño digital<sup>216</sup>. Sin duda alguna, el desarrollo de Internet, las redes sociales, los juegos en línea y el creciente realismo de los entornos digitales—tanto en el cine como en nuestro ordenador—influyeron decisivamente en la proliferación de estas películas. Sin embargo, para entender la reflexión de Gray arriba citada, hemos de entender que el autor no se refiere meramente a aparatos tecnológicos, sino a una nueva mitología secular en la que el progreso científico-técnico substituye al Cuerpo de Cristo o a la Revolución proletaria

---

<sup>216</sup> De la misma manera opinaba Kim Newman (2002b: 229), que llegó a afirmar que «si existe un cúmulo de filmes del que finalmente pueda decirse que ha captado el *Zeitgeist* del cambio de siglo, éste es el compuesto por aquellas películas basadas en un particular concepto de “realidad virtual”».

como vehículo de redención humana. La razón de *Matrix* o de *Nivel 13* no es el televisor o la fibra óptica, su auténtica razón de ser radica en el lugar que la ideología otorga a estos aparatos como mediadores entre nosotros y el mundo.

Durante la presentación del videojuego *eXistenZ*, la programadora Allegra Geller (Jennifer Jason Leigh) sufre un atentado a manos de los realistas, un grupo revolucionario que intenta liberar a la humanidad de la trampa virtual. Mientras Allegra huye con la ayuda de Ted Pikul (Jude Law), ambos se internan en una conspiración que tiene lugar tanto en la realidad como en el juego. A diferencia del resto de títulos citados, *eXistenZ* expone una tecnología cárnica, vaginal y fálica, que penetra en el cuerpo y cohabita con el cerebro. Las vainas diseñadas por Jim Isaac para *eXistenZ* son órganos exógenos, artificiales, tejidos con anfibios; sin embargo acaban entrelazados a nuestro cuerpo de la misma manera en la que realidad y juego acaban también por confundirse. Pero *eXistenZ* no sólo es una especulación sobre la trabazón de carne y prótesis o sobre cómo la tecnología virtual altera nuestra percepción, sino más bien sobre nuestra participación voluntaria en ese juego que confunde cuerpo, mente, realidad y ficción.



*eXistenZ* (fotografía promocional).  
La tecnología se hace carne y los personajes se extravían en un mundo virtual.



Ted y Allegra son arrastrados por un juego cuya trama resulta incomprensible por momentos; sin embargo, Allegra desea continuamente extraviarse en él y Ted atraviesa un doloroso proceso de iniciación para poder participar del nuevo mundo. El juego exige a veces enajenarse de uno mismo, decir una frase o ejecutar un gesto contra la propia voluntad para que la trama avance. Sin embargo, esa cesión de la voluntad, esa participación en el juego —como la del espectador del género o la del sujeto de la ideología— también incumbe al albedrío. Tal es la lección ideológica de *Matrix* y de *eXistenZ*, que no es posible culpar sólo a la tecnología o la ignorancia de nuestra enajenación del mundo real, que participamos en el mundo simbólico por propia voluntad y que más allá de él apenas somos capaces de balbucear qué es lo real.

No se trata sólo de la emergencia de los reinos virtuales de Internet o los videojuegos. La realidad ya no es creíble y más bien se aproxima a la alucinación, a la fantasía. En *American Psycho*, por ejemplo, Patrick Bateman resulta incapaz de estructurar su mundo en un relato coherente, un mundo espacial y temporalmente desestructurado en el que la identidad del psicópata es tan falsa como la superficialidad de las marcas, los restaurantes de moda y los productos de lujo. El consumo en serie y el asesinato en serie se tornan, igualmente, fantasías. Tal como comentan Jaap Kooijman y Tarja Laine (2003: 47, 52-54), la identidad de Bateman es una doble construcción imaginaria en un mundo plagado de reflejos. La locura es, entre otras cosas, la incapacidad de estructurar la realidad en un discurso coherente; pero esta incapacidad no es sólo la que afecta a Bateman, sino también a la ideología de la globalización finisecular. Sin embargo, el cine del cambio de milenio expresará esta incapacidad de la ideología recurriendo a los mundos virtuales y no a la enajenación mental, quizá porque culpar a los ordenadores no implica tener que cuestionar la cordura de nuestro tiempo.

Ante las gafas negras e impasibles del agente Smith, Cifra paladea un bistec de carne virtual: «Sé que este filete no existe. Sé que cuando lo pongo en mi boca, Matrix le dice a mi cerebro que está jugoso y delicioso. Después de nueve años, ¿sabes de qué me he dado cuenta? De que la ignorancia es la felicidad». De igual manera, cuando nosotros consumimos una hamburguesa, los orígenes de su carne torrefacta pueden resultarnos, como poco, sospechosos, pero preferimos desdeñar cuanto sabemos de los cerdos en granjas y los trabajadores en las cadenas del despiece. Mejor no amargar nuestro bocado.

¿Vivimos, por ello, en el interior de una ficción? Sí, pues la percepción de nuestro entorno se halla mediada por un relato ideológico. Ahora bien, ¿debemos

concluir que habitamos en una mentira? No, pues esa fantasía es la verdad que estructura nuestra existencia. Como así lo sugiere Mike Wayne (2005b: 203), el espectáculo mediático no es una ruptura escapista con el presente cotidiano, «pues el tejido ordinario y diario de la experiencia bajo el capitalismo ya es en sí misma una fantasía escapista». Ante la disyuntiva que Morfeo plantea a Neo sobre tomar la píldora roja —a fin de despertar— o la píldora azul —para proseguir nuestro plácido sueño— Slavoj Žižek exige una tercera píldora: «Indudablemente, no alguna clase de píldora trascendental que me capacite para una fraudulenta experiencia religiosa de *fast food*; sino una píldora que me capacite para percibir no la realidad detrás de la ilusión, sino la realidad en la ilusión misma»<sup>217</sup> o, en otras palabras, comprender el entramado simbólico que constituye nuestra realidad.

No obstante, esa tercera píldora implica un trabajo teórico ausente en las películas. Como máquina creadora de ficciones, *Matrix* se asemeja a lo que Vicente Verdú (2003: 11) denomina el capitalismo de ficción, un capitalismo ya no empeñado en ofrecer productos y artículos a la realidad, sino en «articular y servir la misma realidad; producir una nueva realidad como máxima entrega. Es decir, una segunda realidad o realidad de ficción con la apariencia de una auténtica naturaleza mejorada, purificada, puerilizada [...] una esfera donde la representación ha ganado la batalla y lo real se convalida por la realidad del espectáculo». *Matrix*, *Esfera* (*Sphere*, Barry Levison, 1998), *Más allá de los sueños* (*What Dreams May Come*, Vincent Ward, 1998), *el Show de Truman* (*The Truman Show*, Peter Weir, 1998) o *Pleasantville* (Gary Ross, 1998) vacilan entre la píldora roja o la azul o, en otras palabras, nos ofrecen la consciencia de que habitamos en un mundo de ficción.

A finales de los noventa, los *media* nos ofrecen nuestro mundo a través del ojo ubicuo de un dios insecto, divino porque nada escapa a su mirada, insecto porque su visión es un puzzle de facetas, un rompecabezas de detalles en el que, sin embargo, no es posible ver el todo. Así funciona, como ya señalaba Ignacio Ramonet (1998: 40), la nueva era de la censura, «por demasía, por acumulación, por asfixia [...]. La información se oculta porque hay demasiada para consumir y, por tanto, no se percibe la falta»<sup>218</sup>. Sin embargo, tanto las lagunas como la falta de perspectiva sí son percibidas y puestas en cuestión por las películas. Lo que pone de relieve la

---

<sup>217</sup> Slavoj Žižek, *The Pervert's Guide to Cinema* (Sophie Fiennes, 2006)

<sup>218</sup> Nada que ver, por tanto, con aquella fantasía en la que Gianni Vattimo (1990: 81) vaticinaba que la pluralidad de los medios acabarían con los discursos monolíticos y las visiones totalitarias, ofreciéndonos una realidad que sería «el resultado del entrecruzarse [...] de las múltiples imágenes, interpretaciones y reconstrucciones que compiten entre sí, o que, de cualquier manera, sin coordinación central alguna, distribuyen los *media*».

conclusión de *The Last Broadcast* es que las entrevistas, testimonios y demás documentos no revelan sino entierran la verdad, pues la verdad se vuelve inaccesible cuando todo narrador es parte interesada.

*The Last Broadcast* narra la muerte de un grupo de jóvenes que realizaba un documental en el bosque y cuestiona la posterior condena de uno de ellos como asesino del resto. El filme es un falso documental que se construye en torno a las cintas encontradas en el bosque, una exploración a través del grano de la imagen. Sin embargo, la verdad se descubre sólo por un instante, en el extremo de lo visible, enterrada en montones de cinta hecha trizas y, en ese preciso instante, el personaje que narra la historia interviene para destruir el hallazgo y seguir adelante con su versión de los hechos. Tan brutal es la fractura del relato que, a partir de este punto, se hace precisa la irrupción de un narrador omnisciente capaz de mirar desde la distancia. A través de una serie de planos objetivos, la película abandona el tono de falso documental y nos permite alejarnos y percatarnos de las manipulaciones a las que nos ha sometido la imagen. Ante la duda constante que instaura la era de la sospecha, a los filmes del periodo sólo les quedan dos opciones: alejarse un paso para tratar de comprender o, a lo sumo, renegar de la mentira. Sin embargo, mientras nos hacen dudar sobre lo verdadero y lo fingido, jamás se plantearán que la única alternativa real radica no en condenar la imagen en la que estamos sumergidos sino en tomar el control de esos mismos símbolos que estructuran nuestras vidas.

Así pues, las películas del momento revelan la sospecha de que existen simas fuera de campo o bien revelan una profunda insatisfacción ante esa ideología cotidiana que nos ofrece un sustituto de la vida o un bálsamo trascendental que nos alivie de la angustia de saber que es un gran fraude. Quizá ni los niños de «Los destructores» de Graham Greene (1989: 14-15) ni Donnie Darko (Jake Gyllenhaal) —que lee dicho cuento— puedan explicarnos por qué destruyen su mundo «con la seriedad de los creadores; la destrucción, después de todo, es una forma de creación. Una especie de imaginación había visto esa casa tal como estaba ahora», destruida. Donnie Darko descubre que la realidad de su mundo se ha vuelto líquida, como una pared invisible, como un muro de agua. Donnie palpa con sus manos esta barrera transparente —al otro lado, le sonríe el mensajero de los dioses, el conejo con faz de calavera— y entonces la apuñala, una y otra vez, hasta que el conejo, al otro lado, sangra luz desde un ojo acuchillado.



Al final de *Donnie Darko*, un *travelling* imposible, construido con fundidos encadenados, conecta a todos los personajes y les permite vislumbrar, por un instante, la comprensión de una historia que ya nunca sucederá. La secuencia concluye con la máscara del conejo que se aparecía a Donnie Darko

Como aquél de Lewis Carroll, el conejo guía a Donnie a través del universo paralelo y le acompaña en la destrucción del colegio y de la casa del telepredicador. Sin embargo, al final de la película, Donnie salva el mundo y todos sus destrozos se desvanecen en un universo paralelo. Nada cambia, la comunidad permanece incólume y, pese a ello, por un instante, todos los personajes despiertan del mismo sueño, al mismo tiempo. La cámara recorre entonces en un *travelling* los rostros de los desvelados, los espacios lejanos se unen de un solo trazo, las distancias desaparecen y, todos los momentos del relato confluyen en un solo tiempo, en un solo

recuerdo, en un solo movimiento. Llegará el alba y sus rayos barrerán la última hojarasca de este sueño colectivo en el que, por un instante, la totalidad haya sido quizá no comprendida pero sí percibida.

Al final de su enrevesada trama, *eXistenZ* resulta ser un juego dentro de otro juego, *transCendenZ*, y contiene, a su vez, un tercer juego, *Micro-Pod*. Tras acabar la partida, los realistas ejecutan al programador del juego ante la mirada confundida del resto de participantes. Los realistas gritan sus soflamas, miran en torno suyo pero nada sucede. «Decidme la verdad —pregunta uno de los asistentes—. ¿Aún estamos en el juego?». Los realistas permanecen apuntando hacia la cámara y en sus ojos intuimos el aturdimiento. *eXistenZ* y *transCendenZ* son palabras divinas<sup>219</sup>, verbos demiúrgicos que despliegan un mundo ante sí. Sus creadores son casi dioses, su juego se practica en iglesias y templos, su energía es la fe, ¿existe una realidad recuperable tras sus universos simbólicos?

---

<sup>219</sup> *eXistenZ* juega con las grafías mayúsculas para aislar la palabra húngara «isten», que significa «dios».

La película de Cronenberg nos devuelve a la elección de la píldora de Žižek, a la necesidad de buscar la realidad no detrás de la ilusión, sino ahí mismo, en la propia ilusión: en las grandes corporaciones que conspiran y matan para dominar el mercado, en las grotescas cadenas de montaje, en la fauna desnaturalizada por la acción humana, en el universo fragmentado y descentrado, en la sociedad que desea un escapismo absoluto, en la revolución profundamente desconcertada. Pero *eXistenZ* nos devuelve también a la cuestión de la trascendencia como fuga de las insatisfacciones de la vida y como respuesta a esa incapacidad de la hegemonía ideológica para seguir estructurando nuestra percepción del mundo real. La pregunta que debemos hacernos entonces es por qué el cine de terror del fin de milenio adopta el relato de la búsqueda trascendente.

### 5.2.3. El vestido trascendente y sus motivos

Como hemos visto, numerosos filmes del momento articulan esta incapacidad de la ideología dominante como una vacilación de la percepción, como una visión confusa, doble, fantasmal, en definitiva, como un encuentro con una trascendencia ultraterrena. No obstante, al hacerlo anulan su propia capacidad crítica, pues una vez hemos se nos revela la realidad del otro mundo o el papel que el destino nos ha otorgado en éste, ¿por qué habríamos de tratar de subvertir el orden de nuestra sociedad?

La cuestión resulta incluso más patente en las películas de marcado carácter sobrenatural, pues concluyan ya en la luz, ya en las tinieblas, lo trascendente se manifiesta como un absoluto mayor al hombre y a cualquiera de sus obras. No hay tecnología que pueda rivalizar con la trascendencia, pues ésta es el principio, es el fin y lo es todo. El último encuentro entre Cole y el Dr. Crowe en *El sexto sentido* tiene lugar bajo la clara luz de las vidrieras de una iglesia; al final de *Señales*, Hess vuelve a portar el alzacuello y, en el epílogo de *Stigmata*, el padre Andrew entra en un santuario para encontrar, nada más y nada menos, que el auténtico verbo de Cristo en un manuscrito del Mar Muerto. Podrían citarse más ejemplos, pero lo relevante es que, en todos ellos, los personajes penetran en una realidad mística y, por tanto, ahistórica y eterna, ajena a la esfera de lo social o lo político. Pues si, tal como demuestra *Señales*, existe para todo un plan maestro, todo esfuerzo por cambiar la realidad deviene fútil y carece de sentido.

En *Poseídos*, Peter Kelson (Ben Chaplin) declara que no cree en Dios ni en Satanás: «El mundo sería más sencillo si todo se redujera a una cuestión del bien y el

mal, por desgracia yo lo encuentro mucho más...» Toda la trama a partir de este instante seguirá un itinerario que demuestre a Kelson no sólo la realidad de lo divino y lo abisal, sino que él mismo es una reencarnación de Lucifer y que, por tanto, debe ser inmolado. Una perenne oscuridad empapa el mundo de *Poseídos*. Sea de día o de noche, en el interior o al aire libre, la imagen parece siempre subexpuesta, granulosa, si aparece un tono cálido a la luz de una bombilla, tan sólo sirve para resaltar la negrura alrededor: Janusz Kaminski y Marco Fiore, su director de fotografía, estampan la huella del diablo en la oscuridad de cada uno de sus fotogramas<sup>220</sup>.

La lobretez de *Poseídos* es la de una urbe alejada de la luz divina; sin embargo, sus tinieblas no deben rozar la claridad de la decisión moral que emprende la joven Maya (Winona Ryder): matar a Kelson. El acto puede venir empañado de tristeza, pero no de duda, pues todo nos constata que debe hacerse, que no hay más remedio, que, por una vez, la piedad no cuenta. *Poseídos* tiene una apesadumbrada conclusión, pero su último plano no pertenece al punto de vista de los mortales, sino tal vez al de los ángeles. Desde arriba, en plano cenital, vemos a la chica abandonar el coche mientras la lluvia cae sin cesar, pues ella no será juez de sus propios actos: la responsabilidad resta en manos divinas. Lo relevante de esta última secuencia, sin embargo, es que la destrucción del demonio no viene acompañada de fanfarrias o de efectos especiales<sup>221</sup>: sólo una vacilación en los números del reloj digital ha revelado, por un instante, un conato de cambio. Pero con la muerte de Kelson desaparece no sólo el diablo, sino toda posibilidad de transformación. En el mundo de *Poseídos*, la misma oscuridad, el mismo rostro del amigo, ahora muerto, parece expresar nuestro desconcierto ante el hecho de que el mundo siga siendo igual de triste, igual de tétrico.

Incluso las obras más pesimistas del momento suelen concluir en un absoluto que inutiliza cualquier tentativa de resistencia. Pues, ¿qué inevitabilidad mayor que la de la muerte? Como aprenden los personajes de *Destino final*, si la muerte es fatídica es porque emana del *fatum*, del hado, la «fuerza desconocida que obra irresistiblemente sobre los dioses, los hombres y los sucesos»<sup>222</sup>. Es entonces cuando la trascendencia —en este caso, oscura, demoníaca— se revela como lo inescapable,

---

<sup>220</sup> Para lograr el tono granuloso, sucio y poco realista de la película, Fiore utilizó la Super F 8551 250 ASA de Fuji para interiores diurnos y exteriores y aplicó simultáneamente un filtro corrector para la lente. Para las escenas más oscuras recurrió a la F 500 ASA 8571 de Fuji. Todo el material fue posteriormente sometido a un proceso que aumentaba drásticamente los contrastes, el CCE. Para una completa descripción técnica de los procesos de iluminación y revelado, véase Christopher Probst (1999)

<sup>221</sup> Confróntese, por ejemplo, con la estruendosa aparición del dragón en la iglesia *El fin de los días* y su consiguiente destrucción a manos del héroe interpretado por Arnold Schwarzenegger.

<sup>222</sup> Entrada primera de la definición de «hado» del Diccionario de la Real Academia Española, vigésima tercera edición.

como la imposibilidad de huir de la ideología que estructura nuestra realidad. Los personajes de *El proyecto de la bruja de Blair* o *The Collingswood Story* chocan contra fuerzas demoníacas y enormes, sagradas porque el hombre no puede comprenderlas o manejarlas, pero tampoco escapar de ellas. En cierto momento de *El proyecto de la bruja de Blair*, Mike confiesa haber arrojado el plano al arroyuelo porque le parecía del todo inútil. Si hubiéramos de trazar un nuevo mapa para ellos, tan sólo podríamos trazar un círculo entre los árboles, acaso una espiral, pero nunca una salida.

Del mismo modo, el relato de *Hellraiser: Inferno* se construye a la manera de la caja de Lamarchande<sup>223</sup>, como un rompecabezas diabólico que, al abrirse, encierra a su protagonista en un infierno sin salida. El detective Thorne trata de encontrar a un niño mutilado que podría estar vivo o muerto, pero también al autor de un asesinato cuyas pruebas le incriminan a él mismo. Conforme investiga, Thorne se enfanga en un mundo más corrupto y más oscuro hasta que termina extraviándose en el laberinto de la caja de Lamarchande. El *raccord* construye entonces un espacio abstracto y desquiciado, la cellisca cae en un pasillo bañado de azul, pero el contraplano es un espacio oscuro en tonos dorados y cárdenos, las habitaciones del recuerdo se entretejen con el infierno, navegamos del presente hacia la infancia y de la infancia hasta el mundo de los muertos y, al final, no resulta posible saber si contemplamos la memoria, el ensueño o el averno.

Pero el infierno personal del detective Thorne es, además, un laberinto del que no es posible escapar, un bucle temporal, una escalera que desciende sin fin en ambas direcciones. Una y otra vez, el cuerpo de Thorne será descuartizado pero tan solo para volver a despertar en el instante mismo en que comienza su descenso a los infiernos. Como los fantasmas de *El sexto sentido*, Thorne se ha convertido en prisionero de un tiempo que no acaba, de un presente continuo o, en otras palabras, de una ideología inescapable, desde cuyo interior no es posible imaginar un afuera ni una alternativa.

El mundo al que pertenecen estas películas es, en conclusión, un mundo que proclama haber extinguido la historia y en el que la dialéctica pierde su sentido, se difumina en el absoluto. De este modo, si bien el género nos había permitido atisbar

---

<sup>223</sup> La caja de Lemarchand o Configuración del Lamento es un rompecabezas mágico con la forma de un cubo lacado de negro y dorado. La caja apareció por primera vez en la novela corta *Hellraiser (The Hellbound Heart)* de Clive Barker y en la serie de películas que comienza con *Hellraiser* (Clive Barker, 1987) y se prolonga durante un total de nueve entregas que termina con *Hellraiser: Revelations* (Victor García, 2011). Todos los filmes de la serie giran en torno a la caja de Lemarchand, un artefacto que, al resolverse, abre un pasaje hasta un inframundo habitado por los cenobitas, abominaciones que un día fueron humanas pero acabaron siendo transfiguradas en su búsqueda de placer y dolor infinitos.

la antítesis dialéctica de la ideología dominante —el ángulo oculto del discurso—, cada una de las historias se encargará de invisibilizar a esos monstruos y fantasmas que, de algún modo, proclamaban que el mundo posterior a la Guerra Fría seguía preñado de miedo, miseria y exclusión<sup>224</sup>. Podría objetarse que este deseo de ver más allá de la realidad entraña cierto deseo de cambio. En tal caso, el potencial revolucionario de cualquier historia de búsqueda y revelación habría de implicar una transfiguración del héroe y de su realidad; no obstante, ninguna de las películas citadas se atreve a llevar a término una auténtica subversión del mundo a raíz del encuentro trascendente. En este sentido, *Donnie Darko* y *La milla verde* quizá constituyan los más claros ejemplos de que, en el cine, la revelación espiritual supone más un bálsamo ante los dolores del mundo que un primer aliento de la Revolución.

En *Donnie Darko* un accidente de la física escinde el universo creando un tiempo alternativo, el «universo tangente». Si nadie es capaz de enmendar este desvío, el universo tangente se desmoronará, destruyendo también el primario<sup>225</sup>. El cisma cósmico se abre en el momento en el que un motor de avión se precipita desde ninguna parte sobre la casa de los Darko. Pero esta escisión de lo real se convierte también en una brecha que permite revelar el envés de la clase media americana en los ochenta. Mientras permanece abierta, la brecha nos permite contemplar los miedos y angustias de esta comunidad que se afana en perseguir el éxito y mostrar una cara siempre sonriente. *Donnie Darko* está contada a través de los ojos del protagonista homónimo, un inadaptado, alguien que detesta este mundo y, sin embargo, es elegido para salvarlo. Sin embargo, Darko —a quien le son conferidos unos poderes que jamás veremos en pantalla— es un superhéroe cuya principal hazaña no será salvar el mundo, sino la de destruirlo al hacer visible sus entrañas, su oscuridad y su miedo: Donnie incendia la casa del telepredicador más admirado del pueblo y los bomberos descubren, entre las cenizas, una estancia secreta cubierta de pornografía infantil del suelo al techo.

Todo en *Donnie Darko* tiene un aire de familia —lo conocemos bien de las novelas de Stephen King y las películas de Spielberg—, pues nos traslada a los lugares familiares del cine de los ochenta: adolescentes y bicicletas, urbanizaciones de chalets e institutos de secundaria, familias y mejores amigos, fiestas y primeros amores. Pero

---

<sup>224</sup> Es más, tal como recoge José Félix Tezanos (2005: 161), en los indicadores de desigualdad de los últimos lustros se constata, en primer lugar, «que las desigualdades sociales están aumentando; en segundo lugar, se coincide en que este aumento se relaciona con el predominio político de enfoques poco sensibles a la solidaridad social; y en tercer lugar, se entiende que dicha dinámica se encuentra enraizada en la lógica de los modelos productivos emergentes».

<sup>225</sup> Para una exposición de la especulación pseudocientífica en la que se basa el filme, véase Kelly, 2008: 213-220.



*Donnie Darko* tiene dos caras: por un lado, la melancolía; por el otro, el desprecio hacia la autocomplacencia de la clase media en los ochenta<sup>226</sup>. Los cursos de autoayuda, la moral pacata, la incultura arrogante y provinciana, la violencia en la educación secundaria, la negación constante del miedo y de la oscuridad como partes integrantes de la existencia: Para Kelly, el de *Donnie Darko* es un mundo que merece ser la leña de una hoguera y la película se construye en torno a la fantasía de su posible destrucción.

La paradoja de *Donnie Darko* es que para evitar que el cataclismo se cierna sobre el mundo, debe destruirlo paso a paso en ese reflejo exacto que Kelly denomina «universo tangente». Lo que nos interesa de esta paradoja —para salvar el mundo hay que imaginar su destrucción— es que el cataclismo de lo real se narra como desmantelamiento de sus convenciones ideológicas. Así, cada una de las señales que anuncian el Apocalipsis en *Donnie Darko* son, en realidad, revelaciones de las necesidades, miserias y secretos que sustentan el *statu quo*. La causa última de la extinción de la comunidad no es un pliegue fatal en la continuidad del espacio-tiempo, sino su imposibilidad de seguir viviendo su fantasía ideológica. La salvación del mundo exigirá, por tanto, la continuidad de su ideología o, en otras palabras, el olvido de las revelaciones y el sacrificio del profeta, *Donnie Darko*.

También *La milla verde* gira en torno a una encarnación de lo sagrado que, sin embargo, ha sido apresada y espera a su ejecución. En 1935, durante la Gran Depresión, John Coffey (Michael Clarke Duncan) es conducido al corredor de la muerte, la milla verde, acusado de haber violado y asesinado a un par de niñas gemelas. Sin embargo, los prodigios que tienen lugar en torno al reo inducen a uno de los guardas, Paul Edgecomb (Tom Hanks), a dudar de la culpabilidad del condenado. Paul acaba descubriendo que John Coffey es una bestia cándida, un animal mágico, un bruto mirífico, pero también un mártir torturado por la inconmensurable maldad del mundo. El saber, no obstante, nada aporta sino un vago consuelo, el de haber tocado un ser divino antes de conducirlo al matadero.

La búsqueda espiritual concluye en una imposible redención. Mientras tanto, los muertos seguirán esperando en sus sepulcros la llegada del Gran Juicio (Jn 11: 24-25) por más que quizá debieran tratar de construir hoy, sobre la tierra, la nueva Jerusalén. *Donnie Darko*, el anciano Paul Edgecomb en *La milla verde*, el doctor

---

<sup>226</sup> Según reconoce Kelly (2008: 47-49), para la iluminación se basó en *Peggy Sue se casó* (*Peggy Sue Got Married*, Francis Ford Coppola, 1986), que lograba una «una nostalgia pulida y bruñida que yo quería emular [...] Como referencia para el tono de la película me fijé en *Lolita* de Kubrick. [...] El tono de aquella película era similar a lo que yo intentaba establecer en *Donnie Darko*, su tono absurdo y patetismo».

Crowe en *El sexto sentido*, el detective Thorne en *Hellraiser: Inferno*, los protagonistas de *El proyecto de la bruja de Blair*, todos ellos sombras errantes, acaso fantasmas que vagan por el mundo mientras que lo trascendente —el centro— permanece inmóvil, inmutable, eterno. Pero, el mundo sigue girando, cada vez más confuso y rápido, intentamos comprender, ver la luz detrás del maremágnum de las imágenes. Así pues, en el cambio de milenio, el encuentro con lo trascendente se convierte en una de las repuestas a una realidad global, ininteligible, falta de verdad, repleta de sospechas, inabarcable incluso para la ideología dominante de la que surge y la moldea.

Sin embargo, el intento de estas películas de aportarnos un propósito y un sentido último elude una pregunta fundamental: ¿por qué nuestro mundo es tan confuso? ¿Por qué su propia representación se declara falible e incompleta? Y, sobre todo, ¿por qué buscar la salida en la trascendencia, cuando ésta abruma y anula nuestra risible escala humana? Pero responder a esta pregunta nos aleja de la esfera divina y nos hace mirar, más de cerca, a los intereses ideológicos de quienes escriben el día a día el caos en el que, todavía hoy, vivimos atrapados.

A lo largo de las últimas páginas hemos visto cómo la realidad se convertía en su sospecha y cómo esa desconfianza de lo real se convertía en una visión doble, esquizofrénica, en cuyas esquinas se atisban los rostros de los relegados, de los espectros y de todos aquellos cuya existencia no tiene cabida para el discurso hegemónico. A finales de los noventa, había suficiente miseria en el mundo para colmar la copa dos veces, pero ésta sólo era atisbada como una amenaza vaga, como un momentáneo destello. Su desbordamiento estaba por llegar y, mientras tanto, el cine confinaba a las masas de excluidos hasta un lugar más allá de nuestra visión, hasta el lugar de lo inexpresable. Un lugar cercano, pero siempre cerrado, invisible, clausurado, como el sótano en *El último escalón*, el pozo en *The Ring* o el ático oculto en *Collingswood Story*. Internarse en este lugar supone, como vimos, convertirse en uno más entre los espectros, contarse entre los muertos. Entremos ahora en estas prisiones y casas encantadas a fin de conocer la naturaleza de los muros que nos aprisionan y convierten en fantasmas.

### 5.3. Prisioneros en la casa de los horrores

«Una vez más sabía lo que había en lo más hondo de sus cimientos, donde una vida oscura parecía establecerse, una civilización secreta de repeticiones que crecían entre unas paredes crujientes. Sin embargo, en lo más profundo de su interior se presentaban algunas dificultades: había escaleras que se desviaban hacia lugares inútiles, ascensores cerrados que instaban a los pasajeros a hacer paradas no deseadas, escaleras de mano delgadas que subían a un laberinto de huecos y conductos, las arterias y válvulas de un organismo petrificado y monstruoso».

«Vastarien», Thomas Ligotti (2006: 141)

Cuando entramos en una casa encantada, nos hallamos —como en las *Carceri* de Piranesi— presos en espacios de la escisión: somos criaturas extraviadas en arquitecturas desoladoramente inmensas, dolorosamente incomprensibles, en las que «el hombre siente reflejado interiormente la imagen opresiva de las sucesivas escisiones que rodean su vida» (Argullol, 1983: 37). La casa encantada, la mazmorra, el laberinto, todos ellos son alegorías de la imposibilidad de escapar no sólo del espacio físico, sino también de un estado mental: el encierro en uno mismo, la incapacidad de trascender los propios miedos ilimitaciones. Encerrados en nosotros mismos, acabamos convertidos en espectros.

La casa es el cuerpo del fantasma que la habita: «Su fachada es una máscara seria, donde se busca en vano alguna serenidad. Es un rostro retorcido de fiebre, de angustia y de ira, que no logra ocultar lo que hay de abominable tras él», escribe Jean Ray sobre la casa de *Malpertuis* (2004: 40). Los dioses atrapados por Cassave no pueden fugarse de Malpertuis ni zafarse de los pellejos humanos a los que han sido cosidas sus almas moribundas. ¿Cómo podrían los humanos escapar de la casa encantada si aun los dioses son presos de su hechizo? Como la mirada de la Gorgona, la casa encantada nos atrae hacia una cárcel en la que nuestro cuerpo se confunde con la piedra.

Pero, antes de morar la mazmorra, erigimos la nuestra en la propia cabeza; antes de quedar encerrados en la casa encantada, ya hemos sido atrapados por nuestros propios demonios. Así, la maldición que condena al submarino de *Below* (David Twohy, 2002) no sólo es la de sus fantasmas, sino, sobre todo, la de la culpa soterrada que atormenta al almirantazgo. Poco a poco, el sumergible toma el control de su propio rumbo y va virando hacia el lugar la tragedia, hacia las simas heladas en que sólo moran los muertos, pero también hacia un país sin luz en el que los almirantes van perdiendo la cordura. El espacio estrecho y asfixiante del submarino —compuesto a partir de primeros planos sin apenas aire— no es otro que la culpa y

la locura que embargan a sus tripulantes. En el submarino de *Below* rige una férrea jerarquía, un déspota que dirige a su tripulación hacia la fatalidad de los abismos. Los oficiales vivos y el capitán asesinado habrán de librar una batalla por reconquistar el timón de la nave y regresar al dominio del sol, sobre las olas.

La casa encantada es un espacio cerrado, pero también un secreto a resolver, un misterio que consiste en arrancar a la negrura la luz de la verdad. Desde Plinio el Joven (*Epist.*, 7, 27, 5-11), la maldición concluye siempre en el instante en que encontramos el cráneo y los grilletos ocultos en la casa. Sin embargo, resta todavía un enigma a elucidar, aquél por el que la casa entera —desde el alero hasta el cimientto— se convierte en el cuerpo del fantasma. Exploramos sótanos y áticos en busca de respuesta y, a menudo, acabamos descubriendo que no es el espectro quien encanta a las buhardillas, sino que es la casa quien convierte en espectros a quienes la habitan.

La casa encantada no es sólo la recua de almas en pena que desfilan por ella, sino la estructura más vasta que las confina. La maldición es siempre el eco de un orden muerto cuya carcasa sobrevive a aquéllos que la erigieron; como los fantasmas medievales que rechinan sus cadenas en la torre del castillo, como los dioses en Malpertuis. No hablemos por tanto de diablos o de espíritus, sino de ese viejo mundo al que pertenecen y cuyas contradicciones siguen presentes. ¿Quién oyó hablar nunca de fantasmas en un edificio recién construido? Aquí y allá, en nuestras urbes, se alzan derrelictos de otros tiempos, heridas del pasado que siguen abiertas y en conflicto con el presente. Como un hiato en el espacio de lo contemporáneo, el edificio espectral nos habla de traumas que afectan no al individuo, sino a la historia de las ciudades.

Así, para comprender la casa encantada, deberemos interrogar no sólo al fantasma, sino a la estructura más vasta que lo encierra; una estructura de la que también son prisioneros los sucesivos habitantes de la casa. Al final, el misterio se reduce a que los espectros de la casa son nuestro reflejo: nosotros somos los fantasmas incapaces de escapar a nuestras propias sombras y obsesiones del pasado. Así, los muros que confinan y moldean este espacio mental acotado no son otros que los erigidos por la ideología, por la ideología entendida como el establecimiento de unos límites convencionales que nos definen como sujetos, límites erigidos en un tiempo ya pretérito y de los que, sin embargo, seguimos siendo prisioneros: «Esta es la condición fundamental sobre la que todas las otras arraigan y crecen: la restricción, el encarcelamiento, es la ley de la estructura» (Ligotti, 2012: 203).

Limitación, confinamiento, tiranías del pasado, un espacio mental cerrado, tales son los adobes de cualquier palacio encantado. El espacio maldito alude a un conflicto ideológico entre la historia y el presente, alude, en definitiva, al lugar en el que todavía hoy nos atrapan las ideas y los prejuicios del pasado. Con las revoluciones burguesas todavía en curso, la literatura romántica europea poblaba de fantasmas los castillos medievales, las criptas de los conventos y los sótanos inquisitoriales. Aristocracia y clero se entendían ya como residuos de un tiempo superado y, sin embargo, seguían ejerciendo un poder inmenso. Ahora bien, ¿cuáles habrán de ser los espacios malditos de finales de siglo XX? ¿A qué pasado maldito aluden nuestras películas?

A la caza de fantasmas, nos internamos en mansiones embrujadas y pronto percibimos que no son sino la manifestación física de ciertas maneras de concebir las relaciones materiales. Así, por ejemplo, en ellas pueden acumularse bienes, estancias y objetos inútiles que se arraciman y amontonan creando un espacio laberíntico, asfixiante, inescapable, en la que los objetos drenan de vida la existencia humana; una acumulación que incluye la posesión de vidas pasadas: los niños asesinados que enladrillan los cimientos de *The Haunting (La guarida)*; los espectros que se amontonan en los túneles de la mansión Salambó, en la novela *Líneas muertas* de Greg Bear (2003); los cadáveres sin párpados que preñan los tabiques de la casa de *Exorcismo en Connecticut* o los espectros singulares del gabinete de maravillas con el que el dueño de la casa de *13 fantasmas* pretendía abrir las puertas del infierno. Incluso el trasatlántico de *Ghost Ship* (Steve Beck, 2002) no es sino una lujosa casa fantasma que yerra flotante, cuya maldición proviene, una vez más, de la acumulación de capital.

En *Ghost Ship* la tripulación del barco encuentra un derrelicto a la deriva, un Mary Celeste perdido en alta mar. Al descubrir que el barco contiene una carga de oro, se apodera de ella y rescata a su único superviviente. Como en el proceso típico de circulación del capital, todo lo ignoramos del origen de este oro, pero sí descubriremos que maldice a quien lo posee y que su guardián, el superviviente, es nada más y nada menos que un demonio que se encarga de que la codicia vaya destruyendo a las tripulaciones que, sucesivamente, se llevan el oro de los barcos que se han quedado vacíos. Mientras tanto, los relumbres del lujo se convierten en mero espejismo. La única verdad tras esta acumulación de maderas nobles, alfombras de damasco y candelabros es la de una chatarra flotante en la que sólo florecen ya rosas de herrumbe.

Por el contrario, cuando nos internamos en un sanatorio o en un hospital abandonado, nos encontramos con una mirada suspicaz no hacia el capitalismo, sino hacia las instituciones sociales del Estado de bienestar, unas instituciones que, o bien tratan con un desdén casi mandarín a las personas a su cargo —*In Dreams o Madhouse* (William Butler, 2004)—, o bien no han conseguido superar los métodos brutales de la era premoderna —*House on Haunted Hill* o *Grave Encounters*—. Si nos guiáramos por el cine de terror podríamos llegar a la conclusión de que la lobotomía y el electroshock eran las únicas terapias conocidas por los psiquiatras de antaño y que las enfermeras tenían una preocupante tendencia a matar a los niños que debieran cuidar. Con ello, podríamos intuir los coletazos de una ideología neoliberal que deslegitima el papel de los servicios públicos; pero en el proceso mismo de deslegitimación encontramos una contradicción sustancial, a saber, que a menudo las torturas e infamias cometidas en dichas instituciones se deben no a que fueran mals de por sí, sino a una perversión de su función, ejercida por un doctor enloquecido que se erige en dueño y tirano de un reino estrecho y confinado.

Tal es el legado del Dr. Richard B. Vannacutt (Jeffrey Combs) en *House on the Haunted Hill*, una mazmorra piranesiana, abigarrada de trampas, máquinas de tortura y espectros que no pueden escapar. Ahora bien, lo que debemos preguntarnos —de acuerdo con nuestro objeto de estudio— es qué cambios aportan las películas de finales de siglo a este esquema de la casa encantada. Pregunta para la que encontraremos dos respuestas esenciales: en primer lugar, que la casa encantada pasa a ser concebida como parque de atracciones de lo macabro; en segundo lugar, que la maldición en sí adquiere una autonomía propia e independiente de los brujos y locos que la habitaron.

Quizá uno de los mejores ejemplos de esta doble tendencia llegará con *Monster House* (Gil Kenan, 2006), película de animación que nos enfrenta a una casa encantada que parece salida de un parque temático o de un videojuego y que, además, se comporta como un depredador que espera paciente para erguirse sobre sus cimientos y abalanzarse sobre los niños que osan enfrentarse a ella: las ventanas sus ojos, el porche sus fauces, su lengua una alfombra persa. *Monster House* es el caso más obvio de la casa maldita como estructura autónoma, pero también una plácida atracción de la que pueden disfrutar niños y adultos. Seguidamente analizaremos cómo cada uno de estos dos factores ayuda a construir las casas encantadas del cambio de milenio.

### 5.3.1. La casa del horror del parque de atracciones

*House on Haunted Hill* comienza expresamente con un parque de atracciones cuyo atractivo es dar sustos de muerte a los usuarios, con ascensores que parecen desplomarse y montañas rusas que aparentan descarrilar. Tras el prólogo, el filme nos introduce en un sanatorio encantado que también funciona como un parque temático. La trama del filme se construye como una sucesión de espacios que se encadenan como salas de una casa del terror. Lo dicho de *House on Haunted Hill* es igualmente válido para el siguiente filme de Dark Castle Entertainment, *13 fantasmas*, en la que la estrella es una casa concebida como un laberinto de espejos. De manera sintomática, la narración de innumerables películas deja de ser un firme relato basado en la psicología de los personajes para comenzar a funcionar como el tenue hilván que mantiene unidos diversos números de magia.

Como veremos en las próximas páginas, el parque de atracciones y el videojuego se instauran como influencias cruciales en la estructura del relato, sumergiéndolo, más si cabe, en la cultura del simulacro. Como destacaba Jean Baudrillard, el parque de atracciones es uno de los espacios emblemáticos de una cultura «hiperreal» en la que los referentes históricos se esfuman y el simulacro precede a lo real<sup>227</sup>. El fenómeno sucede precisamente en un momento en el que la industria cinematográfica se imbrica empresarialmente con los negocios de parque temático, por lo que la confluencia de discursos ha de entenderse como un proceso paralelo al de la forja de nuevos conglomerados del entretenimiento.

En 2003 la Disney llegó a producir una película familiar, *La mansión encantada* (*The Haunted Mansion*, Rob Minkoff, 2003), cuya ambientación reproduce una de las atracciones de Disneyland Park, la casa de New Orleans Square. Constatamos este dato sin la intención de detallar las redes económicas que entrelazan la industria<sup>228</sup>, sino como bisagra hacia una serie de estrategias discursivas que aparecen en el marco del simulacro. Como vimos, en la era de la sospecha nuestra sociedad vive sumergida en la imagen pero

---

<sup>227</sup> Remitimos a Jean Baudrillard (1978: 26) para esclarecer la relación que se establece entre el parque temático y el mundo que lo rodea: «Disneylandia es presentada como imaginaria con la finalidad de hacer creer que el resto es real, mientras que cuanto la rodea, Los Ángeles, América entera, no es ya real, sino perteneciente al orden de lo hiperreal y de la simulación. No se trata de una interpretación falsa de la realidad (la ideología), sino de ocultar que la realidad ya no es la realidad y, por tanto, de salvar el principio de realidad».

<sup>228</sup> Enrique Bustamante (1999: 28-29) señala la «integración» como una de las grandes tendencias de las industrias culturales: «Sin que se borren enteramente las fronteras y las diferencias entre los sectores, puede hablarse así de una “hilera” audiovisual: actividades diversas con nexos productivos y económicos estrechos, que comparten muchos productos —el film, la ficción especialmente— y que contribuyen en cadena a su amortización como mercados interconectados». Queda pendiente una investigación que, desde la economía política de la comunicación, detalle el entramado de las productoras de nuestro género con el fin de extraer conclusiones sobre cómo la integración afecta a los filmes y sus audiencias.



Los personajes de *13 fantasmas* se extravían en un laberinto mecánico con paredes de cristal (fotografía promocional).

duda de ella. En el presente epígrafe, analizaremos cómo el cine participa de la cultura del simulacro asumiendo rasgos propios del videojuego y del parque temático o, en definitiva, cómo el cine busca una nueva forma de espectáculo.

«The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avantgarde», de Tom Gunning (1990: 56-67) se ha convertido en el referente obligatorio para hablar de las nuevas estructuras narrativas del cine contemporáneo. Bajo la denominación de «cine de atracciones», Gunning (1990: 61) trazaba ya una continuidad entre el cine de los orígenes y las atracciones «domesticadas» de las películas de Steven Spielberg o Francis Ford Coppola; sin embargo, es preciso volver a su propuesta teórica original para comprender qué es el cine de atracciones y cómo se conecta con el cine de las últimas décadas. Según Gunning (1990: 57), el cine de atracciones:

«Es un cine que se basa en la cualidad que Léger celebraba del mismo: su habilidad para mostrar algo. En contraste con el aspecto voyeurista del cine narrativo analizado por Christian Metz, éste es un cine exhibicionista. [...] Es un cine que exhibe su visibilidad, que desea quebrar la encapsulación que el mundo ficcional realiza sobre sí mismo para poder solicitar la atención del espectador».

Gunning (1990: 58) conecta este cine de la mostración con la apertura de Conney Island y los primeros grandes parques de atracciones. Efectivamente, como ha detallado Noël Burch (1987), existe una correlación entre las primeras películas y su exhibición dentro del marco de las ferias y los espectáculos populares: tanto sus públicos como sus estrategias discursivas acaban confluyendo en gran medida. En esta línea, podemos trazar un paralelismo entre el cine actual y el parque temático como forma de ocio emergente: sus públicos preferentes coinciden y encontramos estrategias discursivas afines. No en vano,



tanto *13 fantasmas* como *House on Haunted Hill* o *Ghost Ship* rinden honores al productor y cineasta William Castle (1914-1977). Las dos primeras son *remakes* de películas dirigidas por Castle y todas ellas son producciones de Dark Castle Entertainment, empresa que trató de recuperar el espíritu de las películas de Castle.

Los filmes de terror de William Castle no sólo eran efectistas o recurrían a temas sensacionalistas —*Homicidio (Homicidal, 1961)*—, sino que además sus proyecciones tenían algo de barraca de feria. En el clímax de *La mansión de los horrores (House on Haunted Hill, William Castle, 1959)*, un esqueleto emerge desde un burbujeante tanque de ácido y se encamina hacia Nora. En ese instante, junto a la pantalla de cine, se abría de repente una caja negra y, desde ella, salía flotando un esqueleto fluorescente. De pronto, en *Escalofrío (The Tingler, William Castle, 1959)*, la sombra de un monstruoso peripato<sup>229</sup> aparece reptando sobre la pantalla, la sala se queda súbitamente a oscuras y una voz alerta a los espectadores que el monstruo anda suelto por la sala. En ese instante, un dispositivo vibrador oculto comenzaba a vibrar bajo algunas butacas y la voz pedía a los espectadores que gritaran con todas sus fuerzas para asustar a la extraña criatura. William Castle fue, qué duda cabe, un maestro del *gimmick*<sup>230</sup>, un cineasta a medio camino entre el empresario avisado y el feriante oportunista; pero sus películas funcionaban bien y preludiaban las tentativas actuales de convertir la experiencia fílmica en un parque de atracciones.

Stephen Price, el anfitrión del *remake* de *House on Haunted Hill*, remite directamente al propio Castle. Price (Geoffrey Rush) no sólo es presentado como un empresario que diseña y dirige atracciones aterradoras, además su caracterización remite vivamente a Vincent Price, protagonista de algunos filmes de William Castle. Sin embargo, las producciones de Dark Castle Entertainment difieren del espíritu feriante de William Castle en un punto crucial: sus atracciones quedan confinadas al otro lado de la pantalla. Por el precio de la entrada, el público de la versión original de *13 fantasmas (13 Ghosts, William Castle, 1960)* adquiría también dos tiras de celofán, una roja y la otra azul, a través de las que los fantasmas se hacían visibles o desaparecían de la pantalla. En cambio, en el

---

<sup>229</sup> Por más que el monstruo de *The Tingler* sea una criatura imaginaria, su morfología lo inscribe como una especie incógnita del género *peripatus*, del filo de los onicóforos. Los peripatos son invertebrados blandos, de aspecto aterciopelado, con forma de gusano, múltiples patitas y dos largas antenas. Se pasean por la noche y cuando encuentran una presa escupen sobre ella dos hilillos de pegamento que la inmovilizan y le permiten acercarse a ella para sorber sus fluidos. Por el contrario, el peripato inventado por Castle parasita la espina dorsal y se nutre del miedo reprimido, pero a su vez le asustan los gritos.

<sup>230</sup> A propósito del cine de Castle, recomiendo el artículo de Murray Leeder (2011: 773-795), de quien tomamos la definición de los *gimmick films*, «películas, especialmente de terror y de suspense, que desde principios de los cincuenta introdujeron trucos innovadores para atraer al público, al que apelaban de una manera más directa de lo que solía hacerlo el cine de Hollywood. Supone una novedad de “dudosa reputación” después de la ola de innovaciones técnicas oficiales de la industria cinematográfica a principios de los cincuenta». Véase también Newman (2002: 221-228).

*remake* serán los personajes quienes lleven por nosotros esas únicas gafas mágicas en su deambular a través de la casa. La interacción con el público de la sala desaparece y, en su lugar, los *remakes* de Castle se consagran a ofrecer un festín de espectáculos macabros<sup>231</sup>, un frenesí visual y sonoro que alcanza su paroxismo en el montaje de fogonazos, chirridos y espectros sangrientos de la nueva versión de *13 fantasmas*, película que transcurre dentro de un laberinto de cristal, como el que podríamos encontrar en un parque de atracciones.

Sin embargo, el «cine de atracciones», tal como lo ve Gunning, no es meramente una confluencia entre el cinematógrafo y la feria, sino más bien una concepción del cine como mostración, como un espectáculo que se exhibe a su público en cuanto a tal. El término de «atracciones» procede, por supuesto, de Sergei Eisenstein y se refiere a la construcción del texto filmico como una serie de impactos sensoriales o psicológicos, como una serie de atracciones que buscan conectar con su espectador no tanto a través de la seducción narrativa como a través de la exhibición de números de magia, efectos especiales, luchas a muerte y fuegos de artificio. En el caso del cine de terror, dichas atracciones adquieren tintes más oscuros: monstruos, carnicerías, suplicios y desmembramientos que, tal como exponía Vicente Sánchez-Biosca (1995: 106-107), se intercalan en el relato de manera independiente al fluir causal de la narración:

«Los asesinatos son intercambiables, multiplicables, reordenables a voluntad, sin que nada en el relato se vea afectado por ello. [...] Los asesinatos aparecen, pues, con la extraña cualidad de ser episódicos en lugar de dramáticos, como en un momento sentenció Norman Mailer (1991) a propósito de la escandalosa novela de Brett Easton Ellis, *American Psycho*, con el añadido en este caso del grafismo espectacular que conlleva la imagen. [...] Lo único que pervive es la brutalidad escópica de los crímenes, salvajemente hiperbólicos.»

Rubén Higuera (2011: 31-33) recuperaba el concepto de «cine de atracciones» para referirse al *slasher*, especialmente al carácter autorreferencial que adquiere en la segunda mitad de los noventa. Pero también podríamos aplicarlo a numerosas obras del periodo como, por ejemplo, a las que componen la saga *Saw* o al subgénero de torturas. Sin embargo, volviendo a Gunning, nuestra exhibición de atrocidades no puede entenderse sin tener en cuenta el pacto que el «cine de atracciones» establecía originalmente con su público, basado en el conocimiento, por ambas partes, de estar asistiendo a un espectáculo. Como quien sube a una montaña rusa, el espectador sabe que pasará tensión, emoción y miedo, pero que está a salvo en su asiento.

El cine narrativo está lejos de su fin y no hay película, en toda nuestra filmografía, que no se ajuste a unos mínimos dentro del relato canónico; no obstante, la línea narrativa que encadenaba firmemente el cine clásico otorga ahora una mayor prevalencia a la

---

<sup>231</sup> Y no sólo los *remakes* de Castle, sino también muchas otras películas de casas encantadas del periodo. *El convento del diablo* (*The Convent*, Mike Mendez, 2000), por ejemplo, deviene un festival frenético de fluorescencias azules, rosas y verdes, duchas de sangre, demonios a cámara rápida y música *techno*.

irrupción de espacios siniestros o de espectáculos sangrientos<sup>232</sup> que ya no son una distracción sobre la trama, sino su auténtica razón de ser. Esta manera de concebir el relato será común durante toda la década; sin embargo la encontramos ya presente en películas como *House on the Haunted Hill*, *13 fantasmas*, *Ghost Ship*, *The Haunting (La guarida)* o *La casa de los mil cadáveres*. Todas ellas son, en realidad, barracas de feria<sup>233</sup> en las que, por el precio de una entrada, podremos disfrutar de apacible espanto.

Pero esta analogía entre el cine y el parque de atracciones debe incluir otro punto en su esquema: los videojuegos. En el cine actual, el videojuego está presente no sólo a través una serie préstamos estéticos<sup>234</sup>, sino porque a menudo el elemento que estructura el guión del videojuego —una serie de escenarios o niveles de dificultad creciente— se convierte en un patrón modelo para el cine del género<sup>235</sup>. En *Resident Evil* —basada en el videojuego homónimo—, la protagonista burguesa penetra desde su cómodo salón en un laberinto en el que, como si del juego se tratase, debe ir superando trampas y enfrentándose a enemigos progresivamente más difíciles de abatir. Para ello, al igual que el personaje del videojuego, va ganando puntos de habilidad y experiencia, así como armas y conocimientos que le permiten superar los retos del laberinto. El progreso de Alice a través del laberinto equivale, en conclusión, al aprendizaje del jugador que se ve inmerso en el videojuego y que le capacita para enfrentarse al monstruo al final de cada nivel.

La imbricación entre cine y videojuegos no es nuestro objeto de estudio, pero es preciso anotar que existe una influencia palpable del videojuego en la manera en que las películas construyen su trama como un encadenamiento de espacios siniestros. *La celda* es un ejemplo paradigmático; la protagonista se enfunda en un traje que parece enhebrado con retales de músculos plásticos, venas de fibra óptica, una funda de carne artificial que, a la manera del traje de realidad virtual, le permite introducirse en los recuerdos de un

<sup>232</sup> El decorado siniestro, la exhibición de atrocidades o ambos al unísono se convierten en elemento definitorio del género. Así, si bien *Return to House on Haunted Hill* (Víctor García, 2007) carece del esmero con el que su predecesora elaboraba las escenografías, nos ofrece a cambio asesinatos, torturas y desmembramientos que van jalonando el desarrollo de la trama.

<sup>233</sup> La analogía entre el cine de terror y el parque de atracciones resulta tan palpable que incluso aparece en ensayos divulgativos. Ángel Gómez Rivero (2007: 262), por ejemplo, describe en estos términos *The Haunting (La guarida)*: «La descriptiva al detalle, esa definición constante del mal, con excesos de imágenes creadas por los inevitables efectos digitales, que propinan un portazo en las narices a la imaginación de cada espectador, evitándose las sugerencias. [...] Para la historia, el filme quedaría como un luminoso y caro espectáculo de barraca de feria» (la cursiva es nuestra).

<sup>234</sup> Consideremos, por ejemplo, el uso del punto de vista objetivo con rifle en mano —proveniente de los juegos de disparos— en películas como *House of the Dead* (Uwe Boll, 2003), *Doom* (Andrzej Bartkowiak, 2005), *28 semanas después (28 Weeks Later)*, Carlos Fresnadillo, 2007) o *Elephant* (Gus Van Sant, 2003).

<sup>235</sup> Así sucede, por ejemplo, en *eXistenZ*, *Van Helsing*, *Alien vs. Predator* (Paul W. S. Anderson, 2004), *Solomon Kane* (Michael J. Bassett, 2009), *Sucker Punch* (Zack Snyder, 2011) en la serie *Saw* y y, especialmente, en *Silent Hill* (Christophe Gans, 2006). Sobre esta última, su director declara: «Intenté reproducir la experiencia del juego en el filme [...]. No estoy adaptando un libro, es como contar la historia de lo que me pasó a mí cuando estuve en el mundo de *Silent Hill*» (En Ferrante, 2006: 44).

asesino en serie para descubrir dónde ha escondido a su última víctima. Al contrario de *El silencio de los corderos*, el viaje a la mente del psicópata no se vehicula a través de la palabra o la narración, sino de una serie de imágenes de la psique que se enlazan como una enumeración de escenografías espectaculares, paisajes colosales y espacios barrocos, sórdidos y fastuosos.

Las escenografías de Singh —autor también de *El sueño de Alexandra* (*The Fall*, 2006) y de *Immortals* (2011)— tiende a una grandilocuencia hiperbólica deudora tanto del colorismo de *National Geographic* como de la plástica heteróclita y global del pastiche posmoderno. Sin embargo, lo que nos interesa de *La celda* es, por un lado, que el espacio acotado y laberíntico que define la casa encantada se convierte explícitamente en un espacio mental y, por otro lado, que la entrada en ese espacio es imaginada como la entrada en un mundo virtual o, más bien, en un videojuego de misterio que nos avasalla con su capacidad para construir al detalle escenografías tan grandilocuentes como nítidas. Esta visualidad espectacular —que nos sitúa dentro del cine de las atracciones— se encuentra también presente en numerosas obras del periodo, entre ellas, *The Haunting* (*La guarida*). Si en la novela original, *La maldición de Hill House* de Shirley Jackson, la casa encantada era un trasunto del encierro mental de Eleanor, la protagonista, la adaptación fílmica de Jan de Bont exterioriza los fantasmas de Eleanor en un festival de efectos especiales: lo sugerido se torna explícito, la introspección narrativa se convierte en el repertorio de trucos de una barraca de feria.

Estos ejemplos nos ayudan a comprender la preeminencia de la retórica visual y de lo espectacular en el nuevo cine de atracciones. Sin embargo, el concepto de Gunning debe ser releído con mayor detenimiento, pues Gunning no sólo toma su término de la vanguardia, sino que lo reintegra también a las prácticas de vanguardia del cine de los inicios. Cuando Eisenstein formula su idea de «atracciones», se basa en el espectáculo, pero su objetivo es concebir una noción de montaje que se libere del lastre de las convenciones del drama psicológico y realista<sup>236</sup>, que le permita articular la película como una serie de choques de sentido, a través de los que plantear un cine dialéctico, revolucionario. Por su parte, para Gunning, el cine de las atracciones permitía a la vanguardia una alternativa al cine narrativo. De ahí que cuando cite a Coppola o Spielberg, nos hable de «atracciones

---

<sup>236</sup> En concreto, Eisenstein preponderaba «el libre montaje de acciones (atracciones) arbitrariamente elegidas, independientes (incluso fuera de la composición dada y de la vinculación narrativa de los personajes), pero con una orientación precisa hacia un determinado efecto temático final. Esto es el montaje de atracciones. Es un camino que libera completamente al teatro del yugo de la “figuración ilusoria” y de la “representatividad”, hasta ahora decisiva e inevitable, para pasar al montaje de “cosas reales”, admitiendo al mismo tiempo la inserción en el montaje de “fragmentos figurativos completos” y una trama narrativa coherente, pero ya no como algo suficiente y determinante, sino como atracción dictada por una pura fuerza de acción, elegida conscientemente para aquella determinada intención final» (Eisenstein, en Romaguera y Alsina, 1998: 75).

domesticadas» («*tamed attractions*»), pues estas atracciones del cine contemporáneo ni suponen, por un lado, el fin del imperio del relato ni plantean, por otro, una autonomía del ojo del espectador o una distancia que le permita cobrar consciencia de que se halla ante un espectáculo.

Los espectadores de William Castle tenían la posibilidad, por más que irónica y ridícula, de saberse parte de un espectáculo que incluía su participación. En cambio, nuestro cine utiliza las atracciones como herramientas de seducción que sumergen al espectador en la ficción y le impiden alcanzar cualquier distancia crítica. Mientras que el cine clásico nos arrastraba en viaje inmóvil a través de los vericuetos de la ficción, en el nuevo cine de atracciones nos hallamos sumergidos en una serie de espacios creados para nuestra fascinación, pero también para nuestro extravío. No es casual que uno de los motivos más recurrentes a lo largo de *La celda* sea la inmersión: los trajes de exploración mental que parecen flotar en una luz etérea y azul, la entrada en el mundo onírico como un bucear en las aguas invisibles que inundan un panteón en penumbra, el demonio del aljibe del palacio, el cadáver en una bañera de sangre, el bautismo del niño en el río... Entretanto, la víctima espera su muerte encerrada en un tanque de cristal que va llenándose de agua. Catherine se sumerge en la mente del asesino, pero es ésta la que acaba anegándola y volviéndola prisionera.

El buceo de Catherine es una metonimia de su itinerario a través de un reino ilusorio, pero también de la experiencia del espectador, a quien se arrastra hacia una sucesión de estancias oníricas. Lo vimos ya en *Matrix*, *Nivel 13* o *eXistenZ*: el cine del cambio de siglo nos concibe como personajes de un videojuego, nos cerca con espacios virtuales o nos pierde en la casa encantada. Nuestra experiencia del mundo externo queda anulada, somos paseantes extraviados en el enorme laberinto de espejos de un parque de atracciones. Así funciona el encadenamiento de espacios del videojuego y así funciona, también, el del cinematógrafo, tal como veíamos en *eXistenZ*, cuyos personajes se veían sumidos en la experiencia total de un itinerario que puede ser leído, de igual manera, como la participación voluntaria en el universo del videojuego o como el dejarse llevar por la corriente narrativa de un relato cinematográfico.

Incluso la autorreferencialidad del cine de atracciones se convierte en una estrategia más de seducción que de alejamiento. Los espectadores del terror contemporáneo conocen bien sus convenciones y, por tanto, el filme les ofrece el placer de «reconocer los tópicos en la pantalla, pues les sitúa en una situación de ventaja cognitiva respecto a los personajes de la diégesis» (Higueras, 2011: 28). Tal estrategia de seducción conduce, precisamente, a

aquella participación del espectador en los géneros que planteaba Jean-Louis Comolli<sup>237</sup>, una participación consciente y voluntaria en la que no sólo nos arrastra la diégesis del filme, sino también los mecanismos y convenciones de género que hemos interiorizado. En consecuencia, el espacio de inmersión de la película se expande más allá del genérico y los títulos de crédito, pues ha conquistado ya un territorio de nuestra imaginación desde el que arrastrarnos hacia el relato. De esta manera, la espectacularidad del cine de atracciones actual no supone una distancia crítica de la mirada, sino una nueva estrategia de inmersión en la pantalla, una pérdida de horizontes desde la que no podemos atisbar la perspectiva del paisaje ni encontrar apoyatura desde la que ejercer una interpretación crítica.

Como suele decirse, la excepción confirma la regla y, en este caso, nuestro ejemplo excepcional aguarda en *La casa de los 1000 cadáveres* (*House of the 1000 Corpses*, Rob Zombie, 2003)<sup>238</sup>. De nuevo, la barraca de feria es no sólo una referencia explícita, sino un elemento estructural de la película. En *Halloween II* (2009), Rob Zombie homenajea a William Castle citando un plano de *La mansión de los horrores*; pese a ello, la filmografía de Rob Zombie nada debe a William Castle y sí mucho a otro espectáculo: el del *grand guignol*<sup>239</sup> con su desafuero grotesco, irónico y sangriento (Navarro, 2003: 22). En *La casa de los mil cadáveres*, cuatro jóvenes llegan a una apartada gasolinera para visitar la cochambrosa casa del terror sita junto a ella. Tras la macabra función que allí se les ofrece, los jóvenes llegan a la casa de una familia que representa, para ellos, un *show* igualmente grotesco. Pero las atracciones de *La casa de los 1000 cadáveres* no se reducen al tren del horror, el museo de cera, el espectáculo de *freaks*, el carnaval o el gabinete de maravillas, pues toda la película está concebida en sí misma como una gran atracción<sup>240</sup>, como un carnaval del espanto.

Rob Zombie intercala en su puesta en serie planos sueltos de metraje encontrado, secuencias entrecortadas de Super-8 y de vídeo doméstico, planos ampliados hasta ser prácticamente sólo grano, imágenes texturizadas, pantallas partidas y tripartitas, colores

---

<sup>237</sup> Cfr. 3.2.2.

<sup>238</sup> Si bien fue estrenada en 2003, *La casa de los 1000 cadáveres* fue rodada en 2000 bajo contrato con la Universal. A la vista de lo rodado, los productores se echaron atrás, pues les parecía un filme «inconveniente», a lo que Zombie les respondió que lo realmente reprochable era la mezcla irresponsable de sexo y conducción temeraria que ellos estaban vendiendo a los jóvenes en *A todo gas* (*The Fast and the Furious*, Rob Cohen, 2001). Finalmente, en 2003 Rob pudo comprar los derechos del filme a Universal y estrenarla a través de Lions Gate Entertainment.

<sup>239</sup> En 1897, Le Theatre du Grand Guignol abrió por primera vez su telón para horrorizar al público parisino con obras de crimen y terror caracterizadas por una enorme violencia gráfica. A menudo, dichas obras se alternaban con farsas subidas de tono y momentos de humor para lograr un mayor impacto emocional (Véase Skal, 2001: 55-61). Del mismo modo, la filmografía de Rob Zombie oscila entre el humor y la gravedad, entre lo procaz y lo violento. Sin embargo, salvo en la bufonada de *The Haunted World of El Superbeasto* (Rob Zombie, 2009), Zombie jamás presenta la violencia como algo humorístico o divertido.

<sup>240</sup> Antes de realizar el filme para Universal, Rob Zombie ya había diseñado un laberinto del terror para las Halloween Horror Nights organizadas por la compañía (Szulkin, 2000: 21).

virados y saturados. *La casa de los 1000 cadáveres* consigue crear, tal como proponía Eisenstein, una «atracción dictada por una pura fuerza de acción, elegida conscientemente para aquella determinada intención final». No cabe hablar aquí del montaje de atracciones en el que los planos hacen chocar los objetos representados, pero sí de un choque de texturas visuales. Ver *La casa de los 1000 cadáveres* es como sintonizar un televisor roto que cruzara sin cesar imágenes grotescas o, más bien, como contemplar un enorme *collage* de retales dispersos. La finalidad del filme es, por tanto, la de convertirse en una atracción, en un espectáculo para el ojo, pero también la de elaborar una crítica radical. A través del carnaval, Rob Zombie invierte la mascarada de la vida cotidiana y nos muestra una visión de la vida americana en la que todos los valores y símbolos tradicionales han sido invertidos.

A diferencia de lo visto en el resto de atracciones domesticadas por la industria, el auténtico motor de *La casa de los mil cadáveres* es una mostración de lo grotesco sucia, embrutecida y horrenda, una apología de lo feo que, no obstante, jamás pierde de vista su naturaleza de espectáculo. Es justamente esta consciencia de espectáculo la que le permite criticar no sólo la moral estadounidense, sino también su representación como una pura construcción visual. En *La casa de los mil cadáveres* no hay seducción posible, es una atracción y lo sabemos por más que su fábrica esté compuesta del material más repulsivo. Se trata, en definitiva, del único filme del periodo en el que verdaderamente el potencial del cine de atracciones se activa como vanguardia y como subversión del relato. Vendrán, a lo largo de la década, filmes más sórdidos, más grotescos, más sangrientos; pero también más tramposos en la medida en que todos ellos recurrirán a viejas artimañas —como los



*La casa de los 1000 cadáveres*. El Capitán Spaulding nos da la bienvenida al tren de los horrores.

mecanismos de identificación o las convenciones de género— para sumergirnos en el espectáculo y anular así nuestra capacidad de mirar de manera consciente a la pantalla.

Incluso cabría objetar al filme de Rob Zombie que su frenesí visual impide al espectador establecer una distancia crítica, una pausa para la reflexión. En un primer visionado, resulta difícil percatarse del traje de Tío Sam que porta el capitán Spaulding o de que el *show* que la familia representa para los jóvenes viajeros es una sátira de la banalidad del espectáculo televisivo. Es más, la adhesión del filme a ciertos temas y motivos del cine de terror de los setenta —en especial a *La matanza de Texas* (1974) y *Las colinas tienen ojos* (1977)— invita a una lectura más erudita que crítica. Todo ello nos lleva a plantearnos, como vimos con Jameson, si es posible criticar la cultura posmoderna desde las propias estrategias retóricas del posmodernismo —el pastiche, la fragmentación o la canibalización de estilos del pasado—. Quizá sólo en parte y sólo a través de una atenta lectura crítica. Lo cierto es que allí donde otros filmes intentaban sumergirnos, *La casa de los mil cadáveres* nos arrastra en una vorágine en la que resulta difícil hallar un remanso para la reflexión.

Consideremos o no que *La casa de los mil cadáveres* es una excepción, las películas del cambio de siglo tienden a concebirse como atracciones, como juguetes de género o como sucesión de espacios virtuales. En ellas, podemos deambular por los pasajes de una casa del terror de celuloide o a través de una sucesión de entornos virtuales, pero lo cierto es que jamás hallaremos salida alguna ni tampoco apoyatura desde la que mirar a distancia. Por eso, antes de proseguir, quedémonos con una de los puntos en común entre el videojuego y filmes como *La guarida* (*The Haunting*), *House on Haunted Hill*, *13 fantasmas*, *La celda*, *Ghost Ship* o *La casa de los 1000 cadáveres*. En uno y otro caso, la puesta en escena construye un espacio autónomo, cerrado, que se rige por sus propias reglas, por el que podemos deambular libremente, en el que podemos perecer pero del que no podemos escapar<sup>241</sup>. Más allá de sus paredes, sólo existe la negrura, un cosmos vacío sin trazo alguno del demiurgo. El filme de Tarsem Night transcurre en el espacio cerrado de la mente del protagonista, significativamente, su título es *La celda*.

---

<sup>241</sup> Una lógica, la del espacio sin salida, que persiste a lo largo del periodo y queda especialmente plasmada en *Grave Encounters*, película en la que un equipo de televisión se interna en un manicomio encantado para pasar la noche en él. Pero la noche no tendrá fin, pasarán los días y la eternidad se prolongará indefinidamente, al igual que los pasillos del sanatorio. La puerta de salida dará lugar sólo a nuevos corredores y túneles que se proyectan hacia el infinito.



### 5.3.2. En la casa los muebles se mueven solos

«Ningún organismo vivo puede mantenerse cuerdo durante mucho tiempo en unas condiciones de realidad absoluta; incluso las alondras y las chicharras, suponen algunos, sueñan. Hill House, nada cuerda, se alzaba soledad frente a las colinas, acumulando oscuridad en su interior; llevaba así ochenta años y así podía haber seguido ochenta años más. [...] el silencio empujaba incansable contra la madera u la piedra de Hill House, y lo que fuera que caminase allí dentro, caminaba solo».

*La maldición de Hill House*, Shirley Jackson (2008: 19)

Cuando en el reloj suena la medianoche, las puertas del sanatorio de *House on Haunted Hill* se cierran solas. Un mecanismo hidráulico, que no precisa del auxilio de hombre vivo alguno, sella las puertas y ventanas del manicomio abandonado. Es más, la casa tiene la iniciativa propia de atraer a aquellas almas que desea consumir. Engranajes y válvulas industriales propulsan la diástole mecánica de esta casa encantada, un organismo aquejado de tumores mecánicos que cobran vida más allá del cuerpo de cemento que los albergan. El atrezo industrial está en consonancia con el recelo que la sociedad posmoderna siente hacia la modernidad<sup>242</sup>; sin embargo, la maldición que se adueña de la casa es una fuerza invisible, omnipresente. En la película, se plasma solamente por un instante, como atisbada a través de un calidoscopio de sombras, pero su auténtica naturaleza es inmaterial. Dicha maldición, como demostraremos en las próximas páginas, no es sino la plasmación simbólica de las fuerzas invisibles del capitalismo global.

El derrelicto de *Ghost Ship*, el sumergible de *Below*, las fábricas abandonadas de *Hostel*, la ciudad minera maldita de *Silent Hill*, los aparatos de tortura de *Saw* o «La torre roja» de Thomas Ligotti remiten a la escenografía de una modernidad mecánica y macabra. Las afiladas chimeneas de la factoría dominan el paisaje de Plunkettsburg en el relato de Michael Chabon «En la negra fundición». Un profesor se instala en el pueblecito para excavar los túmulos de una antigua tribu india cuyo «único propósito, la meta y el pináculo de su genio artístico, era matar hombres» (Chabon, 2005: 218). Pero en Plunkettsburg, nuestro investigador encuentra no sólo hallazgos arqueológicos, sino un pueblo subyugado por la sombra de la factoría, habitado por tullidos que han entregado sus miembros amputados a los dientes de los engranajes. Finalmente, el profesor encuentra un túnel que conduce desde las tumbas indias hasta el misterioso

---

<sup>242</sup> Qué distinta, por tanto, la melancolía de *Hugo* (Martin Scorsese, 2011) hacia aquel mundo moderno, mecánico, de relojería, en el que las personas, cual engranajes sueltos, podían encontrar su lugar preciso en la gran maquinaria del mundo.

interior de la negra fundición, en el que un titánico pistón martillea el suelo llamando a dioses olvidados y las mujeres siguen ejecutando sacrificios humanos.

El recorrido de la fantasía *pulp* de Chabon —del cementerio indio a la fundición— es el mismo que emprende el género de terror al final del siglo XX: desde los espacios antiguos, numinosos y malditos, hasta las industrias convertidas en moradas de la maldad. Para la economía financiera y de servicios, la fábrica es un lugar sacrílego, que debe deportarse al otro confín del mundo, allí donde no pueda verse que la explotación del hombre y la destrucción de la naturaleza siguen funcionando a pleno rendimiento. Sin embargo, todo cuanto es reprimido del discurso reaparece en nuestro género de la forma más siniestra: nuevas fábricas se yerguen para producir tan solo pesadillas.

Pero el asunto es más complejo. Industrial o no, la ruina gótica expresa tanto el rechazo hacia el pasado como el recelo hacia el futuro que ha de erigirse sobre ella. Escombros del ayer se entretajan con las brumas del mañana y, en este claroscuro, atisbamos un presente estragado de sombras. Lo siniestro del vestigio se alía con las inquietudes de hoy y, al cabo, nos encontramos con que la ruina mecánica alude también a un temor actual: el miedo a rendir nuestro cuerpo a una fuerza incontrolable e inhumana, ya no la de las máquinas, sino la del capitalismo financiero. De entre los ejemplos de esta intersección entre la imaginería industrial y los temores actuales, reseñamos un filme situado todavía en 1997, *Cube* (Vincenzo Natali). En él, un grupo de desconocidos despierta en medio de un laberinto mecánico y trata de descubrir una forma de escapar. Cada una de las estancias que lo componen es idéntica a las anteriores: cubos con paredes cubiertas de paneles y seis salidas, una en cada cara, que conducen a otras tantas habitaciones en las que puede haber, o no, trampas letales.

Durante su deambular a lo largo del dédalo, los personajes se preguntan por el propósito del laberinto en sí y por las intenciones de quienes lo diseñaron. ¿Fueron agentes del gobierno o de la industria militar? ¿La perversión de un hombre rico? En una estancia bañada de luz roja, uno de los prisioneros, Worth (David Hewlett), espeta a su compañera de prisión: «No hay ninguna conspiración. Nadie está al cargo. Es un sinsentido que funciona creando la ilusión de un plan maestro. [...] Alguien pudo saber algo antes de que lo despidieran o se fuera, pero si este sitio tuvo un propósito, éste se malinterpretó o se perdió. Esto es un accidente, un proyecto de obras públicas perpetuo y olvidado». En tal caso, ¿por qué encerrar a nadie en su interior? «Porque existe, hay que usarlo o, si no, admitir que no tiene sentido». Vincenzo Natali subraya el diálogo con asfixiantes primeros planos pero jamás confirma la veracidad de las palabras de Worth. Tampoco a nosotros nos importa si su diagnóstico es el correcto, pues la verdad de sus palabras radica en su desconcierto, en su incapacidad para desentrañar

respuesta alguna. Como Worth y sus compañeros de celda, sólo sabemos que estamos extraviados en un dédalo mecánico que funciona por sí solo y cuyas reglas ignoramos.

Pero, ¿quién dirige la casa encantada? ¿A quién obedecen estos muebles que se mueven solos? ¿Quién está al mando de la máquina de *Cube*? Como los protagonistas de este último filme, lo ignoramos, y es esta ignorancia la que nos torna ciegos e impotentes. Manuel Castells (2001: 86-87) argumentaba que el resultado de la globalización financiera fue la creación de un «Autómata», una red de transacciones financieras que domina y condiciona nuestras vidas:

«Su lógica no está determinada por ningún capitalista individual, ninguna empresa y, en realidad, ninguna institución pública. Aunque los capitalistas y los gestores capitalistas siguen existiendo, son ellos los que están determinados por el Autómata.»

Significativamente, *Cube* se estrena poco después de la crisis asiática de 1997 y dos años antes del auge de los movimientos antiglobalización, dos momentos históricos en los que se pone de relieve que la globalización financiera se ha convertido en una fuerza autónoma, incontrolable para la sociedad civil y para unos estados que ya no son capaces de poner freno a los mercados sin ser arrollados por ellos. En *Cube* nos hallamos como frente al Autómata de Castells: carecemos de manera alguna de dominarlo, la sala de máquinas se encuentra más allá de nuestro alcance. Según el propio Natali, la experiencia de los personajes se convierte en la de hormigas en un mundo de gigantes, incapaces de comprender «las fuerzas que te arrastran y empujan a través de la vida»<sup>243</sup>. En cambio, sí podemos aspirar a comprender cómo funciona y, por tanto, a escapar de su infinitud de trampas ocultas. En cierto momento, Leaven descifra la lógica de los códigos numéricos del cubo, un sistema de coordenadas cartesianas basado en potencias de números primos que define la posición de cada estancia dentro del cubo. Como recordaremos, la comprensión teórica era precisamente la salida propuesta por Louis Althusser<sup>244</sup> y coincide, también, con el proyecto teórico de Fredric Jameson cuando plantea el «cartografiado cognitivo»<sup>245</sup> como la manera de crear un mapa mental que oriente al individuo a través de la experiencia fragmentaria y dislocada de la posmodernidad —dislocada como lo está el laberinto de *Cube* y fragmentada como acaban los cuerpos de sus víctimas—.

Pero las gafas de Leaven están rotas en pedazos, su visión no es nítida y tampoco lo es su esbozo de comprensión teórica, pues, en la medida en que el conocimiento que adquirimos del Cubo se basa sólo en una racionalidad matemática, seguiremos siendo

---

<sup>243</sup> Citado por Philip Strick (en Newman, 2002b: 254).

<sup>244</sup> Cfr. 3.1.2 y 3.2.1

<sup>245</sup> Cfr. 3.3.3.

incapaces de saber quién fabricó el cubo o con qué propósito. Cuando los personajes encuentran la salida, una luz blanca y deslumbrante inunda la pantalla: jamás llegaremos a ver qué hay tras la luz, más allá de las paredes del presidio. La totalidad, tan solo intuita a partir de sus estancias —o fragmentos— y de una abstracción matemática, permanece elidida pues es, de suyo, irrepresentable<sup>246</sup>.

Como decíamos, los personajes de *Cube* lo ignoran todo de sus captores, del mismo modo que el ciudadano de finales de siglo nada sabe de los nombres de quienes controlan los mercados. Por el contrario, en *Cube 2: Hypercube* (Andrzej Sekuła, 2002) asistimos al proceso opuesto: el laberinto deja de ser un lugar físico y concreto para convertirse en una prisión virtual en la que las leyes espaciales, temporales y físicas dejan de funcionar. *Cube 2* va más allá en la lógica del laberinto virtual y nos sumerge, más profundamente todavía, en un sistema de espacios cerrados sin salida al mundo real. La textura metálica, pesada e industrial de *Cube* se ha desvanecido en un haz de luz blanda que ilumina sin resquicios cámaras blancas, sin peso, sin cuerpo. Pero, además, *Cube 2* fue estrenada en julio de 2002, por lo que ha quedado marcada ya por un cambio crucial en el discurso hegemónico: en ella sí veremos los rostros de los militares que controlan esta inmensa máquina de torturas.

### 5.3.3. Verdugos sin rostro

Mientras que el público de finales de siglo imaginaba un poder difuso y anónimo —las réplicas clónicas del agente Smith en *Matrix*, quizá metáfora del capitalismo corporativo—, el espectador de 2002 vive en un mundo en que la mitología política ha experimentado una metamorfosis. Frente a la poshistoria finisecular, la ideología posterior al once de septiembre se configurará en torno a héroes y villanos con nombres y apellidos. El neoimperialismo tiene actores y antagonistas concretos —Osama bin Laden o George Bush Jr.—, protagonistas de un nuevo relato épico que va siendo escrito a través de los medios de comunicación de masas. En los próximos capítulos, analizaremos cómo el cine de terror expresará este giro ideológico que afectará al modo de concebir la identidad nacional, la imagen del otro y las relaciones sociales. De momento, nos centraremos en uno de los cambios más significativos en el cine de terror: la insistencia en la tortura y en el torturador. Lo que pondrá de relieve esta irrupción del torturador después del once de septiembre será, precisamente, su ausencia durante los años previos, una ausencia especialmente significativa en un

---

<sup>246</sup> Cfr. 3.3.2 y 3.3.3.

momento histórico —el del cambio de milenio— en el que empezábamos a intuir que nuestras vidas estaban a merced de una mano invisible y omnipotente.

La fuerza diabólica que hace latir el corazón de *House on Haunted Hill* no es el fantasma de Vannacutt y, del mismo modo, el acaudalado coleccionista de espectros de *13 fantasmas* tampoco controla el laberinto de cristal; ambos parecen tiranos, pero son herramientas, esclavos; el poder que los gobierna, a ellos y a las casas, es el del mismísimo Infierno. En el cine de terror del cambio de milenio, los verdugos carecen de rostro, bien porque lo ocultan bajo la máscara del asesino, bien porque tampoco tienen cuerpo. Los torturadores de *La casa de los mil cadáveres* parecen personajes con contornos definidos, pero en realidad son sólo brochazos, apuntes de color que Rob Zombie dejará sin perfilar hasta su siguiente filme, *Los renegados del diablo*. Por el momento, Otis (Bill Moseley), Baby (Shery Moon Zombie) o el capitán Spaulding (Sid Haig) acaban siendo los músculos del auténtico cerebro de maldad y locura que se oculta bajo la casa, el Dr. Satan, cuyo rostro seguirá siendo un misterio.

Podríamos objetar que no todas las fuerzas diabólicas del cine del momento son potencias inasibles: asesinos y psicópatas siguen acechando en innumerables películas. Sin embargo, el cine del cambio de milenio otorga al maníaco un tratamiento caracterizado por una fuerte despersonalización: más que retratos psicológicos del asesino, los filmes acaban siendo abstracciones de la maldad. *La celda* o *American Psycho* se aproximan a sendos asesinos en serie; sin embargo, sus crímenes son cometidos no por hombres, sino por dobles fantasmáticos. Ambos filmes transcurren en un espacio soñado, puramente estético en el caso de *La celda* o especular y cinematográfico en el caso de *American Psycho*<sup>247</sup>. *La celda* incluso incluye un suplicio terrible en el que la víctima sufre el destino de San Erasmo en el órgano; sin embargo, la crueldad del acto se convierte en una pincelada roja en medio de un retablo de colores brillantes, vestiduras suntuosas, decoraciones exóticas y fetiches simbólicos. El *alter ego* diabólico del asesino de *La celda* es menos un hombre que un fragmento del paisaje; como Bateman en *American Psycho*, es más el demiurgo de un mundo imaginario que una identidad fija, estable y concreta. La identidad del verdugo sigue estando, por tanto, más allá del reino de lo humano.

---

<sup>247</sup> *American Psycho* transcurre en torno a los ambientes *yuppies* del Nueva York de 1987, un mundo engastado de espejos y superficies reflectantes que devuelven a Bateman su imagen deformada. La identidad de Bateman resbala en este mundo de superficies y reflejos; por eso, intenta elaborar una segunda identidad, la del psicópata, que le aporte la ilusión de control de su propia vida a través de la posesión de otras vidas. Pero este relato se denuncia a sí mismo como construcción a través de la exhibición de artificios de género o de un obvio registro paródico. Mientras Bateman se acuesta con un par de prostitutas, se graba en vídeo para convertirse en el protagonista de su propia película porno; cuando después decide matarlas, las persigue desnudo, motosierra en mano, en lo que no puede sino ser una chanza a costa de las convenciones de género.

La desaparición del rostro es, de hecho, el tema central de *Bruiser*, de George A. Romero, película en la que el protagonista descubre que sus rasgos han sido reemplazados por una máscara blanca que no puede quitarse: vaciado de identidad por su propio entorno, Henry Creedlow (Jason Flemyng) pierde la cara pero también cualquier reparo para asesinar a quienes le han convertido en un don nadie<sup>248</sup>. Sin embargo, cuando hablamos de esta ausencia del rostro del verdugo no nos referimos solamente al *slasher* o al cine de asesinos en serie. Al fin y al cabo, los matarifes enmascarados han estado presentes en el imaginario del terror desde los años setenta, por lo que no suponen una novedad. Lo significativo, en cambio, será la entrada en escena de fuerzas incomprensibles capaces de segar de un plumazo los hilos de los vivos, potencias invisibles que, significativamente, volverán a dominar el cine de terror a finales de la década, con la llegada de la crisis financiera.

En *Destino final*, dicha fuerza no es sino la muerte misma, la fatalidad que encadena a los personajes a la muerte del mismo modo que la causalidad del montaje encadena cada uno de los planos hasta la clausura final del filme. Quizá lo más original de *Destino final* y sus secuelas no sea su tema, la inevitabilidad de la muerte, sino que éste está representado a través de una convención cinematográfica: la causalidad narrativa<sup>249</sup>. Una causalidad desestabilizadora porque no es la causalidad psicológica propia del cine clásico o del modo de representación institucional, sino una causalidad basada en el destino. A través del montaje causal, *Destino final*, encadena secuencias de objetos que interactúan entre sí para ocasionar la muerte de sus personajes. Una pistola de agua, dejada con descuido sobre las bombas de la piscina, resbala y activa el drenado del agua. La presión aumenta y la rejilla del desagüe se rompe en el fondo de la piscina. Una pelota de golf perdida cae sobre la víctima y le hace perder su moneda favorita, que rueda hasta el agua. La víctima se zambulle en su busca y queda sentada directamente encima del desagüe, atrapada por la tremenda fuerza de succión. La presión sigue aumentando y el desagüe le succiona golosamente los intestinos<sup>250</sup>.

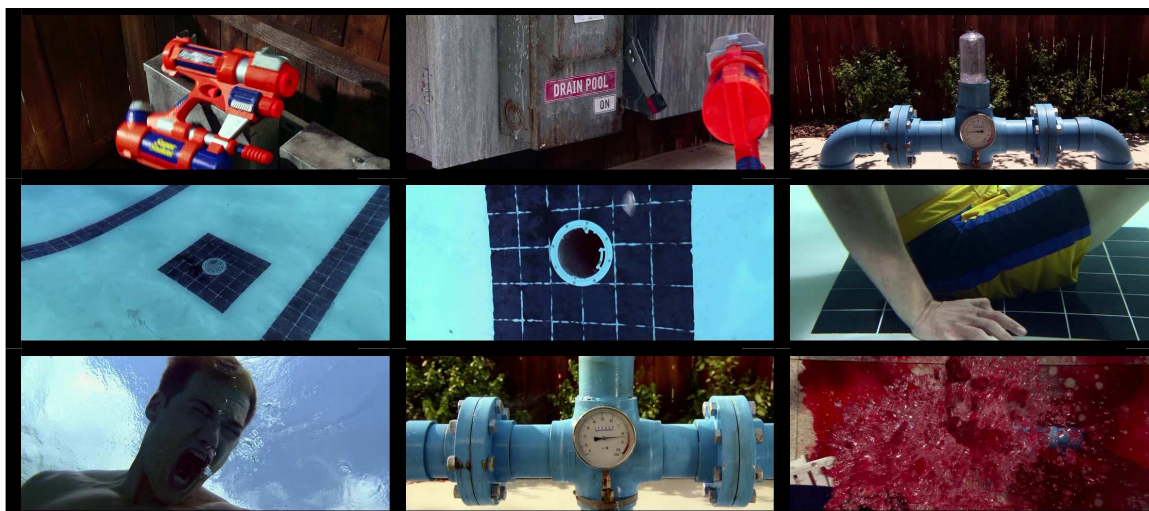
Cada vez que las secuelas de *Destino final* llegan a un punto crucial de la trama —la muerte de una víctima—, la causalidad psicológica es arrebatada a los personajes y el motor narrativo pasa a ser una aciaga concatenación de circunstancias y de objetos, lo que no es sino la plasmación narrativa del hecho de que nuestras vidas no están en

---

<sup>248</sup> Véase Pérez Ochando (2013: 32, 164-166)

<sup>249</sup> Bordwell, Staiger y Thompson (1997: 14-20) desarrollan el concepto de causalidad y, en especial, de la causalidad psicológica, que no es otra cosa que el férreo encadenamiento de causas y consecuencias basado en las acciones y decisiones de los personajes, o sea, en su psicología.

<sup>250</sup> La escena descrita aparece en *Destino final 4* (*The Final Destination*, David R. Ellis, 2009). Sin lugar a dudas, la muerte por prolapso se inspira en el relato «Tripas» de Chuck Palahniuk (2006: 24-37), en el que la motivación sexual ha sido reemplazada por la lógica de causalidad fatalista instaurada en *Destino final*.



*Destino final 4*. La fatalidad que escapa al control de los personajes se expresa a través de un montaje de relaciones causales entre objetos

nuestras manos. ¿En manos de quién nos hallamos entonces? Una fuerza incognoscible, de apariencia azarosa pero férrea voluntad, domina nuestras existencias. Como los personajes de *Destino final*, podemos tratar de leer los augurios que nos rodean —el búho que aletea en la ventana o las ascuas de una hoguera—, pero todos los presagios son vanos consuelos, una mera ilusión de control sobre la propia vida. Lo cierto es que no existe posibilidad alguna de escapada.

La serie de *Destino final* apela a uno de esos terrores existenciales —y, por tanto, universales— presentes en el género: el miedo a la muerte física. Sin embargo, la manera a través de la que se plantea y resuelve el tema, se convierte en una actualización ideológica del mito. Incluso la manera misma de representar a la parca, no como esqueleto con guadaña sino como fuerza invisible, se comprende dentro la lógica cultural del momento. Por su parte, los personajes adoptarán papeles como el de profeta, el de hedonista y, significativamente, también el de verdugo en *Destino final 3* (James Wong, 2006) y *Destino final 5* (*Final Destination 5*, Steven Quale, 2011), filmes en los que los personajes creen que podrán burlar a la muerte si, antes de que llegue su turno, le ofrecen en pago la sangre de sus compañeros.

La irrupción de los verdugos en la serie, a partir de 2006, bien puede deberse al nuevo clima ideológico instaurado tras el once de septiembre, pero también al mero intento de introducir variantes en una serie bastante formularia, cuya permanencia a lo largo del decenio prueba que las tensiones sociales provocadas por el neoliberalismo

han seguido plenamente activas<sup>251</sup>. Ahora bien, si queremos explorar el cambio que se produce en la representación del verdugo antes y después del once de septiembre, deberemos centrarnos en un subgénero en el que éste tiene una relevancia clave: el cine de torturas. Tanto *Cube* como *Hostel* son películas centradas en la reclusión y la tortura, pero entre la una y la otra se han producido transformaciones fundamentales en el género y en la sociedad a la que pertenece.

Quizá *Cube* sea el ejemplo más claro de una estructura que aniquila vidas humanas sin el concurso de un verdugo reconocible. Si lo hay, no lo sabremos, pues el Cubo funciona autónomamente, según sus propias reglas. Como el Autómata de Castells, no necesita de nadie que lo supervise. Pero el Cubo no es el único dispositivo de muerte que aparece en el cine de terror del periodo. Reynold Humphries<sup>252</sup> cita *La cámara secreta* (*My Little Eye*, 2002) y *Miedo punto com* (2002) como ejemplos de la representación de las fuerzas del mercado como un poder exterminador e invisible. De hecho, tal como expone Humphries<sup>253</sup>, el interés de *La cámara secreta*, radica en que se refiere a unos empresarios que, siendo el auténtico motor narrativo del filme, jamás aparecen en pantalla:

«A diferencia de los torturadores de las películas de *Hostel* —cuyos motivos individuales aparecen apresuradamente bosquejados—, [los empresarios de *La cámara secreta*] ocupan el lugar de la egregia fórmula de la “mano invisible del mercado”, a través de la que los ideólogos neoliberales [...] reifican implícitamente las relaciones sociales humanas, convirtiendo a las personas en objetos que pueden ser manipulados. [...] Tanto *La cámara secreta* como *Miedo punto com* acusan implícitamente a las relaciones de trabajo y capital de ser una forma de explotación, cuyo resultado puede ser la muerte de una de las partes: la de aquellos que son manipulados».

*La cámara secreta* remite a una atracción distinta al videojuego o el parque de atracciones, remite al espectáculo televisivo y, más concretamente, al *reality show*. En el momento de su estreno, el formato de *Gran Hermano* es un modelo en auge, por lo que el realizador se plantea dar una vuelta de tuerca y trasladar a sus personajes a una casa apartada en la que, bajo la atenta mirada de la cámara, todos irán siendo asesinados. Al tomar la forma enunciativa del *reality*, *La cámara secreta* leva amarras de lo real para ofrecernos un simulacro, una realidad vampirizada por el relato. La

---

<sup>251</sup> Encontramos otro ejemplo de lo dicho en las diferencias que separan *Dead End (Atajo al infierno)* (*Dead End*, Jean-Baptiste Andrea, Fabrice Canepa, 2003) de *Reeker*. Ambas se sostienen sobre el mismo planteamiento argumental: las víctimas de los accidentes de tráfico penetran en un limbo oscuro y sin salida en el que moran mientras dura su coma o su agonía. En el momento en el que se produce su muerte física, una fuerza sobrenatural los mutila y los destruye definitivamente. Ahora bien, mientras que en *Dead End* nos encontramos con un ominoso coche negro que va secuestrando a los personajes, en *Reeker* nos enfrentamos a un enmascarado propio del *slasher*, urdido con carne podrida y chatarra, que destroza los cuerpos de sus víctimas con grotescos instrumentos mecánicos. Frente a *Dead End*, en *Reeker* la muerte reaparece bajo el terrible avatar de la putrefacción y la desintegración física.

<sup>252</sup> Véase el texto de Humphries a propósito de los orígenes del *torture porn* (en Hantke, 2010: 58-73).

<sup>253</sup> En Hantke, 2010: 68.



historia está narrada a través de los cientos de cámaras que vigilan a los concursantes, por lo que el tema del filme no será tanto el de las relaciones humanas como el de su desrealización o, en otras palabras, el de la conversión de la vida en pura imagen.

A medida que la trama avanza, las vidas de los personajes, dentro de la casa, pierden su carácter azaroso y espontáneo. Una mano invisible las guioniza y va introduciendo en la vivienda objetos y mensajes que aluden a las frustraciones y traumas de los personajes. Los empresarios que han montado el espectáculo jamás aparecen en pantalla, pues ellos no son el objeto sino el sujeto de la imagen, aquél que la consume desde el ordenador y apuesta quién será el próximo en morir. Entretanto, los concursantes prosiguen su día a día en una casa en la que la vida se apaga en una amalgama de grises. Un día, uno de los chicos consigue conectarse a la página del programa y descubre el pastel. Por un instante, los personajes observan en la pantalla, con unos segundos de desfase, la misma secuencia que estamos contemplando.

Como espectadores, ello nos sitúa en el lugar de los hombres de negocios que pagan por ver la muerte de los concursantes o, por decirlo de otro modo, el filme nos incluye como parte del circuito global de consumo y explotación de seres humanos. Consumimos el espectáculo al tiempo que él nos consume a nosotros, tal es la moraleja final de *La cámara secreta*, un filme que reflexiona sobre el poder vampírico del espectáculo, sobre el borrado de la realidad, que parece muy lejana en esta casa, sitiada por la nieve, en medio de ninguna parte. Como aquellos que van a morir en el transcurso del relato, estamos atrapados, no ya por la casa sino por nuestra condición de espectadores. Después de que la trama de *La cámara secreta* haya concluido, la pantalla seguirá mostrándonos a través de las cámaras de seguridad la agonía de la última superviviente. Quizá porque éste es un relato que prosigue más allá de la pantalla para alcanzar también a sus espectadores.



*My Little Eye* (fotografía promocional)..

Significativamente, tanto *La cámara secreta* como *Miedo punto com* son coproducciones transnacionales, financiadas por empresas ubicadas en países diferentes y estrenadas a nivel global. Ambos filmes fueron estrenadas ya en 2002; sin embargo, fueron concebidas y rodadas antes del once de septiembre, por lo que sus temas, recursos y estrategias son los propios del cine estudiado hasta el momento. Ambas películas participan también de este cine de atracciones domesticadas, en esta lógica del espectáculo que elimina todo trazo de lo real. Sin embargo, a diferencia de otras, su común énfasis en la imagen y en sus vías de transmisión nos permite reflexionar sobre en el carácter alienante de la imagen

*Miedo punto com* compendia las principales tendencias analizadas a lo largo del capítulo: sus fantasmas que buscan voz y venganza nos permiten inscribirla en el cine de fantasmas, su referencia a prisiones ocultas y lugares vetados la relaciona con el cine de casas encantadas y, finalmente, su ubicación en una difusa frontera entre el mundo físico y la realidad virtual la relaciona con filmes como *Matrix*, *eXistenZ* o *Dark City*. El filme cuenta la historia de un fantasma que ocasiona la muerte a aquéllos que acceden a una web llamada *Feardotcom*. El detective Mike Reilly (Stephen Dorff) y la investigadora Terry Huston (Natascha McElhone) indagan el rastro de muertes que va dejando la página. Al entrar en ella, ambos se exponen a morir en cuarenta y ocho horas si no resuelven el misterio. Las pistas les conducen hasta un caso que Mike jamás consiguió cerrar, el de un asesino en serie conocido como Doctor Pratt (Stephen Rea).

A partir de ideas tomadas de *Ringu*, *Pulse* (*Kairo*, Kiyoshi Kurosawa, 2001) y *Operazione paura* (Mario Bava, 1966), William Malone construye un filme confuso y deslavazado, en el que tanto la solidez de la trama como las categorías de realidad y fantasía se embrollan confusamente. No puede decirse que el ruido, la incoherencia y el desorden sean virtudes narrativas, pero existe un curioso paralelo entre la incapacidad de estructurar el relato y la incapacidad de distinguir lo real de lo imaginario. En el filme de Malone, lo virtual parasita la realidad hasta sorber completamente las vidas de quienes caen en sus redes. De nuevo, nos encontramos con un filme que plantea los poderes alienantes de un espectáculo que ha colonizado la realidad al completo. De este modo, en palabras de Reynold Humphries<sup>254</sup>:

«El elemento sobrenatural puede ser considerado como una metáfora no de un virus informático, sino de la informática como un virus, una suerte de droga que acaba por dominar al usuario hasta que no puede distinguir adecuadamente entre lo real y lo virtual. Como si el ordenador estuviera vivo o fuera una especie de monstruo moderno que absorbiera a su usuario».

---

<sup>254</sup> En Hantke, 2010: 60.

En *Miedo punto com* el espectáculo que embebe al consumidor y lo convierte en cautivo de una ilusión es *Feardotcom*, una *web* sangrienta, de torturas en directo, que se convierten en una droga para aquél que la contempla. El asesino de la película, el Doctor Pratt, es un personaje físico que secuestra y tortura a mujeres. Sin embargo, el foco de interés de la película no son tanto los crímenes como su conversión en imagen y su posterior circulación por Internet. El torturador secuestra a sus víctimas bajo los focos de un teatro abandonado, las conduce a su guarida y allí graba en vídeo sus vivisecciones. Pero cuando decide retransmitirlas por Internet, libera también al espectro de una de las víctimas que, uno por uno, va destruyendo a quienes visitan la página. Por tanto, la venganza de la espectra no se ejerce solamente contra el torturador, sino también contra la red de consumidores anónimos.

Así, el verdugo de *Miedo punto com* no es solamente el Doctor Pratt, sino la propia red que posibilita la circulación y consumo de estas imágenes, un circuito que incluye a todos los que se conectan a él y también a los fantasmas que reptan en sus resquicios. De nuevo, pasamos del individuo a la estructura, una estructura cuyo único referente real es la red global de circulación de imágenes y capitales<sup>255</sup>. Como adelantábamos, *Miedo punto com* no destaca ni por su originalidad ni por su factura cinematográfica, pero contiene una idea de gran interés: la imbricación entre Internet y la tortura, entre una red global e invisible y una realidad de explotación humana. La red es la realización de la utopía neoliberal del mundo sin fronteras. La tortura —que se convertirá en uno de los motivos dominantes del decenio— es el último extremo de la ideología neoliberal: la posibilidad de cumplir todos nuestros deseos en el espacio de lo privado, de acumular vidas humanas convertidas en imágenes u objetos. Así vista, la interconexión de red y tortura sólo puede ser el cumplimiento de una maldición: la implantación de un reino omnipresente y atemporal, ya no sujeto a fronteras ni barreras de índole física o legal, un imperio ilimitado cuyos señores creen que pueden ejercer su voluntad sobre el mundo sin restricciones e, incluso, que su relato del orden es aplicable a la totalidad del orbe.

Una de las funciones más tempranamente atribuidas a la ideología era, como vimos, la de ocultar y hacer invisibles las desigualdades inherentes al sistema capitalista; sin embargo, la elaboración del concepto nos ha permitido ver que su función consiste también en concebir maneras de demonizar aquello que excluye. Después de examinar cómo trata nuestro cine a los verdugos, veamos en qué términos permite la representación de las víctimas, los espectros y excluidos.

---

<sup>255</sup> Sin recurrir a alharacas sobrenaturales, la película francesa *Demonlover* (Olivier Assayas, 2002) retrata con más inteligencia y mejores recursos expresivos esta red de comercio global de imágenes y cuerpos. Assayas se centra en la dimensión corporativa, económica y carente de ética de una red comercial en la que la tortura física y su difusión por Internet acaba siendo objeto de lucrativos intereses comerciales.

### 5.3.4. Éstos son los excluidos

Resulta fácil interpretar *Willard* (Glen Morgan, 2003<sup>256</sup>) desde un punto de vista psicoanalítico. Incluso la arquitectura del hogar de los Stiles remite a la estructura freudiana: en el piso de arriba, la madre, el super-ego, la ley represora del impulso; en el sótano, las ratas, el inconsciente, las pulsiones reprimidas. El filme comienza con una orden directa de la madre, hay que deshacerse de la plaga de las ratas; sin embargo, Willard Stiles (Crispin Glover), un hombre fracasado y sin amigos, simpatiza con los roedores y pasa cada vez más tiempo en el sótano. El hombre se encariña de una ratita blanca, Sócrates, y, en cambio, recela de una rata gigantesca a la que llama Ben. Willard se atavía con las prendas de su padre muerto y en la noche acaricia los vestigios dejados atrás por el difunto. Sin embargo, no ha logrado reemplazarlo, pues el lugar vacío que dejó su muerte ha sido ocupado por un jefe despótico, antiguo socio de su padre.

Las muertes de la madre, primero, y más tarde de Sócrates —la razón, la sensibilidad, el intelecto— puntúan el descenso de Willard hacia los magmas del inconsciente. Las ratas ya no sólo campan a sus anchas por el sótano, sino que inundan en tromba toda la casa. Desde lo alto de una alacena, Ben contempla a Willard en una relación de plano y contraplano, de picado y contrapicado. Ya sea contemplando a Willard o al gatito que las ratas devoran en el sótano, el plano subjetivo de la rata es arrojado siempre desde arriba, de lo más alto desde donde se ha enseñoreado del resto de la casa. Finalmente, Willard asesina a su jefe y deja que las ratas se ensañen con su carne, pero la locura se ha adueñado de su vida hasta tal punto que Willard no podrá ocupar ya el lugar simbólico del padre.

Sin embargo, *Willard* ofrece también una segunda lectura que se adentra no tanto en la psique como en el lugar social de su protagonista. La historia de Willard es una historia de descenso, no sólo hacia el sótano de la locura, sino hacia la exclusión social. Willard encaja con el retrato de la exclusión pintado por José Félix Tezanos (2005: 145-46): la exclusión no sólo es una pobreza material o una falta de recursos, sino también una construcción sociocultural, un proceso de marginación y discriminación que el individuo no desea, un sentimiento de extrañamiento respecto al propio trabajo y respecto a la sociedad en la que uno habita o, por lo menos, respecto a lo que ésta entiende por normalidad. Willard, indiferente a su trabajo, odiado por su jefe, aislado del mundo que le rodea, se verá también despedido de su trabajo, arruinado y a un paso de perder su casa. Las ratas del sótano no sólo son metáfora de la psique del personaje, sino también del lugar social al que ha sido relegado.

---

<sup>256</sup> Pese a que *Willard* fue estrenada en 2003, su producción comenzó antes de septiembre de 2001 (Carolyn, 2008: 61).



*Willard*. la muerte del pequeño y querido Sócrates precipita a Willard en la locura (arriba). El plano y contraplano entre Willard y Ben presenta al hombre en picado y al roedor en contrapicado (abajo).

*Willard* yuxtapone dos secuencias que identifican a roedor y personaje: en la primera, el jefe despide a su empleado y le acorrala con palabras, la cámara lo aplasta contra la pared y el hombre se deshace en lágrimas; en la siguiente, el director hostiga y arrincona al pequeño Sócrates para, finalmente, machacarlo con el mango de una escoba. Pero la rima cinematográfica no es pareado sino tercero, pues la situación se repetirá más adelante, con Willard hostigando al patrón con la misma vara antes de abandonarlo a merced de las ratas. Como es frecuente en el terror estadounidense, monstruosidad y descenso social resultan indiscernibles<sup>257</sup>, la muerte y la exclusión acaban por confundirse.

Los Stiles fueron un día dueños de la empresa y de la casa que hoy pertenecen al socio y al banco. Como escribe Manuel Castells (1998: 378), en el capitalismo informacional, las redes de seguridad se desvanecen y «para las nuevas generaciones de la era posterior del Estado de bienestar, los individuos que no pueden mantener la actualización constante de su cualificación y se quedan atrás en la carrera competitiva, se convierten en candidatos a la expulsión de esa “clase media” menguante». Como veremos en los últimos capítulos, el problema se agravará a lo largo de la década, pero entretanto podemos constatar como ni el pasado ni la alcurnia garantizan salvaguarda

---

<sup>257</sup> Algo también válido para la situación opuesta, pues el ascenso de los siervos y los excluidos también es contemplado en nuestro género con horror y recelo. El animal totémico de Sean Crawley, protagonista de *King of the Ants* (Stuart Gordon, 2003) no es la rata sino la hormiga errante, un insecto que ansía trascender su menudencia y se rebela contra el hormiguero. Machacado a golpes por la banda que le contrató, Sean delira y en su locura sueña que la reina, crasa y sebosa, se lo lleva hasta la boca como a un puñado de excrementos. Sean escapa pero fracasa en su intento de alcanzar una vida mejor. Como una hormiga soldado, seguirá matando, pero esta vez sus víctimas serán sus anteriores amos.

del destierro, pues las raíces de la exclusión son estructurales: somos el excedente prescindible de un sistema económico en el que, según Castells (1998: 378-379),

«La línea divisoria entre exclusión social y supervivencia diaria cada vez resulta más borrosa para un número creciente de personas en todas las sociedades [...] Así, los procesos de exclusión social no sólo afectan a los “miserables”, sino a aquellos individuos y categorías sociales que construyen sus vidas en lucha constante para evitar caer en un submundo estigmatizado de trabajo degradado y personas socialmente disminuidas».

Incluso John Fitzgerald Kennedy y Elvis Aaron Presley terminan siendo un par de vejesterios abandonados en la residencia de *Bubba Ho-Tep* (Don Coscarelli, 2002). Nadie les cree ni les escucha. Mientras los días pasan en el asilo, Elvis y John se dejan arrastrar por la inercia hacia el olvido. Entre cabezadas y siestas, el tiempo galopa a cámara rápida. Tras el fallecimiento de su compañero de habitación, la hija del finado regresa con el fin de recoger sus pertenencias de valor y, entretando, Elvis examina su trasero en primer plano. La voz en *off* recita el monólogo interior del relato de John R. Lansdale (1994) en el que se basa la película: «Mostrar sus bragas no fue intencionado ni fortuito. Simplemente, le importaba un comino. Me consideraba tan física y sexualmente inofensivo que no le importaba que yo tuviera una vista privilegiada de su nidito de amor. Para ella era como si un gato doméstico echara un vistazo»

Esa muerte por desgana, que aguarda a los ancianos y los olvidados, toma un día el cuerpo de una momia egipcia que, cada noche, se allega hasta el asilo para sorber los últimos posos de vida de los viejos. Dotados de propósito una vez más —salvar a sus compañeros—, Elvis y John despiertan a la vida y se enfrentan a esa muerte que va engullendo a quienes han sido apeados del progreso. Pese al absurdo del planteamiento argumental, *Bubba Ho-Tep* es un filme que examina con valentía el envejecimiento, la voluntad y el compromiso; sin embargo, su optimismo no parece extrapolable a aquellas generaciones que no han sido excluidas por haberse encallado el pasado, sino por pertenecer a un presente en el que su presencia resulta totalmente superflua.

Ante este efecto sistémico de la exclusión, el neoliberalismo promueve una alternativa ilusoria y mágica: la flexibilidad. Sin embargo, en la medida en que ésta crea más exclusión de la que absorbe, la exclusión se instaura como un problema no resuelto, una tensión constante que seguirá patente en el cine de terror de toda la década. La función de la ideología no consiste sólo en invisibilizar dicha exclusión sino en ofrecer «la representación de la relación imaginaria entre los individuos y sus condiciones reales de existencia». Existen vastas áreas del planeta, y de las sociedades avanzadas, ajenas a la globalización o víctimas de ella. A menudo, dichas áreas son borradas del discurso, pero también pueden ser incluidas en el relato como paraíso turístico o, sobre todo, como un auténtico infierno en la tierra, asolado por hambrunas,

guerras, sequías, tifones y demás catástrofes ambientales —aunque nunca por el mercado— (Ramonet, 1998: 105-107). La representación de los excluidos será, en definitiva, una representación escatológica, avernal<sup>258</sup>.

En el caso de los excluidos no del Sur sino del mejor de los mundos, dicha representación corresponderá siempre a figuras monstruosas, a zombis, espectros, monstruos o a locos que viven entre ratas. Pero el cine describe también la exclusión como un proceso, articulando las tramas en torno a la amenaza del contagio: aquél que ha sido expulsado del orden, se convierte en un fantasma, en un muerto viviente, en un emblema de deformidad, a menudo víctima de una injusticia; aquél que entra en contacto con él o llega a saber de dicha injusticia, se contamina y corre el riesgo de convertirse también en espectro. En el cine de terror constatamos que la exclusión social se convierte así en uno de los pánicos más profundos de nuestro tiempo.

En el cine americano no hay parados y, de haberlos, son siempre perdedores, fracasados, inútiles o irresponsables que viven rodeados de ropa sucia, restos de comida basura y latas de cerveza. El siguiente paso en esta lógica es convertirlos en monstruos, en la basura blanca que se arrastra entre las caravanas de *Trailer Park of Terror*, en el guionista alcoholizado y psicópata de *Lucky* (Steve Cuden, 2004), en los fantasmas que yerran por el subsuelo en *The Crypt* (Craig McMahon, 2009), en los hombres rata que se agolpan hambrientos en los bloques de *Mulberry Street*. No obstante, hemos de recalcar que, antes del once de septiembre, la hegemonía ideológica afirmaba haber superado la lucha de clases y que la exclusión era sólo un error aberrante que sería abolido mediante una mayor flexibilidad y un crecimiento ilimitado. El proletariado había desaparecido del discurso, la Unión Soviética se había derrumbado y los parias de la tierra ya no se unían en la lucha final. En consecuencia, la ideología del cambio de siglo no imaginaba a los excluidos como una legión que habitara los vastos yermos más allá de la urbe amurallada, sino como un puñado de almas atrapadas allí donde el alba de la globalización aún no había acontecido.

El lugar de los muertos se hallaba siempre más allá de las calles y las plazas, atrapados en los «agujeros negros del capitalismo informacional» (Castells, 1998: 188). Significativamente, antes del once de septiembre, el lugar de los muertos se figuraba como un lugar de confinamiento, como un lugar aislado y más allá de la mirada: la casa encantada, el manicomio abandonado, el derrelicto a la deriva, la cerradura de un rompecabezas, un cuarto tapiado, un armario oculto, una buhardilla cerrada, un pozo

---

<sup>258</sup> La película británica *The Dead* (Howard J. Ford y Jonathan Ford, 2010) expone sin ambages esta trasposición del Sur como infierno, pues estrella a su protagonista blanco en medio de una sabana africana asolada por la peste y plagada de muertos vivientes de raza negra.

sellado, un vano clausurado en lo más hondo del sótano. Aunque, también es cierto, existía igualmente la sospecha de que los fantasmas no sólo eran estas almas confinadas, sino nosotros que no somos conscientes de habitar un mundo imaginario, nosotros que creíamos seguir vivos cuando, en realidad, somos los muertos. Tal recelo se restringe únicamente al *remake* de *Carnival of Souls* (1998), *El sexto sentido* y *Los otros*, pero deja impresa su huella: recordemos que nuestro cine se enmarca en la sociedad del simulacro, en la era de la sospecha.

Sin embargo, dejando de lado la sorpresa final de estos tres filmes, lo cierto es que la mayoría de filmes se encarga de acotar claramente los dominios del fantasma. En este punto, los muertos y los excluidos se parecen: ambos deben permanecer donde no podamos verlos, donde no podamos saber nada de ellos. Sin embargo, su confinamiento no es sólo físico, sino también un encierro de silencios. Es por eso que la voz del fantasma desea siempre un oído que la escuche, unos ojos que lo vean, alguien que cuente su historia y hable de aquellos lugares vetados a nuestros ojos. En la novela de Greg Bear *Líneas muertas*, una empresa de telecomunicaciones descubre una nueva suerte de frecuencia a través de la que transmitir señales telefónicas: «*Trans llega bajo nuestro mundo, por debajo de las redes usadas por los átomos o las partículas subatómicas, donde hay un gran silencio*» (Bear, 2006: 288). Pero este silencio resulta no ser sino el de los muertos que no pueden hablar y de los que ya no se habla, el de las emociones marchitas pero aún prendidas a la corteza de las cosas, el de los espectros que se tornan visibles cuando Trans se pone en marcha. Desde la cámara de gas de una prisión reconvertida en bloque de oficinas, Trans irradia al mundo los lamentos de los ajusticiados y los reos.

La fisura de lo visible en *Líneas muertas* proviene de una disrupción de las fronteras de lo decible y lo indecible. Los secretos son obscenamente revelados, los traumas silenciados se pronuncian a sí mismos. Pero hay también en la novela un discurso latente sobre lo que implica convertir la voz en mercancía o poseer al otro convirtiéndolo en imagen —fotografías de niños muertos, hologramas de actrices convertidas en esclavas—. Como hemos visto, a finales de siglo, la imagen y las telecomunicaciones constituyen una pieza crucial del capitalismo global, en consecuencia, el confinamiento de los espectros no será sólo el de los muros, sino también el de los medios dominantes, el de Internet y las televisiones que mantienen sus imágenes cautivas del silencio. Es por eso que los fantasmas vienen a nosotros desde el televisor no sintonizado, desde el ruido blanco de la estática, desde el extremo de lo visible en la cinta electromagnética, desde los límites de lo representable por el discurso de los *media*. Quizá hoy el mundo sea la imagen, la pantalla total, la realidad convertida en relato televisivo; pero, en tal caso, el cine de terror nos muestra el reverso



de esa imagen, la realidad que asciende desde el fondo del abismo y se desborda a través de nuestras pantallas.

El pozo de Samara (Daveigh Chase) en *The Ring* no es sólo la fosa oculta bajo una casa, sino también el tubo catódico a través del que su maldición asciende hasta nosotros. Una mosca revolotea entre el grano de la imagen y se posa al otro lado de la pantalla. En un parpadeo, la mosca ha pasado a nuestro lado del espejo. Borrarnos a los excluidos de la imagen y éstos regresan desde el otro lado de la imagen. Más allá de su momia emparedada, el espectro aguarda oculto en el metraje de un ritual satánico en *The Black Door*<sup>259</sup>, se cuelga en las videollamadas de *The Collingswood Story*<sup>260</sup>, aparece ante la lente de la cámara en *Hellraiser: Hellseeker* o contagia su maleficio a través de Internet en *Miedo punto com*. Mediante esta dicotomía —la invisibilidad del excluido o su representación monstruosa—, el cine de fantasmas expresaba no sólo la sospecha hacia la veracidad del discurso dominante de los *media*, sino también la incapacidad de dicho discurso para integrar o solventar el problema de la exclusión, pues ni podía borrarla totalmente ni tampoco representarla de manera distinta al pavor o la amenaza.

\* \* \*

La sociedad de fin de siglo atisba espectros, duda de lo real, habita en un simulacro, se pregunta por la textura de una imagen que todo lo envuelve y consume sus días aguardando un Apocalipsis revelador que nunca habrá de llegar. Sin embargo, tal Apocalipsis acabará por llegar al mundo real sin llevar consigo revelación mística alguna. Los atentados del once de septiembre suponen un punto y aparte.

El sueño de la poshistoria se derrumba y, con él, también la pretensión de un nuevo orden global que abarca el orbe al completo. En su lugar, retornará la épica de la Historia, con sus caudillos, sus villanos y sus fronteras por conquistar. En la nueva era perdurarán las tensiones propias de un neoliberalismo que, a la sazón, siguen siendo el pensamiento dominante; sin embargo, la hegemonía ideológica habrá de experimentar profundos cambios con el fin de dar respuesta a nuevos retos. Estados Unidos ya no se enfrenta a algunos agujeros negros aún por tapar, sino a la vasta inmensidad de un

---

<sup>259</sup> Una idea que Scott Derrickson recuperará con acierto en *Sinister* (2012).

<sup>260</sup> Película singular no sólo por los buenos resultados logrados a partir de un presupuesto ínfimo, sino porque está íntegramente contada a través de videollamadas en un momento, 2001, en el que éstas era sólo una curiosidad tecnológica. Véanse las entrevistas de Calum Wadder (2006) y de Cameron Scott (2006).

mundo que ahora percibe como un territorio hostil frente al que amurallarse o contra el que debe combatir.

La Historia vuelve a tener antagonistas, desiertos por conquistar, ejércitos sarracenos o marcianos que intentan destruir el sueño americano. Seguirá habiendo fantasmas y excluidos atrapados en lugares malditos —como las habitaciones de hotel embrujadas en *1408* (Mikael Håfström, 2007) y *The Inkeepers* (Ti West, 2011)— y, de hecho, lo hasta aquí analizado seguirá vigente en numerosas producciones de 2002 y 2003 que todavía arrastran los temas y motivos dominantes del terror del cambio de siglo: *El fantasma de High River* (*Sightings: Heartland Ghosts*, Brian Trenchard-Smith, 2002), *May* (Lucky McKee, 2002), *Gothika* (Mathieu Kassovitz, 2003), *Devorador de pecados* (*The Order*, Brian Helgeland, 2003), *El diario de Ellen Rimbauer* (*The Diary of Ellen Rimbauer*, Craig R. Baxley, 2003), *Fantasmas de Edendale* (*Ghosts of Edendale*, Stephan Avalos, 2003).

Sin embargo, poco a poco, los excluidos y los monstruos se irán agrupando en legión para asediar y derribar los hogares, los centros comerciales y las urbes americanas. El cine de terror posterior al once de septiembre es, frecuentemente, un cine de asedios e invasiones: los zombis se arraciman contra las alambradas, los perros rabiosos arañan las puertas y ventanas tapiadas —*Aullidos* (*The Breed*, Nicholas Mastandrea, 2006)—, los murciélagos aletean furiosos contra el granero —*The Roost* (Ti West, 2005)—, los insectos gigantes colonizan nuestras ciudades y cuerpos —*Arac Attack* (*Eight Legged Freaks*, Ellory Elkayem, 2002) o *Infestation* (Kyle Rankin, 2009)—, las tripulaciones de fantasmas asaltan las ciudades portuarias —*Terror en la niebla* (*The Fog*, Rupert Wainwright, 2005)—, los monstruos del desierto, no teniendo ya qué comer, sitian los bares y toman las ciudades para devorar y profanar los cadáveres de sus víctimas —*Atrapados* (*Feast*, John Gulager, 2005) y *Feast 2: Sloppy Seconds* (John Gulager, 2008)— y las pestes asolan la nación de norte a sur —*Infectados* (*Carriers*, David y Álex Pastor, 2009)—. El cine del nuevo milenio ya no fantasea con un incierto Apocalipsis del signo: describe catástrofes reales y las vive en presente continuo.

6

## UNA MITOLOGÍA PARA EL ONCE DE SEPTIEMBRE

Una fiesta bohemia y pija en un ático de Nueva York, un villorrio sureño poblado de paletos y un pueblo de Washington trazado con calles limpias, casitas blancas y céspedes bien cuidados: los escenarios de *Monstruoso*, *Slither: La plaga* (*Slither*, James Gunn, 2006) y *ZMD: Zombies of Mass Destruction* (Kevin Hamedani, 2010) no podrían parecernos más disímiles. Sin embargo, todos ellos tienen algo en común: están llamados a un Apocalipsis colectivo. Después del once de septiembre, el cine de terror estadounidense se recreará incansable en variaciones sobre el fin del mundo o, por decirlo mejor, del fin de su propio mundo. Desde los áticos de Nueva York hasta las ciénagas de Florida, no quedará piedra sobre piedra.

Mientras los asistentes a la fiesta neoyorkina pasean su cámara entre cócteles y *shushi*, se oye un estruendo en la distancia y se apagan todas las luces. Los invitados suben a la azotea para ver mejor qué sucede. Una inmensa explosión atruena el horizonte y, como un volcán, proyecta escombros ardientes sobre toda la ciudad. El tropel corre escaleras abajo y sale a la calle, donde se precipita, cerca de ellos, un último escombros, la cabeza de la Estatua de la Libertad. Si hubiéramos de escoger la imagen que mejor condensara el clima ideológico del cine de terror posterior al once de septiembre, ésta correspondería al cartel promocional de *Monstruoso*. En primer plano, de espaldas a nosotros, la Estatua de la Libertad ocupa el espacio horizontal de arriba abajo. De fondo, a la derecha, el humo funde la silueta de Manhattan con un cielo emborronado de nubes que no acaban de formarse. Entre los edificios

desgarrados se entrevé la luz cegadora de un blanco amanecer o, tal vez, de una explosión inmensa. Pero lo más sustantivo de la imagen es que, en ella, la Estatua de la Libertad está decapitada.

Plantear la Estatua de la Libertad guillotizada como un sucedáneo artístico de las Torres Gemelas resulta una jugada obvia, pero igualmente interesante. Poco más de seis años después de su demolición, la sombra fantasmagórica del World Trade Center se ha estirado tanto que puede ser intercambiado, sin embarazo, por el emblema por excelencia de la nación estadounidense. Los cineastas podrían haber desarbolado el Golden Gate de San Francisco o desnarigado a George Washington en el monte Rushmore, sin embargo se decantan por el símbolo de la libertad, revelando de manera consciente o inconsciente que, a resultas del ataque terrorista, se produjo una castración no sólo del orgullo estadounidense, sino también de sus libertades civiles. Ignoramos si la luz que se entrevé entre los edificios es la de un vacilante amanecer o una explosión que habrá de reducir a escombros la ciudad; pero en cualquier caso es la luz que inaugura una era de desconcierto. Sobre la estatua desmochada se erige un cielo incierto, en cuyas nubes se atisba quizá una calavera, acaso un monstruo: la muerte pende sobre la ciudad. La frase promocional —«algo nos ha encontrado»— ayuda a anclar un poco más la imagen, pero no demasiado: el verbo en voz activa implica un proceso de búsqueda y, por tanto, no un choque fortuito sino más bien un ataque. No



El póster de *Monstruoso* condensa el clima ideológico del cine de terror posterior al once de septiembre

obstante, seguimos ignorando la naturaleza de ese algo misterioso que destruye la ciudad de Nueva York.

En una reflexión sobre el filme, Jordi Costa<sup>261</sup> concluía que *Monstruoso* representaba no la catástrofe histórica, sino la incapacidad de su expresión: «el sujeto ya no está capacitado para descifrar la catástrofe en términos de desastre colectivo, sino como un pequeño apocalipsis del sentimiento. [...] El motor de la acción es sentimental y lo fantástico queda reducido a un contexto. No son historias de supervivencia, sino de redención sentimental, de reconciliación». Ciertamente, la trama de *Monstruoso* se plantea y resuelve aludiendo a dos líneas argumentales: la una, alude a la llegada de un titán espacial que, tras caer en la bahía de Nueva York, irrumpe en la ciudad y comienza a destruirla; la otra, desgrana la historia de amor entre Rob (Michael Stahl-David) y Beth (Odette Annable), que él ha decidido interrumpir ya que está a punto de trasladarse a Tokio por motivos laborales. Durante la fiesta de despedida de Rob, se produce el primer ataque del monstruo y, a partir de este momento, el transcurso de la trama enlazará la huida de los personajes a través de la ciudad con el reencuentro sentimental entre Rob y Beth. Técnicamente, la trama principal de la película —la que el guión plantea en primer lugar— es la amorosa, mientras que la destrucción de la ciudad constituye una trama secundaria y, de hecho, el coloso espacial apenas aparece unos segundos en la pantalla.

El pánico y la catástrofe son los registros que dominan *Monstruoso*, pero la trama amorosa cobra una relevancia especial. Incluir una trama amorosa es un rasgo característico del cine de géneros; sin embargo, el modo en el que ésta se imbrica con la tragedia en películas como *Monstruoso*, *Open Water* o *Monsters* supone un traslado de la debacle hacia los ámbitos de lo subjetivo y lo sentimental, como si las torres se hubieran derrumbado no sobre Manhattan sino sobre las vidas de cada uno de los estadounidenses. La catástrofe, por tanto, será una relación de amor interrumpida, devorada, destruida, una imposibilidad de futuro, una vida atajada de pronto, una soledad en medio de un paisaje devastado o a merced de un mar inmenso. No le falta razón a Costa cuando sugiere que el cine expresa la catástrofe en términos personales; sin embargo, la propia estructura de *Monstruoso* invita también a atisbar las dimensiones de un Apocalipsis que nos sobrepasa y no somos capaces de entender.

El título original del filme, *Cloverfield*, remite a una ausencia palpable, la de ese campo de tréboles (*clover field*) que jamás aparecerá entre las calles, puentes y edificios demolidos. Pero es, sobre todo, la presentación del monstruo la que nos invita a

---

<sup>261</sup> en Jaio y van Grokum, 2008: 66

establecer una indagación imaginaria sobre lo que sucede en ese fuera de campo en el que el monstruo se bate con helicópteros y tropieza con rascacielos. Como los protagonistas de *28 días después*, *Amanecer de los muertos*, *Infestation* o del cómic *The Walking Dead*, despertamos y la catástrofe ha sucedido ya, mientras dormíamos<sup>262</sup>. Nuestra labor teórica consistirá en descubrir qué ha sucedido fuera de campo o, en otras palabras, en trazar la perspectiva invisible a partir de los puntos de fuga que son las películas. El póster de *Monstruoso* no constituye por sí mismo un paisaje, pero a través de él hemos podido avanzar algunas de las líneas de fuga que analizaremos en los próximos capítulos: la agresión a la identidad nacional, la catástrofe colectiva, el sentimiento de castración, la decapitación de las libertades civiles y un horizonte incierto, sobre el que parece planear la sombra de la muerte.

Sin embargo, comprender la ideología del cine de terror estadounidense posterior al once de septiembre requerirá un análisis más exhaustivo, por lo que le dedicaremos éste y los próximos capítulos. El once de septiembre marcará cambios cruciales en la política y en el cine estadounidense. No es un acontecimiento puntual, sino una metamorfosis cultural e ideológica, una reescritura de la mitología nacional cuya expresión resulta patente en el cine de terror. No en vano, el once de septiembre inaugurará la era del miedo, una era marcada por un temor hacia la otredad y por el deseo de infligir temor al otro, por el terror como estado social constante y por el terror como herramienta de control social. Semejante descripción podría también evocar la Guerra Fría y, de hecho, la ideología dominante apelará a esos mismos valores conservadores de los años de la paranoia nuclear. La metamorfosis ideológica que tendrá lugar tras el once de septiembre presentará diversas ramificaciones y líneas maestras, pero antes de pasar a analizarlas debemos explorar cómo el nuevo cine de terror se integra en una nueva mitología del miedo.

En el presente capítulo nos introducimos en esta nueva era del miedo, abordando, en primer lugar, cómo el cine de terror reproduce el clima psicológico imperante en Estados Unidos, un temor omnipresente que forma parte de una reformulación del papel del Estado y de la concepción del ciudadano. Comprender este giro ideológico requerirá un desarrollo del pensamiento neoconservador, que estudiaremos en los próximos capítulos. Por el momento, nos centraremos en el nuevo

---

<sup>262</sup> El mecanismo de la tragedia fuera de campo será llevado hasta su extremo más hilarante por dos filmes británicos: en *Cockneys vs. Zombies* (Matthias Hoene, 2012), los atracadores regresan al banco al comprobar que la policía está apostada afuera, minutos después, cuando vuelven a salir descubren que todo el East End ha sido ya arrasado por los muertos; por su parte, en *Zombies Party (Shaun of the Dead)*, Edward Wright, 2004), a Shaun no le faltan pistas para percatarse de que algo raro está pasando, lo dicen los periódicos y de camino al trabajo se cruza con algún muerto viviente, sin embargo no será consciente de lo que sucede hasta que todo se haya ido al garete.

marco del pacto social para, seguidamente, analizar cómo éste conlleva una reescritura del pensamiento mítico estadounidense. La segunda parte de este capítulo se dedicará a analizar esta escritura mítica. Tras centrarnos en cómo *Furia de titanes* (*Clash of the Titans*, Louis Leterrier, 2010) reproduce a través de su relato el giro ideológico estadounidense, nos centraremos en cómo el *western* de terror dialoga con este pasado mítico de la Frontera que, tras los atentados del once de septiembre, pasa a ocupar el primer plano ideológico.

## 6.1. Bajo el cetro del miedo

«Antes de instaurar su dominio global, el imperio del miedo coloniza la imaginación.»  
Benjamin R. Barber (2003: 199).

### 6.1.1. Una fantasía basada en hechos reales

En los años previos al once de septiembre apenas encontramos una película de *true crime*<sup>263</sup> destacable, *Ed Gein* (Chuck Parello, 2000), y ésta se centraba no en presentar al héroe epónimo como una amenaza, sino en describir su mundo deprimente y alienante. Antes que asesino, Ed Gein (Steve Railsback) es un retrasado mental, un profanador de tumbas aficionado, en sus ratos libres, a elaborar fetiches con restos humanos y charlar con la carroña de su madre.

En cambio, durante los dos años siguientes al once de septiembre se estrenan *Dahmer* (David Jacobson, 2002), *Ted Bundy* (Matthew Bright, 2002), *Nightstalker* (Chris Fisher, 2002), *Un extraño a mi lado* (*A Stranger Beside Me*, Paul Shapiro, 2003), *Gacy* (Clive Saunders, 2003), *Monster* (Patty Jenkins, 2003), *The Manson Family* (Jim Van Bebber, 2003) y *Elephant*, todas ellas basadas en crímenes de asesinos múltiples de la vida real. Pero lo relevante no es tanto la cantidad como el tratamiento que las películas deparan a sus estrellas. Mientras que *Ed Gein* se inserta todavía en aquel cine de fin de siglo que jugaba a confundir realidad y fantasía,

---

<sup>263</sup> *A sangre fría* de Truman Capote tal vez sea la única obra de renombre dentro del *true crime*, un género literario en el que se exponen la investigación en torno a las circunstancias de un crimen auténtico, las pruebas forenses, la psicología del criminal y sus circunstancias biográficas. En el caso de la televisión, existen numerosas series de reportajes de no-ficción —como *Crímenes Imperfectos* (*Forensic Files*, Paul Dowling, 2000-...) o *Cold Case Files* (1999-2007)— en las que se combinan testimonios, fotografías, entrevistas a expertos y recreaciones dramatizadas. En el caso del cine, existen películas documentales como *Cropsey* (Barbara Brancaccio, Joshua Zeman, 2009), pero es más frecuente que el *true crime* recurra a una dramatización de los hechos, contados a través del prisma de la ficción.

*Dahmer*, *Ted Bundy* y *Gacy* se consagran a mostrar la naturaleza horrenda y depravada de sus personajes, buscan hacernos conscientes de que no vivimos seguros, intentan convencernos de que no debemos confiar en nadie, de que la maldad humana acecha en cualquier esquina, tras la sonrisa de un payaso o al otro lado de la línea del Teléfono de la Esperanza.

Significativamente, varios de los casos citados describen a sus asesinos como homosexuales. La homosexualidad se convierte así en una amenaza a ser temida, en una otredad monstruosa. Vista en este contexto, incluso *Elephant* se desliza a través de arenas movedizas. Asomándose tras el marco de la puerta, la cámara hurta una escena íntima en la que vemos a los personajes compartir la ducha, una escena homosexual fugaz pero reencuadrada por sucesivas líneas verticales<sup>264</sup>. ¿Una expresión de dos personajes que sólo se tienen el uno al otro? Sí, pero también la introducción de un subtexto homosexual que la acerca peligrosamente a los retratos filmicos de asesinos en serie. Hasta cierto punto, la homosexualidad también aparece en *Dahmer* y *Monster* como parte de ese estatuto marginal que ostentan los personajes<sup>265</sup>. Sin embargo, la estrategia puede convertirse en otra forma de estigmatización y condena, especialmente en el caso de *Gacy*, empeñada en mostrar los desvíos de quien es descrito, al principio de la cinta, como un destacado miembro de la comunidad. Incluso la condena a muerte de Ted Bundy —asesino en serie y violador heterosexual— se reviste de connotaciones homosexuales cuando el realizador, haciendo alarde de sutileza, asimila los preparativos del reo para la silla eléctrica a una sodomización por parte de los guardias.

La tendencia homófoba posterior al once de septiembre —constante en esta tanda de películas— implicaba dos ideas complementarias: por un lado, que la decadencia social del país radicaba en una masculinidad poco viril<sup>266</sup>; por el otro, que la otredad es una amenaza, que debemos estar en guardia frente a los otros. Temed al vecino, quedaos en casa, parecen decirnos las películas. *Ted Bundy*, con su asesino y violador de mujeres, se convierte en una retahíla de advertencias, dirigida a la mujer, de todas las maneras en las que pueden ser engañadas, violadas y destrozadas por un monstruo

---

<sup>264</sup> Ya unos años antes, van Sant había cometido el mismo error en *Psicosis* (*Psycho*, 1998), una mimesis milimétrica del filme original de Alfred Hitchcock, al que van Sant —según su premisa de enfatizar lo que Hitchcock sugería— nos muestra a Norman Bates masturbándose mientras espía a Marion, rompiendo así la identificación con el asesino que utilizaba Hitchcock como punto de partida de su juego.

<sup>265</sup> Los crímenes de *Dahmer*, en concreto, se expresan como parte de su fracaso social, vital y sexual, tal como sucedía en *Martin* (George A. Romero, 1976), cuyo protagonista —según Tonio L. Alarcón— buscaba a través de sus crímenes, «por un lado, unirse de forma visceral con sus víctimas al consumir sus fluidos vitales, y por el otro volcar en ellas la frustración que siente por culpa de su nula integración social» (En Navarro, 2007: 179).

<sup>266</sup> Susan Faludi (2009: 31-63) documenta el auge desproporcionado del antifeminismo en los medios de comunicación durante el periodo inmediatamente posterior a los atentados, como parte de un programa de reivindicación de roles de género más tradicionales y reaccionarios.



de rostro amigable. Las víctimas de Bundy, no lo olvidemos, son las herederas de la liberación femenina de los sesenta, chicas independientes, que no viven bajo el brazo protector del padre, el novio o el marido y que, en consecuencia, se convierten en víctimas en potencia de la violencia aleatoria e irracional que encarna Ted Bundy<sup>267</sup>.

El efecto ideológico de películas como ésta es el de situar al espectador en una pose impotente, maniatada, incapaz para la defensa. A ello contribuye, en gran medida, la estructura no lineal de las películas, construidas como una ristra de episodios brutales, como una experiencia temporal desconcertante, que extravía a su espectador en medio de una enumeración de atrocidades. En *Ted Bundy*, por ejemplo, el itinerario del matarife a través de Utah es montado a la manera de un videoclip sangriento que mezcla mapas, fotografías de archivo y planos de muchachas muertas. También *Gacy*, *Dahmer* y *The Manson Family* presentan textos cronológicamente confusos, que entrecruzan continuamente presente y memoria, textos que despojan al espectador de un hilo causal que le permita orientarse a lo largo de la ficción.

A results del procedimiento, señala Cynthia Freeland (1995: 138), éste es un cine que «pondera el espectáculo por encima del argumento y ello implica que uno de los efectos ideológicos de estas películas es perpetuar el clima de miedo y violencia aleatoria en el que cualquiera es una víctima potencial». Con ello, prosigue la autora, este cine «genera pasividad y legitima el pacto social existente. El terror realista incluso lleva más allá el programa conservador al fomentar una mayor vigilancia policial, sentencias de prisión más estrictas, un mayor uso de la pena de muerte, etc.». El *true crime* no es el único género que reproduce el estado de miedo en el que se sume Estados Unidos tras el once de septiembre, pero sí su cara más visible en la medida en que representa las amenazas que apelan a su público como verídicas y, por tanto, susceptibles de acontecer en la vida real.

El terror cinematográfico hacia el otro se corresponde con un pánico espectacularizado por los medios e institucionalizado por lo que Zygmunt Bauman (2007: 27) denomina el «Estado de la seguridad». El pacto social se reformula y la prioridad pasa a ser vigilarnos de amenazas que pueden ser reales o no. Entretanto, prosigue Bauman, «el fantasma de la degradación social contra la que el Estado *social* juró proteger a sus ciudadanos está siendo sustituido por la amenaza de un pedófilo puesto en libertad, un asesino en serie, un mendigo molesto, un atracador, un acosador,

---

<sup>267</sup> El mensaje de filmes como *Ted Bundy* nos recuerdan a la figura de Jack el Destripador, que culturalmente funcionó como una manera de reconquistar el espacio público que iban ganando las sufragistas (Muñoz, 2005: 245).

un envenenador, un terrorista o, mejor aún, por la conjunción de todas estas amenazas en la figura del inmigrante ilegal»

El World Trade Center humeante preside el ensueño del psicópata de *Obras maestras del asesinato* (*Murder-Set-Pieces*, Nick Palumbo, 2004). El fotógrafo duerme tumbado al sol y en su pesadilla se alternan imágenes del atentado y primeros planos de niñas mirando a la cámara. Tras un plano de las torres gemelas, una de las niñas se desangra en la calleja. El fotógrafo sigue convulsionándose mientras sueña en su tumbona y, de nuevo, el recuerdo grabado en vídeo de la torre devastada. Las niñas miran a cámara una vez más, pero esta vez embadurnadas por un maquillaje grotesco, de esqueleto, de soldado, de enfermera macabra, de bruja cetrina. La chica desangrada en la calleja abre los ojos y mira a la cámara. Tomada por aislado, podría parecer que la secuencia nos habla del trauma y de la muerte de la inocencia americana, del despertar de una identidad monstruosa; pero si interpretamos esta pesadilla en relación a su soñante, veremos que se trata del delirio de alguien que ve la catástrofe como resultado de la decadencia que ha traído la sexualidad femenina, alguien que se dedica a violar y matar a jóvenes durante todo el metraje, alguien que confunde a las mujeres con las niñas porque, a sus ojos, todas son o serán putas.

*Obras maestras del asesinato* es un filme repugnante, no sólo por su violencia hiperbólica —que también—, sino porque sus imágenes alientan aquello mismo que pretenden criticar: una sociedad decadente, machista, obsesionada con una pornografía de la violencia. El filme de Nick Palumbo apenas es capaz de discernir el punto de vista del psicópata de la mirada del espectador. Asesino y público se solapan. Relato y pornografía se confunden. La distancia crítica queda anulada. La capacidad de juicio desaparece y asistimos a una sucesión de cuerpos desnudos, violados o desgarrados. Lo único capaz de revelarnos *Obras maestras del asesinato* es que, tras el *shock* del once de septiembre, resulta fácil confundir la mirada del espectador con ese punto de vista sádico y misógino de los asesinos de sus películas.

La angustia se convirtió en el relato dominante durante los días posteriores al ataque, pero también en la apoyatura sobre la que se articuló una respuesta ideológica a nivel nacional que, como señala Susan Faludi, consistió en una reescritura mítica, en una regresión a los mitos del Oeste americano, al modelo familiar de los años cincuenta y a los roles tradicionales de género: el macho fuerte y belicoso, la mujer doméstica y débil. No sólo comenzaba una guerra internacional, prosigue Faludi, (2009: 25), «estábamos además enrolados en una guerra simbólica en el interior, una guerra por la reparación y restauración de un mito nacional», el mito de la invulnerabilidad de Estados Unidos que los atentados habían hecho añicos:

«Las intrusiones del 11 de Septiembre rompieron los cerrojos de nuestro mito protector, la ilusión de que somos dueños de nuestra seguridad, de que nuestro poderío vuelve inexpugnables nuestras casas, de que nuestras familias están a salvo en el recogido pensil de su comunidad, y nuestras mujeres y niños a salvo entre los brazos de los hombres» (Faludi, 2009: 24).

La nación llevará entonces amarras para embarcarse en una fantasía de héroes y villanos de tebeo, una fantasía que tendrá nefastas consecuencias para los americanos y para el resto del planeta. Como ya sucedió en la América de Ronald Reagan, Estados Unidos renuncia al progreso social de las décadas previas y fija su mirada en los valores de los años cincuenta. Ahora bien, lo que diferencia al cine de terror de otros productos de la industria cultural es que no sólo expresa esa fantasía colectiva, sino que lo hace apelando a una serie contradicciones que quedan reveladas al ojo atento. Así, filmes como *Ted Bundy* o *Gacy* afianzan una ideología reaccionaria, pero también revelan el reverso del ideal masculino: la violencia extrema, la ambición social, la dominación, la manipulación del otro y su reducción a objeto de consumo.

Del mismo modo, *Dahmer* vincula la pulsión del homicida a su homosexualidad, pero también a los procesos de producción capitalistas. Como subraya Annalee Newitz (2006: 32-34), el tratamiento que Jeffrey Dahmer depara a sus víctimas no difiere de su monótono trabajo en la fábrica de chocolate, como si el asesinato fuera una extensión de la alienación provocada por el trabajo o, más bien, un medio de contrarrestarla: los bienes de consumo que Dahmer produce en la fábrica acaban por resultarle tan ajenos que le asquea hasta su olor; en cambio, sus víctimas le pertenecen totalmente una vez las ha reducido a objetos —drogadas, muertas, zombificadas, devoradas— que puede usar para disfrute personal, como una cabeza humana envuelta en celofán que pueda poner y quitar al maniquí que guarda en el armario.

Antes de ser envuelto por las máquinas, el chocolate de la fábrica se asemeja a una pasta excrementicia; pero los títulos de crédito del filme no sólo muestra las chocolatinas envueltas en colores brillantes o la materia marrón que las compone, sino el proceso completo. El análisis del cine de terror no sólo nos permite explorar ambas dimensiones —el colorido envoltorio del discurso dominante y el obscuro contenido en su interior—, sino también cómo dependen entre sí. En otras palabras, no basta con afirmar que el cine de terror reproduce la ideología dominante o que revela su reverso, también hemos de entender que dicho reverso es una extrapolación de la lógica de la ideología dominante. Así, en el caso de *Dahmer*, los crímenes son el producto de la alienación económica<sup>268</sup>, del estatuto marginal del protagonista y, finalmente, de una

---

<sup>268</sup> La relación entre el trabajo de Dahmer y sus crímenes es una perversa ilustración del concepto de alienación que argüía Marx. En cuanto el trabajador pisa el taller, el valor de uso de su fuerza de trabajo

fuerte represión paterna. La ambigüedad de *Dahmer* o *Ted Bundy* radica en que propugnan un fortalecimiento del *statu quo*, pero al mismo tiempo traslucen que éste genera monstruos humanos.

Tal ambigüedad no afecta sólo a estas películas, sino a todo el cine de terror posterior al once de septiembre, pues se trata, como vimos, de una de las señas de identidad del género. Así, cabe esperar que los filmes de terror no sólo muestren a monstruos que amenazan el orden y a héroes que lo restauran, sino que representen también las dependencias entre monstruo y héroe, orden y caos. Es el caso, por ejemplo, de los protagonistas de *Alterado* (*Altered*, Eduardo Sánchez, 2006), que han quedado traumatizados a resultas de los experimentos a los que les sometieron los alienígenas. Un día, logran capturar a un invasor y pasan a ejercer, a su vez, el rol de secuestradores y torturadores.

Sin embargo, estos paletos que combaten con alienígenas son, en realidad, héroes violados, machos castrados, hombres que tratan de recuperar una masculinidad perdida. Al igual que resulta fácil interpretar la caída de las Torres Gemelas como una castración, tampoco es difícil interpretar el itinerario de los héroes del cine posterior como una búsqueda de hombría. Susan Faludi (2009: 37, 97-99) documenta cómo la prensa posterior al once de septiembre achacaba los atentados a una generación de hombres de sacarina: afeminados, consentidos, blandos, sensibleros, incapaces para la bravura o el ardor guerrero. La misma monserga se repite en palabras del asesino disfrazado de agente de la ley en *La matanza de Texas: El origen* (*The Texas Chain-Saw Massacre: The Beginning*, Jonathan Liebesman, 2006). Bajo un sol de justicia, el falso policía (R. Lee Ermey) sermonea a Dean (Taylor Handley), un joven desertor que ha de soportar los palos y acusaciones de un sádico que se ha investido a sí mismo con las prendas de la ley y el patriotismo.

Pero Dean no está solo en su suplicio, pues su sufrimiento es cotejado, en montaje paralelo, con las angustias de su novia dentro de la casa. Mientras Dean es sometido a una parodia de entrenamiento militar, la joven jipi es aseada por la mujer de la casa, que la limpia y la prepara para el horrendo himeneo que tendrá lugar al anochecer. Mientras enjuga su rostro de sangre y lágrimas, la mujer canta una canción

---

pasa a pertenecer al capitalista. «Con la compra de la fuerza de trabajo, el capitalista incorpora el trabajo mismo como fermento vivo a los elementos muertos de creación del producto, que también le pertenecen. Desde su punto de vista, el proceso de trabajo no es más que el consumo de la mercancía fuerza de trabajo» (2007: I.I. 251). El trabajador no sólo se convierte en inversión cuando entra en la fábrica, también es privado del producto de sus manos y de su fuerza viva, de su tiempo vital, de modo que el resultado es una desposesión. Lo significativo de *Dahmer* no es sólo que su protagonista convierta a las personas en cosas, sino que sus crímenes son el intento de revertir la desposesión de su trabajo mediante la incorporación a su propia vida —es decir, mediante el canibalismo— del producto muerto de sus crímenes.

de cuna. Una regresión moral se impone a golpes sobre la juventud: para los hombres, disciplina y guerra; para las mujeres, hogar y sometimiento.

Pero el retorno al modelo del cine de terror de los setenta que se produce a partir de 2003 —con filmes como *The Manson Family* (Jim Van Bebber, 2003), *Monster Man* (Michael Davis, 2003), *Malevolence* (David Mena, 2003), *La casa de los 1000 cadáveres* y *La matanza de Texas* (*The Texas Chainsaw Massacre*, Marcus Nispel, 2003)— no supone tanto el intento de recuperar un modelo crítico como la constatación de una sugerencia implícita en aquel cine: que el tiempo de los sueños se ha acabado de repente, que tras la utopía de los *hippies* despertamos arrojados a una resaca sangrienta. En *The Manson Family*, el montaje frenético de una orgía lisérgica concluye con el plano de una araña tigre. Más adelante, el filme reduplicará esta secuencia en medio de la noche, bañada en sangre, satánica y alucinada: al final, los hijos de las flores sólo trajeron decadencia y destrucción. La reedición del cine de los setenta acaba convirtiéndose en el anatema de los débiles, de los soñadores y de todos quienes viven al margen del orden y la normalidad.

La prensa norteamericana posterior al once de septiembre no sólo acusó a los hombres afeminados de ser responsables del atentado, las auténticas culpables eran las feministas que habían alentado esta cultura de pisaverdes y alfeñiques<sup>269</sup>. *La casa* (*Cold Creek Manor*) (*Cold Creek Manor*, Mike Figgis, 2003) comienza con la renuncia de Leah Tilson al puesto de directiva y la mudanza de su familia desde las calles de Nueva York hasta una siniestro caserón en el campo. Allí, el marido no sólo debe lograr convertirse en sostén económico sino también rebasar en hombría a su viril y vigoroso rival para vencerlo. Incluso la elección de actores incidía en la reescritura de géneros: mientras la estrella Sharon Stone renunciaba a su independencia como mujer, Dennis Quaid recuperaba su papel de macho heroico. El nuevo decorado era la casa de campo, el hogar familiar, que el marido debía conquistar enfrentándose no sólo al dueño anterior, sino también a su esposa.

La reordenación de género posterior al once de septiembre no sólo persigue restaurar el ideal masculino, sino también relegar la mujer al hogar y desterrar al feminismo del mapa político y cultural. Antes de ponerse al volante del enorme camión monstruo, el pusilánime de *Monster Man* debe aplastar no sólo al gigantón de cara enredada en alambre, sino también perder la virginidad y matar a la seductora *femme*

---

<sup>269</sup> Desde los ochenta, existe un continuo intento de restaurar el imperio del héroe masculinizado en la pantalla. Después de que las películas del cambio de milenio presentaran a actores de acción en busca de su propia espiritualidad (Bruce Willis, Mel Gibson, Kevin Costner, Dennis Quaid...), se vuelve a enfatizar la necesidad de que el héroe caído recupere su hombría. En *D-Tox* (*Ojo asesino*), un Sylvester Stallone deprimido y alcoholizado logra salvar a la chica y empalar al asesino responsable de su ruina.



*fatal*. De manera similar, en *Alterado* nos encontramos con una mujer que es una traba para los héroes y con unos extraterrestres que lucen en la frente una hendidura horizontal, una suerte de vulva bajo la que se abren unas fauces erizadas de colmillos, una auténtica *vagina dentata*<sup>270</sup>.

---

<sup>270</sup> El término *vagina dentata* se utiliza para hacer referencia a seres legendarios que, según ciertos mitos, utilizan los dientes de su vagina para castrar a los hombres que las penetran. La fortuna crítica del término —y de su aplicación al cine de terror— se debe en gran medida al ensayo de Barbara Creed (1993: 107), *The Monstrous-Feminine*: «La *vagina dentata* es particularmente relevante en la iconografía del género de terror, que abunda en imágenes que juegan con el miedo a la castración y el desmembramiento. [...] Todas las imágenes de bocas amenazantes y dentadas sugieren la *vagina dentata*, con independencia del género del personaje». En concordancia con la autoconsciencia del género del periodo, encontramos una apropiación deliberada de la *vagina dentata* en filmes como *Jennifer's Body*, *Deadgirl* (Marcel Sarmiento y Gadi Harel, 2008), *Bad Biology* (Frank Henenlotter, 2008) o, más explícitamente, en *Vagina Dentata* (*Teeth*, Mitchell Lichtenstein, 2007), en la que la protagonista encuentra el término «*vagina dentata*» cuando consulta libros de antropología para tratar de averiguar qué diantres le sucede ahí abajo.



*Alterado*. El héroe masculino se pudre y el monstruo adquiere los rasgos femeninos de la *vagina dentata*.

En este particular, el cine de terror coincide con una ideología emergente que propugna el retorno a una virilidad heroica; sin embargo, la ambigüedad inherente al terror implica una problematización de este discurso. Así, en *Alterado* nos encontramos con héroes castrados, traumatizados, reducidos a una ruina mental que, progresivamente,

se va volviendo física, hasta llegar a pudrirlos en vida. Pero las hazañas varoniles de *Alterado* empeoran más que solucionan el problema. En *Alterado*, el destino del mundo resta en manos de héroes traumatizados o putrescentes, cobardes o borrachos, que intentan recuperar su lugar en la comunidad capturando y torturando a un alienígena. Sólo existe un personaje femenino y, significativamente, será maniatado y encerrado por los hombres para impedir que sufra daño alguno o, más bien, que se convierta en traba o amenaza. Paradójicamente, ella será la única capaz de superar la situación de reclusión y estancamiento de los hombres del filme. La joven (Catherine Mangan), llamada Hope, será quien mate al monstruo y quien despierte a su novio del estupor para, juntos, repeler a la vanguardia extraterrestre.

Ahora bien, ¿qué clase de orden podría restaurar *Alterado* cuando su punto de partida es una comunidad traumatizada y destruida? Durante la década, el restablecimiento del orden planteará un problema inédito en el género, a saber, que el orden a restaurar es un *statu quo* basado en el miedo y la amenaza constante. La catarsis pierde entonces su sentido y la ficción se muestra incapaz de ofrecer una clausura que resuelva los conflictos planteados por la trama. En cambio, asistimos a un paisaje en que los miedos se eternizan y devienen parte intrínseca de la cotidianidad. Al final de *Alterado*, nada garantiza que la humanidad vaya a salvarse de una masacre apocalíptica. Los protagonistas han conseguido derrotar la avanzadilla, pero la nave nodriza escapa en busca de refuerzos. «¿Adónde iremos?» «A cualquier sitio.» «Estamos a salvo, ¿verdad Wyatt?» «Ya veremos.» Los supervivientes detienen la furgoneta y la cámara se aleja para revelar la amplitud un cielo cuajado de nubes, oscurecido con un filtro violáceo, sobre el que rechinan ruidos electrónicos, chirridos de estática, quizá transmisiones cifradas que preparan una invasión a gran escala.

Al igual que el póster de *Monstruoso*, el final de *Alterado* evoca un futuro nebuloso para el que son precisas nuevas estrategias. Sin embargo, como expone Faludi, la cultura estadounidense trató de responder al trauma histórico del once de

septiembre regresando y actualizando sus mitos fundacionales: el Oeste y la frontera, la vida familiar y sus roles de género. Ahora bien, cabe añadir un ingrediente más al esquema de Faludi: el miedo como herramienta política y como estado constante de la población, el miedo como cláusula primera del nuevo pacto establecido entre el ciudadano y su gobierno, entre Estados Unidos y el resto del planeta.

Por eso, antes de analizar la reescritura del mito, nos centraremos en cómo el miedo se convierte en el relato dominante de la ideología estadounidense<sup>271</sup>. Como veremos a continuación, después de los atentados, la estrategia ideológica más inmediata será la imposición de un estado de sitio, de un pánico colectivo que mantendrá a la población civil en una posición de docilidad y aislamiento. Al fin y al cabo, como escribe Terry Eagleton (2010: 144), el planteamiento de fondo de la moral conservadora es que los seres humanos «son unas criaturas corruptas e indolentes que precisan de una disciplina y una autoridad constantes para que se pueda extraer algo bueno de ellos». Es mejor tenerlos vigilados, tenerlos encerrados.

### 6.1.2. La isla asediada

*La tierra de los muertos vivientes* comienza con un rótulo en pantalla, «Today»; lo que se relate a continuación serán los horrores de una América en presente. Sin embargo, según comenta el propio George A. Romero: «Escribí el guión antes del once de septiembre y trataba mucho más sobre problemas domésticos: el sida, los indigentes y la desaparición de la clase media. Y, de pronto, tras Irak, todo esto adquirió más resonancia. Y añadimos algunas cositas: hicimos parecer más alto el edificio de Fiddler's Green para que representara el World Trade Center y dejé caer frases como "Yo no negocio con terroristas"»<sup>272</sup>. Antes de los atentados del once de septiembre, Estados Unidos se hallaba ya en un proceso acelerado de exclusión social<sup>273</sup>. En consecuencia, Romero estructura la geografía de *La tierra de los muertos vivientes* en círculos concéntricos de riqueza, miseria y muerte.

El mundo que retrata Romero se halla tan podrido como las carroñas que lo habitan. Quedan ciudades fortificadas, mercados cercados por murallas y alambradas. En la torre de los lujos, en el centro de la urbe, los ricos siguen negociando y

---

<sup>271</sup> Véase, por ejemplo, el documental *Bowling for Columbine* (Michael Moore, 2002)

<sup>272</sup> Véase Simon Pegg (28/09/2005).

<sup>273</sup> De hecho, numerosos ingredientes de *La tierra de los muertos vivientes* son los que George Romero tuvo omitir del rodaje de *El día de los muertos* (*Day of the Dead*, 1985) por motivos presupuestarios. En el guión original de *El día de los muertos*, Romero describía ya la sociedad neoliberal como una alianza entre ejército y plutocracia, como una fuerza centrífuga que expulsaba hacia los márgenes a los desheredados y los superfluos. Véase Pérez Ochando (2013: 84-85) y Gagne (1987: 148-150, 169-170).



gobernando sobre los vivos; más allá, en los arrabales, los más pobres siguen embebidos en la miseria o en el vicio; más allá, cruzando el río, los militares defienden una muralla continuamente asediada por los muertos. Las tiendas de los patricios se proveen del pillaje de los mercenarios en la tierra de los zombis: güisqui y puros por el precio de la vida de un soldado. Pero todos ellos —ricos, pobres y mercenarios— se protegen tras los muros de un mundo poblado por cadáveres hambrientos. Como dijimos, se trata de un mundo concebido antes del once de septiembre y que, sin embargo, encajará perfectamente en el presente al que alude el rótulo inicial de la película, un presente político basado en el terror.

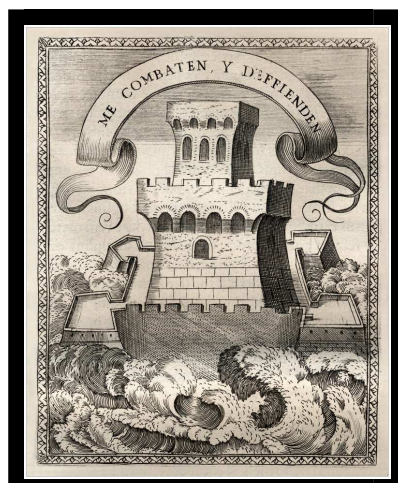
Los anillos infernales que dan cuerpo a la geografía de *La tierra de los muertos vivientes* son círculos concéntricos, pero también impermeables. Por consiguiente, no será la promesa de una movilidad social ascendente lo que mantenga unida a esta urbe en decadencia. Como pronto descubre Cholo (John Legizamo), el mercenario, de nada le sirve haber amasado una fortuna jugando al contrabando o convirtiéndose en el fiel perro del amo: el acceso a la torre de los lujos le estará siempre vetado, seguirá siendo, mientras viva, uno más entre los esclavos. En cambio, lo que cohesionaba la sociedad de *La tierra de los muertos vivientes* es la amenaza de los zombis que pueblan el mundo externo, un miedo que justifica y legitima la existencia de un ejército que controle a los ciudadanos y una camarilla de empresarios que se enriquece gestionando esta estructura militarizada que, a la postre, no defiende nada más que sus intereses económicos. *La tierra de los muertos vivientes* no sólo brilla por su retrato de una sociedad dividida, sino también por comprender como ésta encaja a la perfección en el nuevo estado de temor colectivo.

Mr. Kaufman, gobernador de la ciudad, parece haber aprendido bien una lección política asumida por el gobierno de George W. Bush, que la fuerza de la nación radica en el miedo. Ya en 1640, el emblema LXXXIII de las *Empresas políticas* de Saavedra Fajardo (1999: 904) presentaba una isla abaluartada en medio de un mar embravecido, bajo el lema «Me combaten y defienden»<sup>274</sup>. Para Saavedra Fajardo, la fuerza de la torre no es la roca de sus muros, sino las olas que día y noche lucha contra ella, la mar que se encrespa en montes, se riza en garras, la embiste, la asedia, no descansa, quisiera convertirla en nueva Atlántida:

---

<sup>274</sup> Las *Empresas políticas* de Saavedra pretendían guiar al príncipe Baltasar Carlos en la improbable tarea de mantener a flote la hegemonía española. Sus lecciones —éticas, políticas, cristianas— aportaban cuantiosos ejemplos históricos para ejemplificar las buenas y malas prácticas políticas. Pero su rasgo más distintivo es que recurrían a grabados alegóricos como herramienta mnemotécnica: a través del símbolo, la ideología se apodera de nuestro imaginario.

«Así son las monarquías: en el contraste de las armas se mantienen más firmes y seguras. Vela entonces el cuidado, está vestida de acero la prevención, enciende la gloria los corazones, crece el valor con las ocasiones, la emulación se adelanta, y la necesidad común une los ánimos y purga los malos humores de la república. El pueblo apremiado del peligro respeta las leyes. Nunca los romanos fueron más valerosos ni los súbditos más quietos y más obedientes a los magistrados que cuando tuvieron a las puertas de Roma a Pirro en un tiempo, y en otro a Aníbal.»



Emblema LXXXIII de las *Empresas políticas* de Saavedra Fajardo.

La lección que el gobierno de Bush decide tomar del once de septiembre consiste en que, para que el robín no cubra nunca los escudos, es preciso temer siempre a un enemigo. En la paz se fraguan revueltas, el pueblo se inquieta y apetecen más poder los poderosos. Por eso, hundid las termas, quemad los regalos, «que el mayor enemigo es la seguridad, y que los ciudadanos, como pupilos, han menester por tutor al miedo» (Saavedra, 1999: 905). De la misma manera, la lección que Emily Raily (Clea DuVall) aprende del doctor Philips (Peter Stormare) en *The Killing Room* (Jonathan Liebesman, 2009) es la siguiente: secuestra a un grupo de ciudadanos estadounidenses, enciérralos juntos y hazles creer que ha sido Al Qaeda, atemorízalos y sigue presionándolos hasta el extremo. No importará entonces que vean con sus propios ojos cómo el doctor Philips, un americano, mata ante ellos a uno de los prisioneros; seguirán creyendo que ha sido Al Qaeda, hasta el final, hasta acabar convirtiéndose en mártires dispuestos a sacrificarse por la bandera estrellada, hasta convertirse en terroristas suicidas al servicio de América.

Pero en *The Killing Room* no hay más terroristas que los del gobierno estadounidense; mientras tanto, los fanáticos musulmanes son sólo una sombra imaginaria, un coco que sirve para llevarse a los niños a la cama. De la misma manera, en el emblema de Fajardo no hay lanzas en ristre ni mosquetes ni soldados: su enemigo se inscribe en lo simbólico, en el ámbito imaginario. Así es, también, la América de George Bush Jr.: extrae su fuerza de una amenaza externa, tan huidiza como perpetua.

Allende sus muros, las olas del mal la asedian sin descanso; tras sus baluartes, su pueblo obedece bajo el tutor del miedo.

Las lecciones de Saavedra Fajardo se ilustraban mediante alegorías visuales y, del mismo modo, también la ideología dominante encuentra un correlato gráfico en las imágenes de la cultura popular. Así, volviendo al cine de terror, nos encontramos con que los peligros que afrontan los personajes ya no son de naturaleza intangible — fantasmas, maldiciones y realidades oníricas— sino amenazas tremendamente físicas, materiales, corpóreas, monstruos cosidos de una carne que, no obstante, se desordena y deslía en una masa amorfa. Como ese tropel de carroñas andantes que yerra sin más propósito que la comida, como esa enfermedad que en que en *Infectados* o *Cabin Fever 2* (*Cabin Fever 2: Spring Fever*, Ti West, 2008) descompone los tejidos humano y social, como esa plaga de sanguijuelas espaciales que, en *Slither*, invade y deforma los cuerpos hasta amalgamarlos en una masa informe y babeante.

Los monstruos del nuevo milenio siguen escapando a las categorías racionales, pero asumen una forma carnal y concreta. Incluso el vaporoso hálito del espectro se corrompe hasta ser miasma en se concreta en la carne pultácea del cadáver que regresa en *Shallow Ground: Bajo tierra* (*Shallow Ground*, Sheldon Wilson, 2004), *Ghost Lake* (Jay Woelfel, 2004), *Desde la oscuridad* (*Dark Remains*, Brian Avenet-Bradley, 2005), *Los profanadores de tumbas* (*The Gravedancers*, Mike Mendez, 2006) o *Zombies* (*Wicked Little Things*, J. S. Cardone, 2006).

Por supuesto, no se trata de un deseo consciente de encarnar el malestar social en el cuerpo abyecto de los monstruos, sino del hecho de que las películas —y sus artífices— participan de los miedos y traumas de la ideología dominante. Así, estas criaturas desorganizadas e informes corresponden a una determinada manera de imaginar los peligros de nuestro tiempo. Para el gobierno, el terrorismo es una idea gratamente confortable, lo suficientemente ambigua como para englobar en ella tanto a los individuos indeseables —musulmanes, inmigrantes y activistas políticos— como a los estados que, presuntamente, dan cobijo al enemigo —Afganistán, Irak, Libia y, quizá, pronto también Irán—. Durante su mandato, el equipo de George Bush Jr. se dedicó a pergeñar enemigos y a utilizar como cabeza de turco a países que poco o nada tuvieron que ver con la planificación de los atentados. Hay, por tanto, una intencionalidad política en esta creación imaginaria de países enemigos, de fuerzas amorfas pero físicas que aporrean los muros de nuestras cárceles.

Tan vieja como vigente, la enseñanza de Saavedra seguía rigiendo la política, pues, tal como afirma Vicente Verdú (2009: 97), la mejor manera de mantener unido al pueblo sigue siendo el pringue del miedo:

«No es la salud, por tanto, la que nos hará más solidarios, sino la enfermedad, la peste o el miedo compartidos. La catástrofe a la vuelta de la esquina hace ahora de todos nosotros vecinos, hermanos de la misma área del terror. [...] Nunca una familia hallaría aglutinantes más fuertes. Enfermos todos y congregados bajo la inevitable cuarentena autoimpuesta entre el contagio incesante, incestuoso y sin final».

El terror no prospera cuando existe la acción, su condición es la pasividad, la contemplación o, como afirma Barber (2003: 200), «el imperio del miedo es un reino sin ciudadanos, un dominio de espectadores, súbditos y víctimas cuya pasividad significa inutilidad, y cuya inutilidad define e intensifica el terror». Desde el papel cazamoscas tememos la amenaza de la araña y, entretanto, zumbamos hasta haber perdido toda fuerza con la que elevar el vuelo o percatarnos de que sólo nos mantiene prisioneros es nuestro miedo<sup>275</sup>. Como al protagonista del relato de Max y Brooks (2012: 95-119) «Steve y Fred», nos resta abandonarlos a fantasías heroicas mientras los zombis se arrastran por las calles y nuestro cuerpo va consumiéndose en el espejo.



Incapaces de moverse, los cautivos de *Saw* sólo pueden contemplar y lamentar su infortunio.

Uno de los rasgos más llamativos de los personajes de *Saw* Lawrence (Cary Elwes) y Adam (Leigh Whannell) es que son héroes inmóviles, reducidos a la parálisis por una combinación de autoridad y miedo. Amarrados por cadenas gruesas como el brazo, Lawrence y Adam quedan a merced de una voz sin cuerpo que dicta las leyes de su supervivencia. El asesino oculto, los cautivos, el cómplice que los vigila y el

---

<sup>275</sup> Según Muñoz (2005: 153), «es el temor el que incapacita a los individuos y a los pueblos en la defensa y reivindicación de un orden colectivo justo; y por ello, las relaciones de fuerza y poder se consolidan como las “únicas garantías” para lograr en su conjunto unas existencias ciudadanas tranquilas».

espectador de la película quedan unidos por un rasgo común: todos ellos son espectadores estáticos, *voyeurs* de un dolor propio o ajeno. Como todo el cine de torturas posterior, *Saw* subraya que los personajes se tornan incapaces para la acción y asumen una mirada pasiva, arrojada sobre un tormento sufrido o infligido que, a su vez, es ofrecido como placer escópico para los espectadores. El miedo inmoviliza e incapacita para la acción.

Como veremos en los próximos capítulos, el terror del nuevo milenio se aprestará en mostrar personajes atrapados, hombres y mujeres que atrincheran sus casas por miedo sus vecinos y amurallan su patria por temor al resto del planeta. Tras los atentados, los ciudadanos estadounidenses parecen reducidos al aislamiento y el estupor. Se trata, tengámoslo presente, de una maniobra consciente por parte del poder, de una estrategia que veremos representada en el cine de terror a través de dos discursos complementarios: en primer lugar, a través de una recreación de ese estado de aislamiento al que hemos aludido; en segundo lugar, a través de una exposición de los tejemanejes a través de los que el poder establece este nuevo estado de sitio, este estado del miedo.

En cuanto al primer caso —la recreación del estado de aislamiento— será el más habitual a lo largo de un periodo y nos presentará, invariablemente, a personajes atrincherados y sitiados por monstruos de toda índole —incluso por plantas [!] en *Las Ruinas* (*The Ruins*, Carter Smith, 2008)—. En *Mimic: Sentinel* (J. T. Petty, 2003), por ejemplo, una patología mantiene a Marvin (Karl Geary) recluido en su apartamento, por lo que el joven pasa sus días fotografiando la rutina de su ruinoso vecindario. Sin embargo, el temor al contagio va cediendo paso a un genuino terror cuando Marvin repara en unas misteriosas siluetas que parecen enfundadas en gabardinas. Los miedos a alergias y patógenos son suplantados por el temor al otro, por la incapacidad de seguir reconociendo al vecino como un ser humano: Marvin termina descubriendo que las siluetas pertenecen a cucarachas que mimetizan la figura humana. No sólo se trata sólo de la deshumanización del otro, sino más concretamente de la deshumanización de quienes habitan el entorno degradado, los barrios pobres, los pisos destartados, los soportales en los que se superponen las pintadas y se arrumban las basuras; en otras palabras, se trata una vez más de la deshumanización de los excluidos<sup>276</sup>. Pero el relato de *Mimic: Sentinel* es antes que nada el relato de una mirada aislada, que teme al mundo externo y ve monstruos por doquier.

---

<sup>276</sup> Tal como constata Marian Copeland (2007: 107-111), la cultura popular estadounidense tiende a usar la cucaracha como metonimia de la miseria urbana y, más concretamente, como metáfora de los marginados y de los emigrantes.

En cuanto al segundo caso —la exposición del proceso de implantación del nuevo orden—, los ejemplos son escasos pero sí representativos de una psicología nacional aquejada de una profunda paranoia, de un temor constante a planes de atentados, tramas ocultas y conspiraciones en la sombra. Ni siquiera el gobierno escapa de las teorías de conspiración e, incluso, hay quien afirma que la caída de las Torres Gemelas fue orquestada por un segundo gobierno en la sombra, con el fin de recluir a los civiles en un perpetuo estado de sitio. Sin embargo, si las fantasías de conspiración proliferan en Internet o en las películas es porque no suponen un peligro para la ideología dominante. Es más, como señala Chomsky (2008: 43-48), el poder tolera y alienta las teorías de conspiración en la medida en que, con ellas, se «desvía una enorme cantidad de energía que podría haberse dirigido hacia los verdaderos crímenes del gobierno, mucho más graves». Más que el diagnóstico, La conspiración es el síntoma de una sociedad bajo alarma, una sociedad en la que los poderes civiles —como el activismo, el asociacionismo y los sindicatos— han desaparecido. «Una sociedad atomizada y despolitizada es un caldo de cultivo», concluye Chomsky.

En esta tesitura, películas como *Blade II* (Guillermo del Toro, 2002) o *Daybreakers* (2009) parecen tener la virtud de expresar que nuestras vidas están en manos de pequeños grupos de poder<sup>277</sup> —sociedades secretas en el filme de 2002 y un gobierno abiertamente corporativo ya en 2009—, un gobiernos de vampiros que vive de la sangre del rebaño y se apoya en un *sonderkommando* de colaboracionistas. Pero el discurso de estos filmes también se revela incapaz de trascender su propia fantasía. Así, la verdad enunciada por estas películas queda anulada por su integración en los géneros cinematográficos —el terror y la acción— y, sobre todo, porque solucionan el conflicto a través de un mito mesiánico: el elegido derrotará a los villanos y conducirá a la humanidad hacia una nueva alba dorada. Paradójicamente, será uno de los artefactos más vistosos de la industria de Hollywood el que represente con mayor fidelidad la teoría de la conspiración.

El filme en cuestión, *Star Wars: Episodio III - La venganza de los Sith* (*Star Wars: Episode III - Revenge of the Sith*, George Lucas, 2005), se centra en los tejemanejes por medio de los que el poder democrático se convierte en absolutismo. En la tercera entrega de su trilogía, George Lucas nos describe los manejos del supremo canciller para implantar un imperio galáctico absoluto. Desde la sombra, el canciller

---

<sup>277</sup> De hecho, los grupúsculos que aúnan riqueza y poder son una realidad a nivel mundial. Más allá del afamado Club Bilderberg, es un dato sabido que tanto George Bush padre como su hijo pertenecen a Skull and Bones, un grupo masónico integrado por estudiantes de Yale. Algunas teorías conectan Skull and Bones con la CIA o los Illuminati, sea cierto o no, la existencia de dichas teorías apunta a la idea de que somos gobernados por elites en la sombra, que nada tienen que ver con la democracia o la igualdad.

(Ian McDiarmid) organiza una agresión contra la República para, una vez instaurado el estado de guerra, abolir el senado y declararse emperador al mando de un ejército que mantenga la ley marcial de manera ilimitada, por un tiempo indefinido. Los funerales de Padme (Natalie Portman) —transformada en la *Ofelia* de John Everett Millais (1852)— se convierte entonces en el entierro de la democracia y la inocencia. El final de *La venganza de los Sith* puede interpretarse, sin embargo, como una alegoría del auge del neoconservadurismo en la política estadounidense, una corriente ideológica que salió reforzada después de unos ataques que supusieron, en la práctica, la excusa para la vulneración del derecho constitucional y la suspensión cautelar de ciertas garantías del Estado de Derecho.

En principio, *Daybreakers*, *Blade II* o *La venganza de los Sith* podrían favorecer una cultura popular progresista, un anhelo de ruptura<sup>278</sup>. Ciertamente, todas ellas caracterizan como monstruos a quienes ejercen la explotación, al oligopolio o el poder absolutista; sin embargo, ninguna de ellas conlleva la creación de una mirada crítica o la formación de un espectador consciente, capaz de ver que la tiranía se encuentra a este lado de la pantalla y de comprender, también, que la posibilidad de su fin se encuentra sólo en nuestras manos. En cambio, las películas prefieren los Mesías, los ungidos, los superhéroes, las estrellas, los elegidos por los dioses y tocados por poderes que los hacen mejores a todos nosotros. Mientras esperamos la llegada de los dioses, vamos dejando que el miedo nos consuma.

También *Minority Report* solventa su trama recurriendo no al auxilio del Mesías, sino del oráculo divino. Al igual que otros filmes estrenados en 2002 y 2003, *Minority Report* se encuentra a caballo entre dos maneras de concebir el cine de terror<sup>279</sup>, entre dos maneras de mirar. Por un lado, la contagia aquel anhelo trascendente de encontrar una mirada nueva; por otro, nos habla de una mirada opresiva y vigilante. Pero éstas no son miradas contrapuestas, sino miradas complementarias, pues la una se convierte en la solución necesaria de la otra.

---

<sup>278</sup> «¿Qué puede contraponer una clase renovadora a este formidable entramado de trincheras y fortificaciones de la clase dominante?» —se pregunta Antonio Gramsci (2011: 163)— «El espíritu de escisión: la progresiva toma de consciencia de la propia personalidad histórica, un espíritu de escisión que ha de extenderse desde la clase protagonista a las clases aliadas potenciales».

<sup>279</sup> Es lo que sucede, también, en *La casa* (*Cold Creek Manor*), *Telaraña letal* (*Webs*) (*Webs*, David Wu, 2003) y, sobre todo, en *El cazador de sueños* (*Dreamcatcher*, Lawrence Kasdan, 2003), película en la que la percepción extrasensorial y lo invisible dejan paso a un horror más físico y a una mayor presencia de lo épico y lo bélico como respuesta a la invasión extraterrestre. En el caso de *Minority Report*, ésta comenzó a rodarse en marzo de 2001 y, pese a ello, anticipa la sociedad vigilada que se implantará poco después; quizá porque, antes de realizarla, Spielberg reunió en Santa Mónica a un grupo de expertos para que previeran las tendencias sociales y tecnologías de un futuro próximo (Sánchez Escalonilla, 2004: 420-422).

Según cuenta *Minority Report*, en un futuro próximo, la unidad de Precrimen será capaz de detener a los criminales antes de que lleguen a cometer el delito. Para ello, recurre a las visiones de los Pre-Cogs, tres oráculos humanos atrapados en un templo de alta tecnología. Un día, John Anderton (Tom Cruise), jefe de la unidad, descubrirá una orden de arresto dirigida contra sí mismo por un asesinato que cometerá treinta y seis horas después. En ese plazo, Anderton deberá descubrir por qué habría de asesinar a un hombre al que nunca ha visto o si acaso es víctima de una conspiración. Para lograrlo, John Anderton habrá de despojarse de la imagen falaz e ilusoria que empaña su visión del mundo, habrá de arrancarse, literalmente, sus propios ojos y reemplazarlos por unos globos oculares comprados en el mercado negro. La mirada es el motivo temático por excelencia de *Minority Report* —«¿Es que no lo ves?», pregunta Agatha (Samantha Morton)—: las visiones, las araña-ojo, la lectura electrónica del iris, el camello ciego, las gafas olvidadas y un niño que apuñala los ojos de un Abraham Lincoln de cartón.

Como en los filmes previos al once de septiembre, la búsqueda de una mirada nueva corre pareja al hecho de que nos hemos vuelto incapaces de discernir la realidad a nuestro alrededor. Tal como señala David Serna Mené (2006: 113), incluso los Pre-Cog, que tienen el poder de ver el futuro, están ciegos ante el presente. En el Washington de *Minority Report*, la imagen es un telón que oculta una sociedad dividida y misérrima. Mientras Anderton corre de noche a través de barrios extenuados, las pantallas gigantes van encubriendo las fachadas de una urbe destartalada. En *Minority Report*, la publicidad y los hologramas invaden el espacio de lo real: las calles, los metros, las tiendas y los hogares. Anderton corre y los charcos reflejan basura, mugre y fachadas melladas; por las calles desiertas, reverbera el eco de la propaganda: «Aquello que garantiza nuestra seguridad, también garantiza nuestra libertad».

*Minority Report* se basa en un relato de Philip K. Dick y, como a menudo sucede en la obra del escritor, la realidad es el resultado de una conspiración, una ilusión creada por el poder con el fin de sojuzgar al ciudadano<sup>280</sup>. Si bien concebida antes del once de septiembre, la película de Spielberg encuentra acomodo en la nueva sociedad vigilada. Según el propio director:

«En este momento, la gente desearía desprenderse de buena parte de sus libertades con tal de sentirse segura. Preferiría otorgar poderes de largo alcance a la CIA y al FBI para, como dice a menudo George W. Bush, erradicar a esos individuos que suponen un peligro para nuestro modo de vida. Estoy del lado del presidente en este

---

<sup>280</sup> Véanse, por ejemplo, las novelas: *La penúltima verdad*, *Ubik* o *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*



caso. Entregaría algunas libertades personales para evitar que se produjera de nuevo un 11 de septiembre. Pero la pregunta es: ¿a cuántas libertades estaríamos dispuestos a renunciar?»<sup>281</sup>.

*Minority Report* se estructura, claramente, como una trama de conspiraciones en la que John Anderton comienza indagando sobre la trampa que alguien le ha tendido y termina desarticulando la conjura del poder para instaurar un estado policial. Sin embargo, uno de los puntos fuertes del filme radica en que presenta esta instauración de la hegemonía ideológica como una apropiación del sentido de la imagen. Las visiones de los Pre-Cogs son un *collage* de cine abstracto: beso, tijera, ojo, asesinato, planos desenfocados que flotan en la pantalla, salvajes, ajenos al orden del discurso, a la secuencialidad o la causalidad del cine narrativo. Sobre esta imagen vaga y ambigua, opera pronto el poder institucional que interpreta y da sentido al caos, que manipula y ordena los planos hasta obtener una sentencia condenatoria para el sospechoso. Con ello, Spielberg no sólo conjura el proceso de construcción del relato fílmico en la moviola del montador (Ortega, 2006: 185), sino también el modo a través del que el poder crea un discurso del que excluye los finales alternativos.

Como anunciábamos, la trama de conspiración de *Minority Report* se resuelve apelando al encuentro con una trascendencia espiritual, a la intermediación divina de un oráculo que sana el alma de Anderton y le ayuda a desentrañar la confabulación. Sin embargo, su principal traba es que —al igual que muchos otros filmes— se sitúa en el ambiguo reino de la conspiración, un terreno lábil en el que nuestros recelos hacia quienes gobiernan nuestras vidas son trasladados a la especulación y la fantasía. Por el contrario, en *El ejército de los muertos* (*Homecoming*, 2005) Joe Dante ancla firmemente en la realidad política su reflexión sobre el control del discurso ejercido por las elites. En palabras del director Joe Dante: «Nadie en absoluto parece estar tratando el tema en una película. Durante los sesenta y los setenta, estaban todas esas películas de actualidad realizadas sobre situaciones políticas. Ésta es la oportunidad perfecta.»<sup>282</sup>

*El ejército de los muertos* narra el regreso de los soldados muertos en Irak para votar contra el gobierno que los envió a morir a la guerra y los intentos, por parte de este mismo gobierno, de usurpar o reprimir la voz de los muertos. La película bien podría ser una crítica al discurso mendaz que justificó la ocupación de Irak<sup>283</sup>; sin embargo, pone su acento en la política televisada y la mentira difundida a través de sus noticiarios documentales. En un programa de tertulia, una madre atribulada pregunta al redactor de discursos presidenciales por qué su hijo fue a Irak a morir. El redactor,

---

<sup>281</sup> Citado por Sánchez-Escalonilla (2004: 420).

<sup>282</sup> En Burskyn, 2006: 59.

<sup>283</sup> Sobre ésta, véase Fontana, 2013: 849-850.

David Murch (Jon Tenney), le responde solemne: «Si pidiera un único deseo, desearía que su hijo volviera, porque sé que nos diría lo importante que es esta lucha». Pronto sus palabras vuelan del *talkshow* al siguiente mítin del presidente. David se siente consternado en secreto por sus propias palabras; sin embargo, su turbación no es sino la de un discurso que sabe que su hegemonía se basa en la mentira y que está constantemente en entredicho.

*El ejército de los muertos* promete que los caídos en Irak volverán para cuestionar las palabras del poder: las voces acalladas habrán de retornar desde el ámbito de lo reprimido, desde el ámbito del cine de terror. A lo largo de esta tesis, conectamos la hegemonía ideológica estadounidense con el discurso que transmiten sus películas. Sin embargo, esta relación entre el discurso político y el cine de terror no es directa ni bidireccional, sino que se produce a través de los medios de información y éste es, entre otros, el mérito de *El ejército de los muertos*: exponer, por un lado, el papel de *media* como demiurgos de la realidad social y ofrecer, por otro, una



*El ejército de los muertos* (fotografía promocional).  
«He visto matar a la gente por una mentira, matar a mujeres y niños por una mentira.  
He visto morir a mis amigos por una mentira... A mí me mataron por una mentira.»

posibilidad de contestación desde la cultura popular.

Los zombis de *El ejército de los muertos* son criaturas sobrenaturales; sin embargo, el filme afianza su discurso en la realidad política de América contraponiendo

su legión de muertos a una serie de referencias a la actualidad, tal como la cuentan los *media*: sus protagonistas son periodistas, redactores de discursos, tertulianos y miembros del gabinete de prensa republicano. Contar mentiras, contar votos, quizá todo lo mismo y, sin embargo, existe la posibilidad de réplica desde la ficción, desde el intento de crear una mirada crítica y una cultura popular progresista<sup>284</sup>. El gobierno republicano y su caverna mediática asumen como propia la voz de los soldados muertos sólo si ésta expresa su apoyo. Pero si las víctimas de la guerra hablaran, probablemente se ahorrarian los panegíricos dirigidos al gobierno. Es preciso callarlos, como los medios silenciaron a sus madres; es preciso mandarlos a prisión, a Guantánamo, a cualquier lugar tan apartado como para que su voz no enturbie el relato mediático. *El ejército de los muertos* expone la conspiración de unos medios de información que sólo sirven al poder, unos medios que, después del 11-S, fortalecerán un *statu quo* basado en el miedo, en la alarma terrorista, en el peligro de un ataque siempre inminente, en la cotidianeidad de una guerra cuyo fin queda infinitamente postergado.

Pero ésta es una guerra que se libra no sólo en Irak o Afganistán, sino en los sueños y los mitos que estructuran nuestra percepción. Tanto para Saavedra Fajardo como para George Bush Jr., las murallas de la isla son más mentales que físicas, más un símbolo que una pared de roca. Su objetivo es defender la moral más que los cuerpos, pues ¿qué es el registro de niños en los aeropuertos sino una escenificación de poder y miedo? ¿Qué es el escudo antimisiles sino una metáfora política y tecnológica? Benjamin Barber (2003: 63) nos recuerda que, en un ataque real, la eficiencia del escudo sería incierta; sin embargo «el escudo antimisiles representaba más un espectáculo que una acción, y era más válido por lo que comunicaba a los americanos acerca de América (que no sería manejada por los terrorista) que por su eficacia real contra los terroristas y contra los Estados canallas»<sup>285</sup>.

A lo largo de este epígrafe, hemos empezado a comprender que este estado de aislamiento y miedo es el resultado de una voluntad política, vagamente intuitida por algunas películas, empeñada en someter a la población bajo el cetro del miedo. Al igual que la muralla en torno al país es la creación de un estado mental, de un escudo simbólico, también será preciso poblar de monstruos imaginarios las pesadillas de los

---

<sup>284</sup> Curiosamente, la película estuvo a punto de hacerse con el premio a la mejor película en el Festival de Sitges, pero —según nos reveló otro miembro del jurado—, Monte Helman se negó a votarla alegando su miedo a ser incluido en la lista negra, de vuelta a su patria.

<sup>285</sup> La reflexión de Barber se centra en la filosofía política que fundamenta tanto el aislacionismo como el intervencionismo de Estados Unidos. En cambio, para Chomsky se trata más bien de un asunto de realismo político, una corriente para la que las aspiraciones morales de una nación (promover la democracia americana al resto del orbe) cuentan menos que los intereses nacionales. En este caso, Chomsky (2008: 152-153) ve el escudo antimisiles como un arma ofensiva o una primera línea de ataque.

ciudadanos. Las huestes del emblema de Fajardo eran simbólicas, no había en ellas ejércitos de Tritón ni cetáceos monstruosos, tan solo mares, tan solo oleajes. Porque el océano puede encarnar a la madre creadora, a la potencia germinal, pero también al caos. No en vano, las olas de este piélago se nos antojan fauces erizadas de colmillos.

Como advierte Cirlot (2008: 344), el océano es también morada abisal de monstruos, «la fuente caótica de donde aún emerge lo inferior, lo no capacitado para la vida en sus formas aéreas y superiores», un desierto estéril en el que no es posible la vida terrestre. Más allá del baluarte —en el emblema— no existe nada más que la aridez de las olas. Del mismo modo, como veremos, para Estados Unidos la totalidad del mundo externo es un erial plagado de monstruos, un páramo hostil a la moral y la inocencia americanas. En un plano inmediato, los enemigos son concretos —Al-Qaeda, Sadam Husein o Corea del Norte—; sin embargo, el discurso político los amalgama bajo la ambigua etiqueta del mal. El discurso de la era de Bush Jr. es un relato de miedo, una zambullida en las simas más oscuras de lo simbólico.

### 6.1.3. Un mar de monstruos en torno a América

Si el mundo es mar de muerte, sus habitantes no habrán de ser sino monstruos: su nombre será satánico, su aspecto el de la sierpe, la peste y la ponzoña. Paradójicamente, mientras que las alegorías filmicas del mal resultan a menudo huidizas, el discurso político no suele dar lugar a ambages. Así, el lenguaje con que el poder describe a Oriente Medio «es una forma de demonización diseñada para justificar el uso de la violencia y el terror —sentencia Chomsky (2008: 116)—. Hay que proteger el derecho a mentir a favor del poder. Y una de las maneras de hacerlo es tomar parte en la demonización de un enemigo». La amenaza y la otredad se derivan del lenguaje y son efecto del discurso. Por tanto, en la medida en que pertenecen al orden de lo simbólico, habremos de estudiar las fuentes ideológicas, visuales y narrativas que lo conforman. El terrorismo no es sólo la bomba que estalla de pronto, sino la red de signos que se teje en torno suyo para convertirlo en un relato terrorífico. Tal relato incluirá una ideología, un sistema de creencias, un ellos y un nosotros, pero también una simbología, una estética, una trama de presentación, nudo y desenlace. La ficción forma parte del relato de nuestra cotidianidad, una cotidianeidad que, en una sociedad dominada por el miedo, se vuelve aterrador: la actualidad y el cine de terror se entrecruzarán en la crónica de nuestros días.

Sin embargo, lo que demuestra el cine de terror es que todo pensamiento dominante es también portador de una profunda desazón: por un lado, su pretensión de verdad es unívoca, simplificadora, por lo que batalla sin descanso contra una complejidad del mundo a la que pretende conjurar; por otro, es dominante sólo en la medida en que logra fagocitar o silenciar cualquier otra visión alternativa. En consecuencia, todo aquello cuanto va acallando se acumula en un trastero que algún día habrá de estallar. En gran medida, los filmes que analizamos son las pesadillas que provienen de este inconsciente reprimido de la cultura, de este lugar en que moran los miedos y anhelos prohibidos de nuestra sociedad. Al igual que el protagonista de *El ejército de los muertos*, el pensamiento dominante trata de ocultar la zozobra que le embarga; no obstante, las industrias culturales no pueden evitar ser el reflejo de ese profundo malestar.

El poder nos bombardea con sus noticiarios y discursos: nuestra cotidianeidad está infectada de miedo, el miedo la describe y es el miedo, finalmente, el que traba la narración de nuestro mundo. Las ficciones de las industrias culturales no analizan la urdidumbre política de nuestro entorno, pero en ellas laten la inquietud y las tensiones que atenazan nuestro mundo. De este modo, en el relato de nuestros miedos colectivos, se entrelazan y confunden lo inconsciente, lo simbólico y lo político. Pero, ¿qué

criaturas se ocultan bajo las olas que abaten el baluarte? Y, sobre todo, ¿a qué temen los habitantes de esta torre? ¿De qué se esconden?

Cada noche las olas sacuden el baluarte que circunda nuestra isla. Quizá no veamos sus tentáculos batirse sobre el agua, pero sabemos que en los mares habitan monstruos y que es el resuello de sus belfos el que, cada noche, nos envía los maremotos. Al igual que el relato mítico, el cine de terror no intenta explicar racionalmente los desastres que sacuden nuestro mundo; en cambio, inventa monstruos. Sin embargo, hay en estos monstruos y estos cuentos mucho más de los problemas reales de lo que cabría imaginar. Al otro lado del baluarte, la tormenta hace rugir al oleaje; pero dentro, mientras tanto, se cuentan historias de suplicio y desmembramiento.

Antonio José Navarro (2006: 36) detectaba en el cine de estos años «una cualidad tremendamente visceral, sombría, casi medieval», una inseguridad sobre la integridad física y moral del ser humano: «De ahí la profusión de *psycho killers* agrupados en desnaturalizadas familias, monstruos que matan y mutilan a aquellos que más amamos, o *zombies* caníbales que, escasos minutos antes, eran nuestros hijos o amigos». Cabría añadir también la crueldad y el realismo descarnado del cine de torturas<sup>286</sup>, pero también cabría recordar las aberraciones que el Marqués de Sade atribuía a los nobles y los curas en el crepúsculo del Antiguo Régimen: nosotros no hemos inventado el asco ni el espanto.

Dentro del cine de terror, existía ya una pornografía de la violencia extrema, un espectáculo de la tortura, en palabras de Pete Boss (1986: 14-24), un «*cinéma vomitif*»; pero este *cinéma vomitif* se producía y explotaba en circuitos marginales, independientes y periféricos —*Flower of Flesh and Blood (Ginî piggu 2: Chiniku no hana*, Hideshi Hino, 1985), *August Underground* (Fred Vogel, 2001)—. Lo verdaderamente significativo del *torture porn* de nuestra década es que deja de ser un cine subterráneo para invadir las multisalas de los centros comerciales. Nuestro reto es el de inquirir sobre los lazos que unen esta masificación de la violencia cinematográfica extrema con la inestabilidad social, cultural y política de la sociedad que la concibe.

---

<sup>286</sup> El término con mayor fortuna popular y crítica es el de *torture porn*, acuñado por David Edelstein (06/02/2006) para referirse a *Hostel*, *Saw*, *Los renegados del diablo*, *Wolf Creek* y *La pasión de Cristo (The Passion of the Christ)*, Mel Gibson, 2004), filmes que se explayan en la tortura y la escrutan en plano detalle, como si de un filme pornográfico se tratase. El *torture porn* es una seña de identidad del terror de la última década y, más que un subgénero, es un modo narrativo que salpica o invade por completo las películas. *Huella* (2006), *Necromentia* (Peary Reginald Teo, 2009), *Colinas sangrientas (The Hills Run Red)*, Dave Parker, 2009), *The Collector* (Marcus Dunstan, 2009), *The Orphan Killer* (Matt Farnsworth, 2011) son algunos ejemplos estadounidenses, pero la tendencia incide también en obras francesas —*Frontière(s)* o *Martyrs* (Pascal Laugier, 2008)—, británicas —*wΔz* o *Dread* (Anthony DiBlasi, 2009)—, holandesas —*The Human Centipede*— o serbias —*A Serbian Film (Srpski Film)*, Srđan Spasojević, 2010)—.

Como vimos, el hecho fundamental que marca tanto la política como el cine de terror del nuevo milenio es el atentado del once de septiembre. Las decisiones políticas y el cambio de rumbo en la estrategia del gobierno de George Bush Jr. traerán consecuencias que modificarán no sólo la geopolítica global, sino también su paisaje sociocultural. De pronto, el mar en torno a América dejó de estar en calma y entonces, en lo alto de la torre, los neoconservadores tomaron voz y cetro: era preciso regir sobre el mar, que las olas temieran a América y que el pueblo, en su temor, se uniera en defensa del alcázar. Si el arma del terrorismo es el pánico, Estados Unidos le responde infligiendo más terror en el mundo y entre sus propios ciudadanos. Se trata, como afirma Benjamin Barber (2003: 15), del Imperio del Miedo:

«Los terroristas, otrora desprovistos de poder, han horadado la imaginación americana, sembrando por todos sus rincones la inquietud [...]. Pero en el método elegido para hacer frente al terrorismo, ya sea emprendiendo guerras en el extranjero o procurando la seguridad en su propio territorio, Estados Unidos ha generado el mismo terror que constituye la principal arma del terrorismo. Sus líderes defienden una militancia implacable encaminada a instaurar el imperio americano del terror, más temible que el que pueden concebir los terroristas.»

La cultura refleja y representa este nuevo cambio en el discurso del poder no a través de la razón o el argumento, sino a través de lo mítico, lo irracional y lo simbólico. Será el nuevo estado de incertidumbre, caos y miedo el que, a partir de ahora, moldee el inconsciente colectivo. A continuación, estudiaremos cómo la nueva situación política estadounidense supone un cambio en el pacto social, un nuevo pacto –de naturaleza hobbesiana– que será expresado no a través de la razón sino del mito. Así, con *Furia de Titanes* (2010) veremos el ejemplo de cómo este giro ideológico se reproduce a través de un filme que apela, precisamente, al tiempo de los mitos. Finalmente, estudiaremos esta misma reescritura en la propia mitología nacional del Oeste y la frontera.

## 6.2. La reescritura mítica de Estados Unidos

### 6.2.1. Un nuevo pacto social

«En una estructura narrativa, el mito expresa una ideología más que un discurso o una argumentación. Su lenguaje es metafórico y sugerente más que lógico y analítico. El movimiento de una narración mítica, como el de cualquier relato, implica una teoría de causa y efecto y, por tanto, una teoría histórica (o incluso cosmológica); sin embargo, estas ideas se ofrecen de una manera que desarma el análisis crítico».

Richard Slotkin, *Gunfighter Nation* (1998: 6).

El futuro de una nación se escribe siempre en pretérito perfecto; su invención no es la del mañana sino la del pasado. Imaginar el pasado es concebir la propia identidad y esto es válido tanto para el individuo que fantasea su novela familiar como para la nación que inventa su pasado mítico. Vimos ya, con Susan Faludi, que esta reescritura fue efectuada con los ojos puestos en la familia nuclear y en el relato de la conquista del Oeste. Pero hemos de concretar todavía más, pues nuestro cine apunta directamente a dos mitos cruciales de la identidad nacional estadounidense: el mito de la excepcionalidad y el mito de la inocencia americana.

El pasado mítico de Estados Unidos se concibe como una inocencia radical frente al fanatismo religioso europeo, como una identidad nacional basada no en la nobleza del linaje, sino en el texto constitucional y en los derechos del hombre entendidos como naturales y universales. Tras su descubrimiento, América se convirtió en el nuevo Edén en que podía iniciarse una sociedad nueva, ajena a la corrupción de la vieja Europa. Esta encarnación de una moral pura y de unos derechos universales confiere a América un doble destino: su inocencia debe aislarse del mal que rige el mundo, pero su excepcionalidad le obliga a extender por el mundo su libertad, su democracia y sus valores. Éste es el destino mesiánico de América y, también, el mito fundacional que, una y otra vez, se repite en el cine de terror producido tras la guerra de Irak. Sin embargo, dichos mitos ofrecen no sólo un marco para las ficciones que estudiamos sino también el fundamento del contrato social entre gobernante y gobernado, un contrato social que el sujeto asume no porque comprenda su argumentación filosófica, sino porque apela a una manera de concebir al hombre y a la sociedad.

Ahora bien, nuestro cine pertenece a un momento de crisis, a un momento de reescritura del mito —recordemos que éstos son relatos cambiantes, sometidos a



actualización constante— y a un replanteamiento del contrato. La indefinición ideológica de *Furia de titanes* (Louis Leterrier, 2010), por ejemplo, se debe no sólo a su endeblez como película sino a su pertenencia a un momento histórico en el que Estados Unidos trata de encajar su escritura mítica en un nuevo contexto. No se trata sólo de la guerra o el ataque terrorista, sino de la reformulación del contrato social. En las páginas *Feed*, novela de zombis, Mira Grant (2011: 362) escribe:

«El miedo lo justifica todo. El miedo hace que nos parezca bien haber renunciado a una libertad tras otra, hasta tal punto que todos nuestros movimientos son seguidos y registrados en docenas de bases de datos [...]. Nuestros ancestros soñaban con un mundo sin fronteras; nosotros, por el contrario, soñamos con establecer nuevas fronteras alrededor de nuestras casas, de nuestros hijos, de nosotros mismos. Limitamos nuestro potencial un día tras otro en nombre de una seguridad que, en realidad, nos negamos a alcanzar.»

Los valientes periodistas de *Feed* acaban destapando una conjura política cuyo único fin es crear más alarma y ahondar más todavía en un Estado vigilante, basado en el anhelo de seguridad de sus ciudadanos. Pero, conspiraciones aparte, el mundo descrito por Mira Grant ya se encuentra, de facto, vigilado, controlado y surcado de fronteras. Apenas hay página del libro que no incluya referencias a barreras, controles, blindajes, cámaras, puertas, alambradas y medidas de seguridad que la autora describe, expone y repite hasta la extenuación. *Feed* transcurre en 2040; sin embargo, nos presenta una sociedad que es el resultado de un pacto social que se basa en el miedo y se remonta a nuestros días. En el pasado imaginario de *Feed*, fue la invasión zombi la que impuso el Estado vigilante; en el nuestro, los atentados terroristas; pero en uno y otro caso nos hallamos ante un futuro construido sobre los cimientos del miedo.

Ya atendamos a Thomas Hobbes, a John Locke o a Jean-Jacques Rousseau, en el contrato social existe siempre la cesión de una parte de la libertad inherente al hombre a cambio de que el poder dirima los conflictos derivados del derecho natural o, en el caso de Hobbes, amedrente con su vara al rebaño de los lobos y mantenga la paz dentro del redil<sup>287</sup>. Thomas Hobbes (1990: 104) consideraba que a falta de contrato social existe sólo un estado de anarquía, una guerra de todos contra todos (*bellum omnium contra omnes*) en la que no hay ni hogar ni industria ni cultivos «ni conocimiento de la faz de la tierra, ni cómputo del tiempo, ni artes, ni letras, ni sociedad; y, lo peor de todo, hay un temor y un peligro constantes de sufrir muerte

---

<sup>287</sup> Según Hobbes (1990: 104), «queda de manifiesto que, mientras los hombres viven sin un poder común que los mantenga a todos en actitud de respeto, se encuentran todos en ese estado llamado guerra, y una guerra que es de todos contra todos. Porque la GUERRA no consiste sólo en el combate o acto de luchar, sino en un periodo de tiempo en el que la voluntad de trabar combate es suficientemente conocida, y, por tanto, la noción de *tiempo* ha de incluirse en la naturaleza de la guerra».

violenta; y la vida del hombre transcurre solitaria, pobre, desagradable, brutal y breve».

Como ha señalado Joschka Fischer (2006: 180), con el once de septiembre, los ideólogos neoconservadores fijan su vista en la respuesta que Thomas Hobbes buscó para una era también desgarrada por el caos y las guerras civiles: el poder único y superior resulta inevitable. Así, prosigue Fischer, «el corolario es evidente: a principios del siglo XXI debemos dejar tras de nosotros el viejo sistema de Estados [...]. Siguiendo este razonamiento un poco más allá, parece imprescindible que avancemos en la dirección de una “política interior del mundo globalizado”»; sin embargo, los neoconservadores asumirán esta necesidad no como un poder multilateral sino como una centralización del poder de Estados Unidos como autoproclamado líder mundial.

Thomas Hobbes nunca había sido un modelo filosófico para la política estadounidense. Es más, Estados Unidos se fundó como un sistema que trataba de evitar los estados absolutistas —los leviatanes europeos— que se legitimaban con la excusa de ofrecer paz al ciudadano. Antes del once de septiembre, tanto los liberales como los conservadores consideraban que era preciso colocar una camisa de fuerza al Estado, pues éste constituía la principal amenaza de las libertades individuales. Sin embargo, a partir de este momento, los neoconservadores considerarán necesario reforzar al Leviatán y menoscabar las libertades, pues sólo un Estado fuerte podría garantizar la seguridad de sus súbditos<sup>288</sup>.

Pero el pesimismo de Hobbes dominaba desde largo tiempo atrás el cine de terror, pues en dicho género el estado natural es siempre la violencia y la agresión. Así son la urbe poblada por hombres rata que, en *Mulberry Street*, sólo desean roerte hasta los huesos o la nación que, en *Bienvenidos a Zombieland (Zombieland, Ruben Fleischer, 2009)*, está abarrotada de zombis contra los que sólo cabe esconderse o disparar. En consecuencia, este giro político hacia Hobbes no es algo que contamine el género de terror del nuevo decenio, sino más bien al contrario: serán los relatos de terror los que ayuden a escribir la nueva filosofía política y moral de América: la descripción mediática del mundo tratará de amedrentarnos con un caos espantoso y

---

<sup>288</sup> También John Gray (2004b: 119-124) ve con buenos ojos reforzar los Estados, pero no tanto para vigilar a los ciudadanos del terrorismo como porque el desmoronamiento de los Estados está trayendo, a nivel global, un aumento de la desigualdad, del crimen organizado, el terrorismo y otras pestes.

el nuevo pacto social estará basado en el poder del miedo. Así, será el cine de terror el que acabe contaminando el relato de los *media* y no a la inversa<sup>289</sup>.

Tras el once de septiembre, el pacto social se reformula; pero no a resultas de una revolución que haya trastocado el orden social. Ni la insurrección ni la revuelta han sacudido los ámbitos de lo político, lo económico o lo cultural. Ha sido un golpe silente, una conjura de cámara, un cambio de discurso desde el poder, cuyo resultado será confundir el estado civil con un continuo estado de guerra, el estado de guerra con el estado natural del hombre y la sociedad. De ello, se derivarán dos consecuencias. En primer lugar, que los habitantes de la isla abaluartada habrán de renunciar no sólo a parte de los derechos civiles que creyeron inalienables: será un perpetuo estado excepción, un estado de sitio indefinido en que quedan suspendidas ciertas garantías constitucionales. En segundo lugar, que el mundo en su totalidad será visto como un estado de guerra y anarquía hobbesiana, por lo que el poder americano se arrogará el deber de imponer su orden al resto del globo a través del miedo.

Más que un mito etiológico, el contrato social es una construcción teórica que arguye racionalmente el origen de la sociedad. Sin embargo, el cine fantástico elude este razonamiento y arraiga nuestro orden social en el ámbito de lo simbólico, en nuestras íntimas creencias sobre lo que significa ser un hombre o pertenecer a una sociedad. Volviendo la vista hacia el pasado, encontramos, en el contexto de la Guerra Fría, un filme que también replanteaba el contrato social: *Ultimátum a la tierra* (*The Day the Earth Stood Still*, Robert Wise, 1951). El Washington en el que aterrizaba el platillo volante de Klaatu pertenecía a un mundo en el que la carrera nuclear estaba empujando a la humanidad hacia el abismo. Klaatu y su robot descendían de los cielos para advertirnos de que la Tierra sería destruida si no nos sometíamos al arbitrio de un Consejo interestelar. Pero, más allá del cacareado pacifismo del filme<sup>290</sup>, Reynold Humphries (2002: 57) detectaba en este filme un discurso antidemocrático:

«La Tierra necesita ser supervisada por alienígenas que controlen los peores instintos de la humanidad y salven al Universo de su destrucción, una postura que culpa de todo a la estupidez del hombre de la calle con el fin de infligir todavía más terror y opresión sobre la humanidad. Sería posible leer la película como un folleto macarthysta que justifica el abandono de libertades civiles por razones patrióticas».

---

<sup>289</sup> Enrique Gil Calvo (2003: 283-289), por ejemplo, argumenta que los medios de información recurren al suspense para dotar a las noticias de arquitectura dramática, para «crear expectación, que alimenta la ansiedad del público mientras permanece a la espera de próximos acontecimientos futuros, [...] anunciar algo que va a pasar pero sin que se pueda saber qué va a suceder, para colocar así a los espectadores en estado de espera, mientras tratan de adivinar el futuro porvenir».

<sup>290</sup> Véase Maddrey (2004: 31) o Balló y Pérez (1997: 67).

La interpretación de Humphries resulta racional, pero no así el discurso de la película. En ella, el Mesías intergaláctico descendía enfundado de plata. Su semblante parecía humano, pero su voz pertenecía a los dioses. Él portaba objetos mágicos, ídolos metálicos que podrían destruirnos de una mirada. Le disparaban y, cual Cristo, resucitaba en el santuario de su nave espacial. Klaatu pedía paz, pedía sometimiento, pero no sólo a través de la palabra, sino más bien por medio del terror sagrado y del relato crístico del Mesías. Pero ¿cómo regresa<sup>291</sup> Klaatu en la nueva versión de *Ultimátum a la tierra* (Scott Derrickson, 2008)? Corren nuevos tiempos y el Mesías extraterrestre (Keanu Reeves) se amolda a nuestro genoma y adquiere aspecto humano. Pero, antes, su descenso resulta súbito, inesperado —como un ataque terrorista—, y sume al país en un estado de excepción. Al tiempo que el ejército se moviliza y toma las calles, los milagros del arca de Noé se multiplican por el globo. Klaatu camina sobre el agua, sana a moribundos y se sacrifica para redimir del pecado al género humano.

*Ultimátum a la tierra*, versión de 2008, retoma la condena al belicismo de la que hacía gala su predecesora; sin embargo, resulta más bíblica si cabe. En ella, el pecado no es tanto el de Caín como el de Eva: los hombres ansían saber más, roban el ídolo robótico y tratan de extraer a fuego sus secretos. En castigo por su soberbia, una plaga de insectos que devoran la carne y el metal se abate sobre América. Como es común en Hollywood, el conflicto social y político se dirime a través de lo sentimental cuando Klaatu descubre en sí mismo la empatía y la piedad. Por más que el gobierno militar sea responsable de todo mal, el nuevo *Ultimátum a la tierra* (2008) no concluye con la imposición de un nuevo contrato social, sino con una vaga llamada a los valores de la paz, la familia y una fe cristiana apenas disimulada. El tiempo se detiene, la humanidad queda en suspenso y el fin del mundo ¿será quizá mañana?

*Ultimátum a la tierra* (2008) y *Furia de titanes* (2010) se estrenan, respectivamente, cinco y siete años después del inicio de la guerra de Irak, cuando la estrategia neoimperial y el imperio del miedo han demostrado ser un fracaso. Pero, si bien ambas plantean el descalabro del fusil como herramienta diplomática, no son capaces de formular una alternativa al pacto social que el gobierno de George Bush Jr. ha violentado.

---

<sup>291</sup> Tras un prólogo situado en 1928, en las cordilleras nevadas de la India, el *remake* plantea la venida de Klaatu como un regreso.

## 6.2.2 Atentado en el Olimpo

Tal fue el ataque contra el Olimpo que hasta sus dioses mismos se vieron confundidos, engañados e incapaces de dar respuesta al nuevo mal que se cierne sobre el mundo. Así, en *Furia de Titanes* (2010), Zeus (Liam Neeson) se exhibe embargado de tristeza, los hombres ya no le aman a pesar de que ellos existen sólo por su benevolencia. Desagradecidos, los hombres ya no le tributan amor ni devoción alguna y han caído en el vicio, se solazan mirándose al espejo y, por todo ello, habrán de sufrir el justo castigo.

Argos sólo tiene fe en el oro mientras su pueblo de harapientos y barbudos con turbante se desespera y enloquece en la miseria. Pero entonces Hades (Ralph Fiennes) propone un pacto a Zeus: despertará a Kraken, el titán, y sembrará la destrucción entre los hombres, para que éstos les tributen no su amor sino su miedo. Ya lo exponían los emblemas de Saavedra, ya lo advertía *El príncipe* de Maquiavelo (1999: 80-81), todo el terror es siempre amigo del monarca:

«los hombres tienen menos consideración en ofender a uno que se haga amar que a uno que se haga temer; pues el amor se retiene por el vínculo de la gratitud, el cual, debido a la perversidad de los hombres, es roto en toda ocasión de propia utilidad; pero el temor se mantiene con un miedo al castigo que no abandona a los hombres nunca».

A través del miedo, Hades reina sobre el inframundo, el reino que le tocó a suertes tras haber vencido a Cronos junto a sus hermanos Poseidón y Zeus. Pero Hades no sólo es el hermano de Zeus, además se le parece y no es sino su doble, su espejo en negro. Pero ¿quién es Zeus? y ¿quién es Hades? y ¿por qué acompaña a Zeus un águila calva americana, como nunca se vieron en tierras del Peloponeso?

*Furia de Titanes* (2010) no sólo es una obra mediocre sino también nociva en cuanto a película política. Antonio José Navarro (2010: 43) señalaba que en ella la mitología helénica se convierte en «una excusa para hablarnos de las buenas y malas religiones, del Cielo y del Infierno, de los peligros de la secularización, del riesgo de caer en un fanatismo escatológico y violento cuando una mala religión echa sus raíces en la pobreza, en el embrutecimiento y en la desesperación». Esta mala religión, a la que alude Navarro, no es sino el Islam al que alude la caracterización de los iluminados de Argos: míseros, enloquecidos, fanáticos con turbante, seguidores de una fe que reclama la inmolación.

Sin embargo, como muchas otras películas, *Furia de titanes* vehicula su ideología reformulando un imaginario mítico que va más allá de sus héroes, monstruos y dioses helenos. Las razones con las que el mito explica el presente no atienden a historia, economía o sociología, sino que fundan nuestros días en un tiempo inaccesible para la

historia o el análisis o, por decirlo de otro modo, sus razones arraigan en tierra sagrada, en el Olimpo, allí donde no puedan contestarse sus motivos. *Furia de titanes* quizá sea uno de los ejemplos más explícitos de cómo la cultura de masas transforma la Historia en mito; sin embargo, es preciso entender que la reescritura del mito afectará, sobre todo, a los ideales y símbolos que cimentan no el panteón clásico, sino la identidad estadounidense.

Muchos años han pasado desde las intrigas y manejos de los dioses de la primera versión de *Furia de titanes* (Desmond Davis, 1981). Había entonces insidias y celos a la sombra de Zeus y, pese a todo, su justicia estaba siempre por encima. En la nueva versión, los dioses no portan toga sino armadura tan brillante que es ridícula<sup>292</sup> o, acaso, tan deslumbrante que les ciega. Son éstos dioses de la guerra, pero dioses confundidos. El Zeus enamorado de Ovidio es toro, nube, cisne y lluvia de oro; sin embargo este Zeus en armas muestra sólo tres aspectos: el arnés, el águila calva<sup>293</sup> y la figura de un hombre con cayado que remite a la iconografía del profeta bíblico. Los tres, sin embargo, confluyen en un único imaginario estadounidense, pues el Zeus de *Furia de Titanes* (2010) no es sino la encarnación de guerra, patria y fe o, dicho de otro modo, del espíritu mesiánico estadounidense, aquél que, tras el once de septiembre, alumbró guerras en nombre de la democracia.

Pero la impronta política no empieza ni termina en *Furia de Titanes* (2010). En cambio, podemos rastrear las huellas del discurso neoconservador y sus conflictos a lo largo de la producción estadounidense del último decenio. América no tiene Mesías, América es el Mesías y su deber es alumbrar al mundo con los valores de la democracia, ser azote de tiranías. Sin embargo, esto sucede sólo tras el once de septiembre, cuando el tótem de la economía neoliberal se derrumba con las Torres Gemelas. Cuando Joseph Conrad escribe *El agente secreto* (1909), «el fetiche sacrosanto del momento es la ciencia», por eso es preciso derribar el Observatorio Real de Greenwich, a través lo que Conrad, 1994: 56-58) denomina:

«Un acto de salvajismo destructivo, tan absurdo que resulta incomprensible, inexplicable, casi inimaginable. [...] La locura sin más es auténticamente espantosa, ya que no es posible aplacarla con amenazas, persuasión o sobornos»

---

<sup>292</sup> El diseño de las armaduras se inspira en la serie de anime, *Los caballeros del Zodiaco* (Saint Seiya, Yasuhito Kikuchi, 1986-89), lo que da cuenta del pastiche iconográfico de *Furia de titanes*.

<sup>293</sup> Mientras que *Furia de titanes* recurre al emblema del águila para identificar a Zeus con el espíritu nacional, el terror reciente ofrece iconos más perversos. En *El Alzamiento* (2004), la novela de Brian Keene, el águila es un ave muerta: «en el pasado fue el orgulloso símbolo de la libertad y la democracia, pero ahora sólo simbolizaba la corrupción y la muerte» (Keene, 2010: 151). Los símbolos patrios se pervierten: en *Las colinas tienen ojos* (*The Hills Have Eyes*, Alexandre Aja, 2006), los monstruos tararean el himno nacional y no hay, contra ellos, mejor puñal que el banderín con barras y estrellas. Para un repaso a los iconos americanos en el cine de George A. Romero véase Pérez Ochando (2013: 61).



*Furia de titanes* (2010): la caída de la estatua, los fanáticos de Argos, Zeus como profeta bíblico y Zeus con el águila calva americana.

John Gray (2004: 38) contempla la caída de las torres como una actualización de lo planteado por Conrad; esta vez el fetiche es económico y no científico, pero «la estrategia es la misma: reorganizar el mundo mediante actos de terror espectaculares». De igual modo, la guerra de los hombres y los dioses en *Furia de Titanes* (2010) arraiga no sólo en la sordera del Olimpo a la miseria del mundo, sino en la caída del Coloso de Zeus, derribado por mortales<sup>294</sup>. Surge entonces un intruso en el Olimpo, Hades, que sugiere refundar el pacto con los hombres basándose no en el amor sino en el miedo.

Todo Mesías es en un intruso que desciende sobre una tierra sumida en el caos, pero es también el anhelo de paz de esta misma tierra, un deseo que las gentes albergan sin saberlo, un sueño que sólo despierta con el sacrificio del Cordero. También el Mesías oscuro, el Enemigo, es un intruso, pero su fin es desatar la furia entre los mansos. Jordi Balló y Xavier Pérez (1997: 74) describen así la oposición entre el relato mesiánico y su reverso:

«Si en el argumento del Mesías una comunidad en crisis recibía a su Salvador, en el del Maligno esta comunidad se verá abocada a un cataclismo emotivo hasta que surjan unos héroes que, desde su interior, se enfrenten a la agresión. Una forma galvánica de recuperar su identidad».

En *Furia de Titanes* (2010), Zeus imparte justicia con el amor de un padre, más cercano al Dios de los cristianos que a la deidad casquivana de los griegos. Pero al tiempo que el filme emparenta a Zeus con la Biblia y el espíritu americano, también viste a su hermano Hades con la máscara y los ropajes del Diablo. Aquí, Hades se arma

<sup>294</sup> Según Miguel Requena Jiménez (*en prensa*), en la sociedad romana el desplome de la estatua de una deidad «simboliza que la potencia del dios al que representa ha abandonado ese ámbito. Un fenómeno especialmente alarmante para aquellos que rendían culto a esa imagen, pues significaba que el dios ya no se encuentra allí, se ha alejado privándolos de su cercanía y protección».

con negra panoplia, su barba es la del chivo, su rostro, blanquecino; no es el rey del inframundo de los griegos ni el dios romano de la muerte y la riqueza. Hades es el Enemigo, aquel que susurra pecados y confunde a dioses y hombres con mentiras. Porque hubo también, tras el once de septiembre, un embuste criminal que sumió a América en su peor aventura bélica: que Irak escondía armas de destrucción masiva y que, para prevenir la paz, debía ser invadido en una acción preventiva.

Cuando Hades irrumpe en el consejo de los dioses, las demás deidades se esfuman y los queda a solas con Zeus. Hades no es sino la voz que corrompió la democracia, persuadiendo a Zeus de que castigaran a los mortales y refundara sobre el miedo un nuevo pacto con los hombres. *Furia de Titanes* (2010) no es un análisis sobre el giro ideológico en la política exterior americana sino un entretenimiento anodino; sin embargo, su tramoya se sustenta sobre las dudas y conflictos ideológicos que ha atravesado la política estadounidense en el último decenio. El once de septiembre, Al Qaeda puso fin a la pretensión americana de exiliarse del mundo en sus torres y castillos del aire: la nueva doctrina será la guerra preventiva. *Si vis pacem, para bellum* —si quieres la paz, prepara la guerra—, ya Vegecio expuso por máxima que la paz se incubaba en el principio de la guerra<sup>295</sup>; una sentencia que, como expone Benjamin Barber (2004: 65), guió la política exterior del gobierno de George Bush Jr.:

«Si América ya no puede aislarse del planeta, dicen las águilas, entonces debe gobernar el planeta. Si la soberanía americana está en peligro dentro de su propio territorio a causa de la nueva interdependencia que cuestiona las líneas divisorias, las fronteras americanas deben ampliarse para absorber y asimilar las regiones peligrosas para Estados Unidos. Sumaos a nuestro manto protector o seréis destruidos».

Pero en la última década, las cruzadas bélicas estadounidenses han sembrado más miedo que paz, más la herida que la cura. No la luz de la verdad, sino la duda, sume hoy a la nación americana. Nos hallamos sumidos en una guerra ilimitada. No se dice, lo sabemos. Los héroes que en *Furia de Titanes* (2010) dudan u odian a los dioses son resultado de diez años de guerra. En los próximos capítulos, seguiremos analizando el cambio ideológico que el once de septiembre produjo en la política estadounidense y que tendrá, como veremos, profundas resonancias en los relatos cinematográficos.

Pero Estados Unidos no necesita apelar a mitos foráneos para reformular su papel de cara al mundo. *Furia de titanes* (2010) es un ejemplo clarificador de cómo la ideología dominante opera dentro del cine comercial, pero no supone en sí misma una

---

<sup>295</sup> En realidad, la cita original de Vegecio se conjuga en subjuntivo —«*Igitur qui desiderat pacem, praeparet bellum*» (aquel que deseara la paz, debiera prepararse para la guerra, *De re militari*, Libro III)—, pero su expresión más conocida como dicho y lema militar es un imperativo. De ella proviene también el nombre de las balas Parabellum fabricadas para las pistolas Luger, curiosa coincidencia que hermana la estrategia neoconservadora con la munición del ejército nazi.



reescritura del mito americano. La nación estadounidense tiene su propia mitología y, a partir del once de septiembre, observaremos cómo los aparatos ideológicos del gobierno de George W. Bush volvieron su mirada hacia el Oeste mítico. La reestructuración de la hegemonía ideológica se había efectuado, sobre todo, desde la apelación a la ética, los valores y los héroes del Oeste Americano. Sin embargo, el cine de terror también tenía su propia versión del mito de la frontera.

### 6.2.3. De nuevo, el viejo Oeste

«Únicamente hizo lo que un hombre habría intentado en caso de que apareciesen los indios y hubiera mujeres y niños que proteger. Los veló durante dos noches y un día, allá abajo, en la cueva de la ribera, revólver en mano. De ser hallados por los indios, dispararía cuatro tiros hacia el interior de la cueva. El quinto hubiera sido él».

«Más allá de la frontera», Dorothy M. Johnson (2011: 177).

Que no nos engañen los oropeles, tracas y efectos especiales, la frontera y el estatuto de la territorialidad siguen enhebrando la mayoría de las historias que el cine americano teje en torno a casas encantadas y terrores del espacios. Un film rutinario como es *El sicario de Dios* (*Priest*, Scott Charles Stewart, 2011) subraya que su lucha entre humanos y vampiros hunden sus raíces en el *western* y, por ello, incorpora a su pastiche iconográfico los emblemas del Oeste: caballos, carretas, colonos, granjas del desierto, tónicos curalotodo, el asalto a un ferrocarril y disfraces de vaqueros a mansalva. Más inteligente, Robert Kirkman va sembrando de alusiones al *western* la larga serie de su cómic *The Walking Dead*, en lo que no es sino la constatación de que el género de zombis a menudo recrea los relatos del Oeste: la conquista de una frontera que se ha vuelto salvaje, los pistoleros son sitiados por zombis y no por indios, el revólver como guardián y vanguardia de la civilización sobre el desierto.

*Stake Land* (Jim Mickle, 2010) no transcurre durante la era del ferrocarril, la fiebre del oro o las guerras apaches, sino en un territorio que ha sucumbido a una plaga de vampiros. Sabemos, por los periódicos que leen los protagonistas, que la debacle tuvo lugar en algún momento de 2001, el año en que América cayó desmoronada; pero ignoramos cuántos años han pasado desde entonces. Quizá no muchos, pero los suficientes como para que Mister (Nick Damici) y Martin (Connor Paolo), maestro y aprendiz, recorran un país ya devastado en busca de un nuevo edén, no allá en el Oeste, sino al norte, en Canadá. *Stake Land* no transcurre durante la era del ferrocarril y, sin embargo, es un *western* que narra el itinerario de un hombre y un muchacho a través de una frontera salvaje en la que se suceden los encuentros no con indios, sino con

sectas de fanáticos religiosos y hordas de vampiros. En *Stake Land*, el tiempo del paisaje se dilata, hay que andar a pie, cruzar bosques, subir montañas, defenderse de enemigos que acechan en la negrura de un bosque desnudo; pero este relato otoñal no es el del crepúsculo del *far west*, sino el de una nación americana que ha sido tomada por la sinrazón del fundamentalismo cristiano y los vampiros descerebrados.

También son vampiros quienes toman la villa en *30 días de oscuridad*, pero el *sheriff* habrá de expulsarlos del pueblo como si se tratase de una banda de forajidos. Como un pueblo de frontera, la localidad alaskaña de Barrow hace de linde entre el día y las tinieblas; como en un pueblo de frontera, es precisa la violencia para imponer la ley y expulsar al caos de vuelta a las tinieblas. Sin embargo, el estatuto de la territorialidad que el cine actual toma del *western* no se refiere sólo a la frontera que separa la urbe del erial, sino también a la lucha por el dominio de las casas, las almas y los cuerpos por los que continuamente disputan las fuerzas de la civilización y del caos. Las casas encantadas de *Exorcismo en Connecticut* (*The Haunting in Connecticut*, Peter Cornwell, 2009) y *La morada del miedo* (*The Amityville Horror*, Andrew Douglas, 2005) no son sino el campo de batalla en el que se trata de mantener al otro lado de la frontera a las fuerzas demoníacas de lo inconsciente y lo instintivo. Por más que la espectacularidad parezca la nota dominante en el cine comercial reciente, Hollywood continúa cimentando su discurso en lo narrado y en historias que, a pesar de todo, prosiguen recurriendo al legado de las estructuras narrativas de los mitos.

Existe incluso, en el cine del periodo, un entrecruzamiento explícito entre el géneros del terror y el *western* patente en filmes como *Gritos de muerte* (*Dead Birds*, Alex Turner, 2004), *Temblores 4: Comienza la leyenda* (*Tremors 4: The Legend Begins*, S. S. Wilson, 2004), *El maldito Oeste* (*Left for Dead*, Albert Pyun, 2007), *The Burrowers* (J. T. Petty, 2008), *La resistencia de los muertos* (*Survival of the Dead*, George A. Romero, 2009), *Cowboys & Aliens* (Jon Favreau, 2011), *The Dead and the Damned* (Rene Perez, 2011) o la canadiense *Exit Humanity* (John Geddes, 2011), filmes que pueblan de monstruos, zombis y alienígenas la tierra indómita que se extiende desde el Misisipi hasta el Océano Pacífico.

Al igual que *Furia de titanes* (2010), *Cowboys & Aliens*, reproduce en miniatura la reescritura del mito americano. Arcilla roja, hierba seca y árboles pelados; el rostro de un hombre, en primer plano, despierta angustiado. Ignora quién es, qué ha pasado o dónde está. Sus únicas pistas: una fotografía en blanco y negro, una argolla en la muñeca y una herida en el costado. Llegan tres hombres a caballo, comienza una pelea y el desconocido los ejecuta en un pestañeo. Antes de que los créditos nos hayan franqueado el paso hacia el paisaje mítico del *western*, entramos en un mundo

desgarrado por una violencia de todos contra todos. Todas las fuerzas humanas de *Cowboys & Aliens* se encuentran enfrentadas en una guerra hobbesiana: alguaciles, pendencieros, civiles, empleados, terratenientes, indios y bandidos siempre andan a la gresca hasta que, de pronto, una luz deslumbra la noche y extrañas naves planean sobre el villorrio para secuestrar a cuantos puedan. El miedo pringa y encola, el miedo aglutina, y todas las fuerzas humanas cabalgan a una para repeler la amenaza alienígena. Según el filme de Jon Favreau, la América primitiva era tan plural y diversa como la contemporánea; sin embargo, tanto entonces como ahora, será la amenaza la que aúne esta diversidad bajo el mando del terrateniente y el mercenario<sup>296</sup>.

El mito americano al que apela *Cowboys & Aliens* es quizá algo menos conocido que el de la frontera o los pioneros; sin embargo, es uno de los pilares ideológicos de la cultura estadounidense. Se trata del mito de la cautiva, una mujer blanca raptada por los indios que debe ser rescatada por los valerosos vaqueros. El diamante más brillante en que cristalizó esta historia quizá fue *Centauros del desierto* (*The Searchers*, John Ford, 1956); sin embargo, éste no es el origen de nuestra historia. Dejando a un lado el descenso avernal de Orfeo o la gesta de San Jorge, la historia de la cautiva es un relato específicamente americano que responde al deseo de los primeros colonos de restaurar el honor perdido por no haber sido capaces de mantener a salvo de los indios a sus mujeres y niños. En palabras de Susan Faludi (2009: 263):

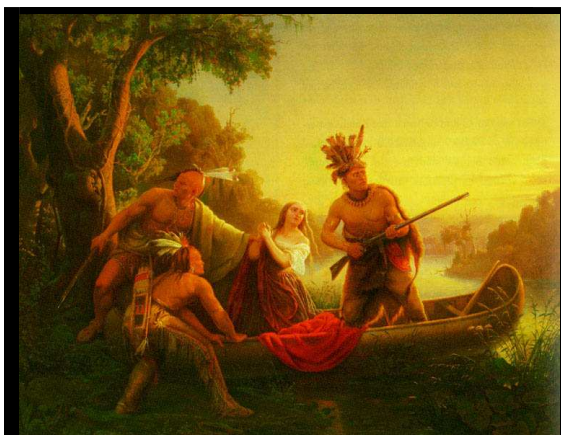
«El rescate de la doncella, real o imaginaria, pasó a ser nuestra fábula de redención dominante. Muchos estudiosos de la cultura estadounidense ven en esta preocupación por rescatar mujeres un simple reclamo de cubierta, una excusa para explicar el placer sádico que experimentaban nuestros antepasados matando a los indígenas del continente e invadiendo la naturaleza. Es decir: primero conquistamos y luego, para justificarlo, inventamos una ficción sobre mujeres mancilladas.»

En su análisis del mito de la cautiva, Faludi recorre el polvoriento camino que va de los primeros colonos a la fanfarria mediática que coloreó el rescate de la soldado Lynch en Irak. Es preciso proteger a las madres y vírgenes de América, pero también a las afganas amortajadas por el burka y por la *charia*<sup>297</sup>. Significativamente, uno de las primeras obras de cautivas de esta nueva era, la novela *Al otro lado del río* Jack Ketchum, no solamente se planteaba como un *western*, sino una historia de terror, un descenso hacia un infierno situado al otro lado de la frontera, cruzando el Colorado, en un territorio desgarrado por una guerra terminada pero no aplacada.

---

<sup>296</sup> Interpretados por Harrison Ford y Daniel Craig, rostros pétreos, áridos como el paisaje del Oeste; pero también actores cuya carrera los convierte en el ideal masculino de autoridad, virilidad y violencia.

<sup>297</sup> Sin embargo, la situación de la mujer afgana siguió siendo calamitosa después de la invasión. Al respecto, véase el artículo Ramón Lobo (*El País*, 24/08/2009).



Arriba: *The Abduction of Daniel Boone's Daughter by the Indians*, Charles Ferdinand Wimar (1853).

Abajo: *El retorno de los malditos* (foto promocional).

Como es frecuente en el cine de terror de estos años, los héroes de la novela de Ketchum son hombres que fracasan, hombres impotentes a la hora de evitar las atrocidades cometidas contra las cautivas, hombres obligados a esconderse y contemplar las vejaciones cometidas sobre los cuerpos femeninos, hombres cuya impotencia sólo puede lavarse en un holocausto de sangre:

«¿No quieres ver esto, escritor? Bueno, no lo hagas. Pero ella sí quería que lo hiciera. Podía notarlo en su voz. Podía notarlo en sus ojos llenos de lágrimas pero que de ningún modo temblaban, y apenas pestañeaban. Cuando vi el dolor y la ira que tenía en sus ojos, me di la vuelta para ver. Si ella podía, yo también» (Ketchum, 2008: 82).

*Al otro lado del río* transcurre en el Oeste, en 1848; sin embargo, la mayoría de historias de cautivas de nuestro tiempo transcurren en el presente. Repetido sistemáticamente por la ficción estadounidense, el mito de la cautiva despoja a la mujer de autonomía y arma al héroe masculino como caballero vengador. El rito iniciático del pequeño Joe en *Super 8* será descender a la guarida del monstruo en busca de su amiguita; la gesta heroica de los soldados de *El retorno de los*

*malditos* (*The Hills Have Eyes II*, Martin Weisz, 2007) consistirá en rescatar a la recluta capturada y violada por los caníbales del desierto de Nuevo México. La chica es el premio que —al final de *Noche de miedo* (*Fright Night*, Craig Gillespie, 2011) o *Jack Brooks: Cazador de Monstruos* (*Jack Brooks: Monster Slayer*, Jon Knautz, 2007)— espera con sus labios abiertos al rescatador que, tras haber matado al monstruo, se ha convertido por fin en un hombre de verdad, merecedor de sus abrazos<sup>298</sup>.

---

<sup>298</sup> Por el contrario, al final de *El vagón de la muerte* (*The Midnight Meat Train*, Ryûhei Kitamura, 2008), Leon fracasa al tratar de salvar a su novia del Carnicero y será esta derrota la que le condene a

Sin embargo, Richard Slotkin (1973: 554) ve también en el mito de la cautiva un correlación específica entre héroe y territorio, un vínculo de cazador y presa, una relación que implica la conquista de la frontera y la destrucción de lo salvaje: «la ética implícita en el mito de la cautividad exige que lo salvaje sea destruido a fin de volverlo seguro para la mujer blanca y la civilización que ella representa». No basta con salvar a la mujer y desterrar al monstruo, es preciso que su guarida arda en llamas, volar en mil pedazos la nave de los marcianos. No basta con salvaguardar el territorio americano, es preciso que el planeta se convierta en un lugar seguro para América. El mismo mito que legitimó el exterminio de los indios justifica hoy la presencia militar americana a lo ancho del globo.

Las pruebas históricas no refrendan que la vejación fuera común entre las cautivas; sin embargo, argumenta Faludi (2009: 323), «para apuntalar la fortaleza masculina con la debilidad femenina, el peligro de la violación sería el contrafuerte fundamental». La variopinta partida que, en *Cowboys & Aliens*, marcha para salvar a esposas y niños ignora qué estarán haciendo con ellos los extraterrestres. Pero un recuerdo relampaguea por un instante en la mente del protagonista para hacernos ver lo que hicieron con su chica: ella está tendida y —primer plano— vemos cómo su rostro se sacude arriba y abajo como si alguien, fuera de campo, embistiera repetidamente contra su cuerpo exangüe. Un nuevo destello en la memoria clarifica el suceso: no la violan, la viviseccionan; pero la idea de violación ha germinado ya en la mente del espectador, una violación simbólica cometida no sólo contra el cuerpo de las mujeres, sino también contra la tierra penetrada por inmensas máquinas extraterrestres que la taladran en busca de oro.

La gesta de *Cowboys & Aliens* reproduce una vez más la historia del pueblo de bien que se une para expulsar a las mesnadas de forajidos. Quizá para ello no hubieran sido precisos caballos, hierbas rodantes y eriales de tierra roja, pues el cine americano tiende a vestir esta misma historia con los ropajes de la acción, la ciencia ficción o el cine bélico. Ahora bien, en la medida en que éste y otros filmes apelan al paisaje de la frontera prístina, ponen de manifiesto que su auténtico tema es el mito americano. El *western*, escribía Bazin (2001: 246), es «el encuentro de una mitología con un medio de expresión», un gran mosaico narrativo, un cantar de gesta desde el que se construye la idea de la patria americana como la conquista de una tierra prometida<sup>299</sup> que ha de ser defendida, a toda costa, de las fuerzas de lo irracional y lo salvaje.

---

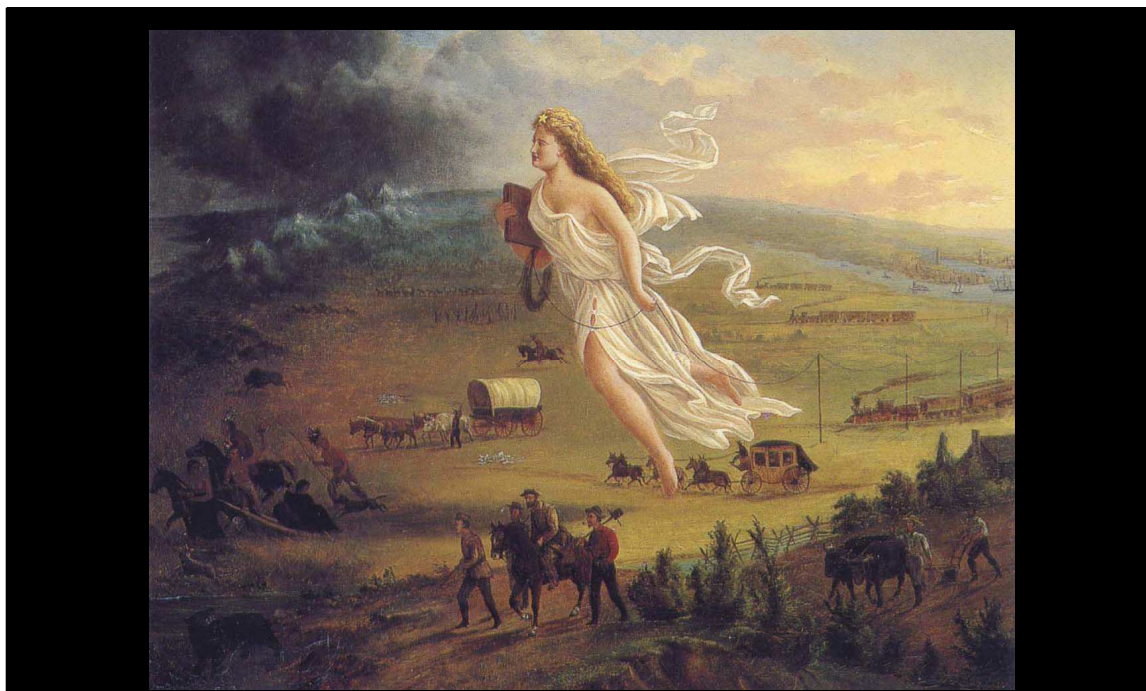
convertirse también en monstruo. Tras arrancarle la lengua, el Carnicero le designa sucesor: desprovisto del propósito de salvar a la heroína, el héroe ha sido castrado.

<sup>299</sup> Como recalcan Jordi Balló y Xavier Pérez (1997: 42-46) hay en él algo del Éxodo y de la Eneida.

En cambio, los dominios del horror son harto más oscuros, pues en ellos se revela el reflejo siniestro de los hombres de bien que caminan a la luz del día. En consecuencia, enlazar ambos discursos implicará una estrategia subversiva, pues en aquel Gran Tiempo de los héroes hallaremos también monstruos, y no sólo aquéllos que debe abatir el *sheriff*, sino también los que surgen de sus huellas, a cada uno de sus pasos. Este potencial subversivo podrá desarrollarse o no en cada uno de los filmes, pero siempre encontraremos en ellos una incursión en las raíces simbólicas de la patria americana. El *western* macabro es tan antiguo que aparece ya en los relatos de Ambrose Bierce y, antes de que Estados Unidos entrase en su nueva era del miedo, el *western* de terror se había internado ya en los valles más siniestros de su paisaje legendario.

En los años previos al once de septiembre, descubríamos en *Ravenous* toda una desvirtuación del mito de los pioneros. La nación gloriosa de *Ravenous* no nacía al paso del colono intrépido ni al son de la espuela del Séptimo de Caballería, su crisol era en cambio la sangre de la guerra, la cobardía de los héroes, el egoísmo de los pioneros. El filme de Antonia Bird retrataba un Oeste todavía salvaje, en el que los hombres se devoraban entre sí; al principio, para sobrevivir; luego, por avaricia y puro vicio. En *Ravenous* no es posible deslindar la ética capitalista —la supervivencia del más fuerte, el sacrificio del rival— de la forja de la nación, de manera que la crueldad, el egoísmo y la demencia dejaban de ser anomalías excepcionales para convertirse en la naturaleza intrínseca de Estados Unidos: la nación caníbal.

Hacia 1872, John Gast pintó en *American Progress* el «destino manifiesto» de Estados Unidos: una colosa femenina avanza hacia el Pacífico, porta el nuevo libro de la ley y va desenrollando los cables del telégrafo; ferrocarriles y carretas de colonos escoltan su liviano paso; indios, búfalos y bestias huyen como pueden, intentando refugiarse en la menguante oscuridad que se arracima en las esquinas. «Destino manifiesto», proclama en *Ravenous* el Coronel Yves (Robert Carlyle) mientras contempla el paisaje nevado que se extiende más allá del cementerio, «Expansión hacia el Oeste. Cuando llegue abril, todo empezará otra vez. Cientos de hambrientos de oro viajarán por esas montañas, buscando una nueva vida». Mientras la bandera ondea de fondo, los rostros del Coronel Yves y del capitán Boyd (Guy Pearce) miran al horizonte a ambos lados de la pantalla: el primero como encarnación del deseo de acumulación y poder que conformará la patria; el segundo, como retrato de un heroísmo herido al que se obliga a elegir entre sucumbir o comulgar con un nuevo poder basado en la sangre.



*American Progress*, John Gast (circa 1872).

En 1999, el mismo año que estrenaba *Ravenous*, Stewart O’Nan publicaba *Una oración por los que mueren*, novela que transcurre poco después de la Guerra de Secesión en un pueblo de Wisconsin llamada Amistad. El horror de Amistad no es sólo la epidemia que asola el pueblo o el miedo al contagio, no sólo son los desahuciados, los enfermos emparedados en sus propias casas, la ciudad reducida a cenizas o los civiles tiroteados para evitar que la epidemia se expanda; el horror de Amistad es la desesperanza, el esfuerzo inútil por salvaguardar del caos este pequeño reducto humano en medio de la tierra salvaje. Escrita en segunda persona, la novela nos pone en la piel de Jacob Hansen, alguacil, pastor y enterrador del pueblo, cuya enajenación avanza con el mismo paso firme de una epidemia que, tal vez, él mismo haya desatado. El caos —parece asegurar Stewart O’Nan— aguarda en el pecho de cada hombre y bajo cada piedra de esta tierra maldita. Nada importan las buenas intenciones, la civilización y el orden son sólo una ilusión.

Para la geografía histórica, Wisconsin jamás perteneció al lejano Oeste; pero, para la geografía imaginaria, el pequeño pueblo de Amistad se enclava en el territorio indómito de cuya colonización surgirá la nueva nación. Es el mito de la frontera, el espacio de lo salvaje y de los salvajes, la naturaleza que ha de ser civilizada, los caballos que deben ser domados, la tierra que será roturada, los indios que habrán de ser aniquilados. Pero en Amistad no hay relato heroico que contar: la urbe naufraga y se consume en una lenta desazón, sin que la rediman la valentía o el humanismo de *La Peste* de Marcel Camus. En cambio, desde el género de terror, *Ravenous* y *Una oración por los que mueren* plantean que lo salvaje jamás

podrá ser domado, pues no se halla sólo en los bosques y cascadas, sino en cada uno de nosotros. Podemos culpar a la pandemia o, como *Ravenous*, a la maldición de un *wendigo* invisible, pero la única realidad de la conquista del Oeste se reduce, a la postre, a la violencia que los hombres ejercen entre ellos.

Por su parte, los *westerns* de terror producidos tras el once de septiembre basculan también entre el mito de la frontera y el mito del hombre como lobo para el hombre o, más exactamente los enlazan en uno sólo: en la frontera ya no hay trabas que impidan al hombre convertirse en lobo para el hombre. En *Gritos de muerte* (2004), una alimaña blanquecina trota a través de los maizales agostados hasta darse de bruces con un grupo de bandoleros. Los forajidos abaten a la bestia y atraviesan el maizal para ocultar su botín en la destartada casa que se yergue al otro lado. Durante la noche, las rencillas por el oro van en aumento al tiempo que los bandidos descubren el pasado siniestro de la casa. A la luz del quinqué, la cámara sigue a unas huellas descalzas que, en el mismo plano, se convierten en el rastro dejado por unas zarpas. Pero si los bandidos van transformándose en bestias no sólo se debe al hambre de oro, la desconfianza o el egoísmo —que también—, sino a que la tierra que pisan está maldita, por la esclavitud, por la tiranía y la tortura, por las páginas más oscuras de la Historia.

Al llegar el alba, uno de los bandidos trata de huir a través del maizal, corre entre tallos mustios y, al llegar al otro lado, es tiroteado por el ejército confederado. Pero a los pies del espantapájaros los soldados no encuentran un hombre, sino una bestia pálida, como un perro escaldado que tuviera algo vagamente parecido a un rostro humano. *Gritos de muerte* no nos habla de una frontera salvaje, aun por conquistar, sino de un lugar que ya ha quedado maldito por los pecados del hombre blanco. Su frontera es otra, la del lugar en el que el hombre se entrega a la sinrazón y deja de ser humano. Lo significativo del *western* de terror es que en él, salvo excepciones, el mal no proviene del paisaje o de sus bestias, sino del avance destructor del progreso de los blancos.

*The Burrowers* (2008), en cambio, sí transcurre en la frontera, sí hay en ella indios, yanquis, cautivas del desierto y monstruos que pueblan lo salvaje; sin embargo, el director J. T. Petty sabe deslindar el territorio de lo salvaje del horror del hombre blanco: «El trabajo de cualquier cineasta de terror honesto es señalar cuándo la gente está asustada por las cosas equivocadas —como en *La noche de los muertos vivientes*, por ejemplo—. El enemigo más obvio ni siquiera es la amenaza más temible»<sup>300</sup>. *The Burrowers* comienza bajo el signo de *Centauros en desierto*: una granja es asaltada durante la noche, la hija mayor desaparece sin rastro. Posiblemente hayan sido los comanches. Fergus (Karl Geary) —el prometido de la

---

<sup>300</sup> Declaraciones de Petty, en Chris Alexander (2009: 54).



muchacha—, el *sheriff* (Clancy Brown) y un grupo de hombres parte para rescatar a la muchacha, pero pronto se les unen los soldados. Durante la búsqueda, el batallón captura a un indio y lo tortura sin clemencia para que confiese un delito que no ha cometido. A la vista de la brutalidad, Fergus y su grupo dejan a los soldados y se internan en la pradera. No tardarán en descubrir que sus enemigos no son indios, sino criaturas que habitan el subsuelo.

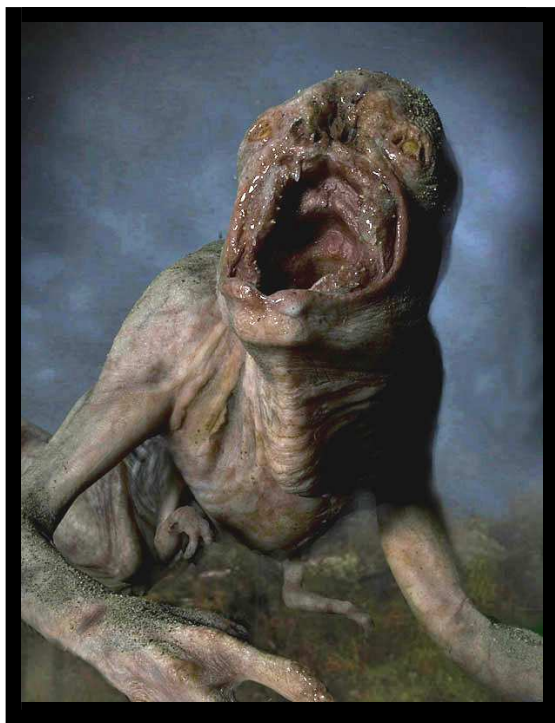
Tal como recoge Richard Slotkin (1973: 17-21), en nuestro imaginario los indios son parte de la tierra y del bosque, del desierto y el huracán, de la sangre y lo irracional. Los indios son la frontera que intentamos destruir o sojuzgar. Los indios están ligados a Moira, el principio femenino de divinidad más viejo que los dioses, la matriz prehistórica de los impulsos, el sueño y el inconsciente, el crisol del caos y la violencia, del hambre y del placer, de la disolución del yo enajenado de amor. Frente a Moira está Themis, la figura patriarcal que rige la actividad y la consciencia, el principio civilizador de la filosofía y la agricultura<sup>301</sup>. Los pioneros puritanos imaginaban a los indios como carentes de cultura o civilización, eran la otredad y, en consecuencia, proyectaban sobre ellos sus propios miedos reprimidos: para el casto puritano, el indio es una bestia lujuriosa. Así, prosigue Robin Wood (1986: 72), «la conexión entre esta visión del indio y la represión del puritano se hace obvia: es un ejemplo clásico y extremo de la proyección en el Otro de aquello que ha sido reprimido de la propia identidad, con el fin de poder desacreditarlo, repudiarlo y, si es posible, aniquilarlo».

En *The Burrowers*, J. T. Petty jamás oculta que, para el colono, los indios son violadores salvajes; pero las únicas salvajadas que veremos en pantalla serán las cometidas por los yanquis<sup>302</sup> que torturan a un comanche o ahorcan a una pareja de indios que, paradójicamente, podría haber ayudado a los colonos a enfrentarse con los monstruos. Petty escinde la figura del indio de las fuerzas telúricas y el resultado es una raza de criaturas que moran el subsuelo y encarnan las energías de lo irracional y lo salvaje que, normalmente, se atribuyen a los indios. Los rostros de estas criaturas son una hendidura genital y babeante, su piel un tejido escrotal, perforan las entrañas de la tierra o se arrastran sobre el suelo, derraman sus fluidos sobre las víctimas y las entierran vivas para que la gangrena las vaya licuado y ellos puedan sorberlas. Avanzan y van dejando atrás una despensa de lechos poco profundos en los que sus víctimas, inmovilizadas, sienten como sus cuerpos se van descomponiendo.

---

<sup>301</sup> A propósito de Moira y Themis, véase Joseph L. Henderson (1967: 2-6).

<sup>302</sup> En cambio, la violencia de los indios en *The Burrowers* responde a la necesidad de defender el territorio o al intento —cuestionable— de acabar con la plaga de monstruos utilizando un cebo humano.



El monstruo diseñado por Robert Hall para *The Burrowers* (fotografía promocional)

Los héroes de J. T. Petty se enfrentan contra encarnaciones de las fuerzas de lo salvaje, lo instintivo y lo sexual. Sin embargo, estas fuerzas no son ya las de los indios sino que afloran de la tierra indómita. Más que derrotarlas, el avance de la civilización blanca sólo empeora la situación. Al igual que sucede en *Atrapados*, los monstruos del desierto se acercan a las granjas porque el hombre blanco ha agotado la pradera y masacrado a los bisontes. ¿Qué otra cosa sino hombres habrán de comer las criaturas privadas de su natural sustento? Por otro lado, el genocidio indio impide también que lleguemos a conocer las reglas que rigen el mundo salvaje, con las que ya nunca volveremos a estar en paz. El de *The*

*Burrowers* es un Oeste del que los monstruos podrán ser desterrados, pero nunca exterminados, pues los principios de la civilización y de lo salvaje —Themis y Moira— jamás han llegado a reconciliarse. Las energías oscuras que mueven nuestro género seguirán siempre entre nosotros, impidiendo que lo monstruoso pueda ser eliminado de nuestra existencia.

A través del tomavistas del miedo, el mito del *western* se revela como una imposibilidad, la de fundar una nación civilizada, segura, ajena al temor. Bajo el suelo de América, habrá siempre extrañas criaturas carcomiendo sus cimientos. En *Exit Humanity*, el héroe logra mantener a raya a los zombis y eliminar los últimos residuos de un ejército confederado que intenta imponer el nuevo orden a través de la violencia. Sin embargo, nada garantiza que la plaga haya concluido al final de *Exit Humanity* ni que la pareja de *Stake Land* haya arribado por fin a un Edén libre de vampiros. En cambio, en ambas toda América ha acabado convertida en una frontera sin ley: el lejano horizonte del Oeste avanza hasta el Atlántico y amenaza con tragarse a la nación.

En este sentido, la isla de *La resistencia de los muertos* escenifica la involución de la América posterior al once de septiembre hacia posturas aislacionistas y conservadoras, regida por un terrateniente que podría ser George Bush Jr. en su rancho de Texas y habitada por una población anestesiada, de la que se dice «son los nuestros» tan rápido como se les dispara. La isla de los muertos es una Arcadia inmunda, un puñado de tierra en el que el patriarca ha impuesto su propia ley en beneficio de los

suyos, estén vivos o muertos. En *La resistencia de los muertos*, la escopeta es el cetro del patriarca, su ley la pólvora, su mando el miedo. América vuelve a ser un *western* de clanes enfrentados, con sus ranchos, rifles y caballos; Texas circundada por el mar. Hermanos, tíos y primos han muerto y, sin embargo, el cacique los mantiene amarrados con cadenas: al cartero en su buzón, al granjero en su cercado, a la esposa en su cocina.

Poco después de que comience *La resistencia de los muertos*, Patrick O'Flynn (Kenneth Welsh) y los suyos son desterrados de la isla. Sin embargo, desde la otra orilla se dedicará a embaucar a los supervivientes para enviarlos a la isla que ha caído en poder de su rival, Seamus Muldoon (Richard Fitzpatrick). Un grupo de desertores responde a la llamada de O'Flynn y se encamina junto a él hacia la isla. Sin saberlo, han sido enrolados para una guerra entre patriarcas inspirada en *Horizontes de Grandeza* (*The Big Country*, William Wyler, 1958). *La resistencia de los muertos* diserta sobre el odio que nubla Estados Unidos, un odio que no extinguen las guerras y corroe la civilización desde los cimientos<sup>303</sup>. La ambientación no resulta gratuita, pues enclava el origen de la violencia americana en sus raíces míticas, en el cine del Oeste. En *La resistencia de los muertos* tanto Patrick O'Flynn como Seamus Muldoon son fanáticos que no conocen más razón que la pistola.

Aun así, Romero deja espacio para los matices y asocia a Seamus, dueño de la isla, con la América más conservadora; la suya es una nación de cadáveres andantes – «cabezas muertas», los llama Romero—, una isla en la que sigue en pie un orden muerto y los difuntos fingen seguir siendo granjeros, esposas o carteros. Pero Seamus se envanece no sólo de guardar el orden entre sus muertos, sino también de mantener su raigambre centenaria, el legado de un linaje que son sólo fotografías de otros tiempos, retratos de los antepasados tomados en el lecho mismo de su muerte. Muldoon habla de patria, familia y religión; sin embargo —nos dice Romero insertando un plano con fotografías de familiares muertos— la suya es la ideología de la muerte que enferma y pudre a América desde sus raíces.

En el *western* de terror, el territorio estadounidense vuelve a ser una frontera salvaje; sin embargo, también la ideología dominante recupera el mito de frontera, pero no para hablarnos de cómo la nación se diluye en un caos violento, sino para predicar sobre un mundo más allá de América visto como un territorio hostil y violento, que debe ser sojuzgado y convertido en una nueva América global. Del *western*, la ideología dominante toma sólo la épica para escribir un nuevo episodio en su cantar de gesta. El

---

<sup>303</sup> Véase la entrevista a George Romero de S. Roberts (2009).

«destino manifiesto» de América ya no serán las Rocosas o el Pacífico, sino el resto del orbe como tierra a conquistar.

\* \* \* \*

A lo largo del capítulo, hemos visto algunas de las implicaciones filmicas del clima de miedo que impera tras el once de septiembre. Las películas de *true-crime* nos mostraban cómo el cine de terror participa en la psicología nacional posterior a los atentados. Sin embargo, como hemos demostrado, el clima de miedo es una estrategia política con una rentabilidad social concreta, mantener a la población amedrentada y sumisa. Con nuestro epígrafe sobre la reformulación del pacto social, ofrecíamos el marco filosófico para esta nueva etapa. Sin embargo, como hemos constatado, el cine no transmite tal cambio a través de un discurso argumentativo, sino apelando a una concepción mítica de la patria, el héroe y el territorio, conceptos que cristalizaron a través de la épica de la Frontera y que hoy reaparecen en el *western* de terror, desde el que se ofrece una actualización o un cuestionamiento de las raíces de la patria.

En los tres próximos capítulos, pasaremos a centrarnos en dos mitos nacionales intrínsecos a Estados Unidos, la inocencia y la excepcionalidad de la nación, y en cómo conllevan dos posturas complementarias de Estados Unidos frente al mundo: el aislacionismo —al que dedicamos el capítulo siete— o la conquista —que ocupará nuestro capítulo ocho—.

## **MONSTRUOS TRAS LOS MUROS: LA POLÍTICA DEL AISLAMIENTO**

Afuera hay monstruos. Susurran en la niebla que oscurece nuestros días o golpean con manos muertas los cristales de nuestras casas y centros comerciales. América siempre ha temido al mundo salvaje en torno suyo, salvaje porque no es americano, salvaje porque es hijo de sus bombas, de sus políticas y sus mercados globales. Aunque, más bien, lo cierto es que siempre han coexistido dos visiones del mundo entre los americanos: «Por un lado —explica John Gray (2004: 127)— muchos estadounidenses creen que, en el fondo, todos los seres humanos son estadounidenses. Por otro lado, han considerado que el mundo —en especial el Viejo Mundo Europeo — es un lugar corrupto, posiblemente más allá de toda redención. [...] Por muy contradictorias que puedan parecer estas actitudes estadounidenses, ambas emanan de una premisa común. O bien el mundo evoluciona hasta el punto de convertirse en el espejo de Estados Unidos, o bien puede ser abandonado sin riesgos a sus propios mecanismos. Al Qaeda ha destrozado este supuesto».

Toda paradoja parece contradictoria sólo en la superficie; de este modo, bajo las dos proposiciones planteadas por Gray subyace una misma lógica: la excepcionalidad moral de la democracia americana debe preservarse del mundo exterior, pero en un mundo global el mar no es suficiente para seguir manteniendo lejos el mundo. Es preciso intervenir en él, convertirlo en un lugar seguro para América o, en otras palabras, convertirlo en una extensión de Estados Unidos. Así, según Barber (2004: 59), «puede parecer extraño que tanto una política de separación del mundo como una

política de intervención agresiva en el exterior nazcan de una misma idea. Pero el afán de afianzar la democracia en el mundo se interpreta fácilmente como la necesidad de poner a América a salvo del mundo y convertir a Estados Unidos en hegemonía mundial. En ambos casos, América prefiere no “inmiscuirse” en el mundo o no conocer demasiado el mundo», pues sólo el desconocimiento y el temor al otro, podrían justificar el intento de subyugarlo, anularlo, convertirlo en un nosotros. Pero las ideas producen efectos, tienen consecuencias en el mundo real.

Políticamente, la dicotomía se expresa como la preservación de la seguridad nacional frente al deseo de crear un mundo a la medida de América<sup>304</sup>. Culturalmente, es el gótico americano frente al *western*, el puritano que se esconde de las brujas tras cruces y postigos frente al pionero que conquista a caballo los desiertos de los indios. Hablaremos en el próximo capítulo sobre la conquista del Imperio, centrémonos ahora en cómo ven el mundo aquellos que se ocultan tras los muros.

## 7.1. Escondarse tras los muros

«Examinando este asunto, el caso y las circunstancias de Norteamérica se presentan como en los comienzos del mundo. [...] De un golpe, se nos lleva al punto en que vemos surgir al gobierno como si hubiésemos vivido en el comienzo del tiempo.»

Thomas Paine, *Los derechos del hombre* (1944: 172)

Como los primeros colonos de América, los habitantes de *El bosque* de Night Shyamalan son fugitivos, no de la vieja Europa sino del mal que prospera en las ciudades. Estupros, disparos, asesinatos, robos: hermanas, hermanos, maridos, padres: la urbe no es lugar para la vida, la esperanza o la familia. Por todo ello, los habitantes de *El bosque* abandonaron las urbes, renegaron del progreso, huyeron del mundo moderno. Pero ésta no es una huida hacia delante sino hacia el pasado<sup>305</sup>, hacia un momento en que todavía era posible repetir el acto mítico de la fundación de América

---

<sup>304</sup> Barber (2004: 35-46) reconoce las dos posturas arriba citadas, pero añade una tercera, la de los «búhos» como Colin Powell o la Junta de Jefes de Estado Mayor. Los «búhos», constituyen el bando realista, partidario de la intervención pero más cauto y más proclive a las coaliciones que las «águilas» que orquestaron el ataque a Irak. Para los realistas, los intereses nacionales priman más que los altos ideales.

<sup>305</sup> El tema de la regresión a una sociedad primitiva que rechaza los avances para prevenir al mundo de sus desastres aparecía ya en la cultura popular de los cincuenta. *Teenage Cave Man* (Roger Corman, 1958) retrataba a una tribu primitiva en las que la innovación estaba castigada y se prevenía a los jóvenes de no adentrarse en el territorio prohibido, en el que yacían los restos de la civilización destruida por la guerra atómica. La diferencia planteada por *El bosque* radica en que la huida hacia el pasado es voluntaria y su fin es refundar una sociedad comunitaria al modo de los antiguos colonos americanos.

en una tierra virgen, en un tiempo en que la urbe no ha corrompido aún la inocencia. En lo profundo de la foresta, los fugitivos diseñan no la utopía, sino la ucronía.

Desde su Independencia, América se inventa como utopía y *tabula rasa* sobre la que erigir un mundo nuevo: «Así como Norteamérica era el único punto del mundo político donde podían iniciarse los principios de reforma universal, así también era el mejor en el mundo natural» (Paine, 1944: 147). A sus costas vírgenes arriban los europeos huyendo de las persecuciones religiosas y las intrigas de los gobiernos del Viejo Continente. Pero allí el horizonte inabarcable amplió también las consciencias y, por primera vez, los colonos se vieron entre sí como semejantes y se unieron para roturar la tierra salvaje y plantar en ella las semillas de una nueva democracia.

«Allí fue donde los hombres —escribió Alexis de Tocqueville (1957: 52)— debían tratar de construir la sociedad sobre cimientos nuevos, y donde, ensayando por primera vez teorías hasta entonces desconocidas o reputadas inaplicables, se iba a dar al mundo un espectáculo para el cual la historia del pasado no los había preparado.» Fue aquí donde habría de plantarse la semilla de un mundo nuevo y opuesto a la corrupción política y moral de la vieja Europa y fue aquí, también, donde se iniciaron los mitos de la inocencia y la excepcionalidad americanas. La legitimidad de Estados Unidos no procede del pasado o la tradición, sino que es fruto de los derechos naturales del hombre. «Era como si la inocencia hipotética del estado de naturaleza de Rousseau se hallara escrita desde los comienzos de América», argumenta Barber (2004: 51).

Como escribe Joschka Fischer (2006: 183), «Estados Unidos se fundó hace más de doscientos años *en contra* de la realidad de los leviatanes europeos, de los Estados absolutistas de los siglos XVII y XVIII; sus principios y su Constitución política se desarrollaron *en contra* de las realidades hobbesianas de la Europa contemporánea»; sin embargo, el once de septiembre trastocó el mito fundacional de la política americana: los lobos de Hobbes se comen a Rousseau, el mundo se ha convertido en un *bellum omnia contra omnes* y la inocencia americana ya sólo puede preservarse huyendo del resto de los hombres, regresando al bosque, persiguiendo la inocencia de los pioneros o, más bien, convirtiendo los hogares en prisiones.

Sin embargo, en *El bosque* Shyamalan expone que perpetuar este tiempo arcádico del origen de Norteamérica requiere algo más que el aislamiento, precisa también de la ignorancia, de la ceguera ante un tiempo que, en el resto del mundo, sigue corriendo. En *El bosque*, el mejor sustento de la ignorancia es el miedo; los ancianos lo saben bien y, por eso, amilanan a sus niños con cuentos de terror: no salgáis al bosque, no crucéis la empalizada u os comerán los innumerables. También están los ritos, el amarillo que pone en fuga a las bestias, el color de la sangre queda prohibido, enterradlo bajo tierra

o atraeréis sobre vosotros el hambre de los monstruos. Shyamalan expone el miedo y su ceremonial como un arma del poder, pero también pone en entredicho que América pueda seguir resguardando del mundo una inocencia que no es tal, que se basa en secretos, que alberga la locura en ella.

El filme de Shyamalan es una alegoría de la inocencia americana, pero también del aislamiento que conlleva la creencia en este mito; una creencia que ha llevado a América a aislarse del orbe, tras sus discursos, tras sus bosques, tras sus mares, tras sus baluartes. El aislamiento americano es, en primer lugar, de índole moral: no le conviene participar del mundo y de sus males, ha de mantenerse alejada de su podredumbre. Sin embargo, el once de septiembre devolvió al orden de lo tangible y de lo físico la naturaleza de este mal. El mundo ya no es sólo inmoral, es peligroso, caótico, brutal: es mejor quedarse dentro y seguir creyendo que aquél es el mejor de los mundos posibles.

Así describe el cine de terror el mundo externo, como un marasmo impío que amenaza continuamente la seguridad y la moral de los americanos. Sin embargo, para un cineasta materialista y político como lo es George A. Romero, tal discurso es sólo la coartada de un poder que sólo desea perpetuarse. La protección de América no es la salvaguarda de sus ciudadanos, sino la de sus riquezas anheladas por las hordas de los desposeídos de la tierra. Los inmigrantes y los zombis esperan hambrientos al otro lado de los muros y las vallas. En *La tierra de los muertos vivientes*, el mundo está destruido y, sin embargo, lo pueblan muchedumbres de podridos. Un día, nos advierte Romero, ese gran Sur hambriento tomará conciencia de sí mismo y se alzarará para tragarse a quienes gozan todavía de lujos y fiestas.



*La tierra de los muertos vivientes* (fotografía promocional).



Mientras acompañamos a Cholo en su paseo por la torre en la que viven los patricios, la cámara se detiene por un instante en una jaula llena de pájaros. Las aves, como los ricos, parecen vivas y, no obstante, son autómatas, robots que acaso sueñen que sus barrotes habrán de salvarles de las legiones de los muertos. Según DeGiglio-Bellemere (2005), *La tierra de los muertos vivientes* describe «la realidad de una América bajo llave, con sus comunidades acordonadas, sus pronunciadas divisiones de clase y sus demarcaciones raciales. También nos habla del contexto posterior al 11-S, con su discurso sobre los parámetros de seguridad en torno a Norteamérica, la realidad de los muros en Palestina y las interminables verjas que aíslan a los empresarios de los manifestantes. [...] Romero está subrayando aquí cómo las así llamadas amenazas del “exterior” están ligadas en última instancia a la concentración de riqueza dentro de Estados Unidos».

El Apocalipsis será entonces la invasión de los hambrientos, la irrupción de los muertos en las torres y las tiendas de los ricos. Pero hasta entonces habrá rejas, aduanas, controles, vallas, muros de vidrio que guarden a los grandes almacenes de las manos de los pobres. También los personajes de *Amanecer de los muertos*—remake de otro filme de Romero— se creen a salvo de los zombis refugiándose en un centro comercial, allí donde todo está dispuesto para alargar la mano y cogerlo. Ambas obras presentan un mundo escindido entre afuera y adentro, entre el edén del consumismo y el hambre insomne de las carroñas que aporrean nuestras puertas, entre Norte y Sur, entre obesos y famélicos.

En *Amanecer de los muertos*, poco importa que Richard Cheese ironice con su canción el consumismo de los supervivientes: «*Get up, come on, get down with the sickness*»<sup>306</sup>, canta mientras vemos a los vivos disfrutar del paraíso. Poco importa que los zombis sitien el centro comercial; poco importa que más allá de sus vitrinas no haya mañana ni esperanza. Ellos son felices mirando con el telescopio a las estrellas, vistiendo ropa de lujo o regalándose con alhajas que no habrán de pagar. Curiosamente, lo que más sorprendió a George A. Romero cuando estrenó la versión original del filme —*Dawn of the Dead* (1978)— fue que el público quedara encandilado, y no aterrado, con la idea de vivir en ese centro comercial<sup>307</sup>. Pero hoy no existe ya tal embarazo y —en *28 días después*, *Amanecer de los muertos* y *Zombieland*— el fin del mundo se convierte en la perfecta excusa para consumir sin freno ni fin mientras el mundo, más allá de las murallas, naufraga en medio del infierno.

---

<sup>306</sup> «Levántate, vamos, entrégate a la enfermedad», la traducción es mía.

<sup>307</sup> En Gagne, 1987: 80-81.

La muralla es un deseo de no saber, una ignorancia voluntaria, un asedio que la mente se impone a sí misma. Pero la muralla es también un síntoma político: de la desconfianza hacia el exterior, del miedo al otro, de la idea de una patria vulnerable. No es Troya, es América, pero igualmente arderá. Al tiempo que Estados Unidos se obsesiona por fortificar el aire mismo que lo envuelve, su cultura sueña monstruos que la invaden: también el zombi es un síntoma político. Los protagonistas del cine de zombis no son los muertos, sino los vivos que se esconden de ellos y elucubran la manera de atrincherarse o destruirlos.

Pero ésta es la mirada del recluso que no quiere que se rompan sus barrotes, la de los americanos que miran hacia el mundo a través de una ventana tapiada, afuera se atisban sombras, acaso monstruos. En realidad, poco importa el mundo afuera, siempre es mejor quedarse adentro. Sin embargo, el cine de terror también se aventura allende las fronteras para advertir sobre los peligros morales y físicos que supone abandonar el redil de América. El mismo esquema se reproduce a nivel nacional e internacional: si las películas que transcurren en la patria animan a quedarse en casa y cerrar puertas y ventanas —pues los vecinos podrían ser monstruos desalmados<sup>308</sup>—, la visión del extranjero no será más halagüeña.

En *Las colinas tienen ojos* (2006), la familia de Bob Carter (Ted Levine) se extravía en el desierto de Nuevo México. Durante la noche, dos hombres deformes atacan la caravana y, en apenas minutos, prenden vivo a Bob, disparan a su esposa y a una de sus hijas, violan a la otra y raptan al bebé. *Las colinas tienen ojos* transcurre en una América profunda que desprecia, devora y masacra a los yanquis urbanitas; sin embargo, sus desiertos nos recuerda al Magreb y sus salvajes contrahechos no son sino víctimas del poderío militar estadounidense. Aun cuando los suyos son monstruos americanos, los paisajes de *Las colinas tienen ojos* pertenecen a una geografía distante que amenaza a los estadounidenses. El desplazamiento es doble y en ambos sentidos: rodar en el Magreb para contar una historia de monstruos americanos, contar una historia de monstruos americanos para hablarnos de las guerras de Estados Unidos contra el mundo islámico.

---

<sup>308</sup> Podríamos citar, por ejemplo, *La familia* (*Family*, John Landis, 2006), *The Lovely Bones* (Peter Jackson, 2009), *La víctima perfecta* (*The Resident*, Antti Jokinen, 2011), *Beneath the Darkness* (Martin Guigui, 2011), *Noche de miedo* (2011), pero el grillete y los prismáticos de *Disturbia* (D. J. Caruso, 2007) nos resultan más reveladores. El grillete porque el joven Kale (Shia LaBeouf) ha sido condenado a arresto domiciliario y no puede salir sin que su tobillera avisea la policía; los prismáticos porque éstos se convierten en su única ventana al mundo exterior. Enclaustrado por la autoridad, Kale empieza a sospechar que su vecino es un asesino en serie y será justamente esta vigilancia paranoica la que atraiga al asesino hasta la puerta de su casa. Confinamiento, paranoia y amenaza se convierten así en las constantes no sólo del joven Kale, sino de la sociedad americana de casitas blancas y céspedes impecables.

El filme de Alexandre Aja no fue rodado en Alamogordo o Arenas Blancas, sino en las agrestes rocallas del desierto de Ouarzazate, en Marruecos, entre peñascos tan afilados que diríanse caninos. Así lo percibió el equipo de producción al elegir localizaciones<sup>309</sup> y así, también, se nos presenta el paisaje morisco: como una boca que se abre, toda dientes, ansiando triturar los cuerpos estadounidenses<sup>310</sup>. La malhadada parentela de los Carter avanza con su casa a cuestas, en caravana, pero ni el hogar ni la familia americanas pueden subsistir en un paisaje que ha dejado de ser América. No es posible fundar un hogar más allá de la frontera, tampoco sobrevivir fuera de ella. El mundo, en definitiva, es demasiado peligroso para los americanos.

## 7.2. Los peligros del mundo y de la carne

Eres libre de marcharte, cuando te plazca, y podrás salir a ver mundo y hozar en su podredumbre. Puedes viajar y conocer París o Londres, Hungría o Eslovenia. Europa es ya tan vieja que ha olvidado su decencia, hastiada de placeres, ya sólo le satisface sorber los cuerpos y las almas de los jovencitos americanos. Venid, muchachos, a esta orgía descerrajada, bailaremos en la cripta y nuestro tálamo serán los huesos de los muertos. *Catacumbas: los muertos vivientes* (Catacombs, Tomm Coker, David Elliot, 2007), presenta un París no ya decadente, sino decadentista, con fiestas en el osario y leyendas sobre un culto satánico que diríase escapado de las páginas del *Allá lejos* de Joris-Karl Huysmans (1891). En su constante huida a través del laberinto de los huesos, Victoria (Shannyn Sossamon) extravía su moral, pierde el pelaje humano y acaba convertida en el asesino imaginario del que huía: los misterios de París la han conquistado. Pero Europa, como el mundo, no sólo es inmoral y decadente, también es peligrosa o, más bien, se vuelve peligrosa en la medida en que no sigue los valores morales estadounidenses.

Por eso, como nos advierten otros filmes, si sales fuera de América, atente a las consecuencias. Para el cine americano, la tentación de la carne equivale siempre a la destrucción de la carne, el goce a la muerte, el pecado a la condenación. Alejarse de América es alejarse de la mirada de Dios y donde Dios no mira florece el pecado, pero también la muerte, pues Él ya no puede cuidarte. Las jóvenes de la isla de

---

<sup>309</sup> Véase *Surviving the Hills: Making of "The Hills Have Eyes"* (prod. Keith Cox, 2006).

<sup>310</sup> A. J. Navarro (2006c: 29n) sugiere la posibilidad de una reflexión metacinematográfica a propósito de la representación de un grupo de estadounidenses masacrados en un país musulmán.

*Wicker Man* (Neil Labute, 2006) tienden con su sexo una trampa para el hombre. Si algún incauto las siguiera hasta la isla, se encontraría con cultos paganos, sacrificios humanos y, horror de los horrores, una sociedad matriarcal en la que los hombres son poco más que eunucos. La más terrible vileza moral de *Wicker Man* es la inversión del patriarcado: el poder sexual de la mujer implica, según los cineastas, la castración de los varones y el sacrificio de los sementales.

Salir de Estados Unidos no sólo supone traspasar una barrera geopolítica, sino también salir del orden patriarcal, internarse en una región dominada por pulsiones desbocadas, penetrar en un caos precivilizado e irracional inequívocamente asociado a lo monstruoso y a lo femenino. A menudo, durante su viaje el héroe desciende a la gruta en la que mora la diosa primigenia, al útero de roca en que aguardan la medusa o la reina de los extraterrestres; pero también encuentra en su camino a las ninfas, sirenas y diablas que lo conducen hasta el abismo. La asociación entre lo femenino y lo monstruoso es constante en la ficción estadounidense<sup>311</sup>; sin embargo, es preciso subrayar el matiz ideológico que supone asociar las figuras de la tentadora y de la ogresa a una geografía política concreta.

En una línea profundamente moralista, películas como *Hostel* a menudo se refieren a los destinos favoritos del turismo sexual y lisérgico. Así, al principio, *Hostel* nos invita a fumar yerba o a revolcarnos en los burdeles de un Amsterdam para turistas. Visita también Eslovaquia —prosigue *Hostel*—, allí las chicas son más fáciles y cada noche es una orgía. Pero cuidado, porque el mundo odia América y, si te descuidas, acabarás chillando bajo la sierra o supliciado por el soplete. Roth resume su guión en estos términos:

«La primera mitad es sexo y la segunda mitad es violencia [...]. El matadero es paralelo al burdel. Es la misma idea de hacer con alguien todo lo que desees. [...] No es una película *exploitation*, sino una película sobre la explotación y sobre las cosas que los seres humanos se hacen unos a otros por placer y hasta qué extremos, hasta dónde llegarían los seres humanos para satisfacer sus impulsos enfermizos.»<sup>312</sup>

Guiados por ondinas traicioneras, los jóvenes de *Hostel* penetran en un paisaje de cuento gótico, en una fantasía transilvana gobernada por tiranos medievales e impulsos primitivos. El nivel de crueldad y virulencia escenificados en esta lejana tierra pueden parecerse inéditos en el cine estadounidense; sin

---

<sup>311</sup> Pensemos, por ejemplo, en el incalculable número de adolescentes sacrificados durante el acto, en las ninfas monstruosas que fornican y luego devoran —*Jennifer* (Dario Argento, 2005) y *Salvaje instinto animal* (*Deer Woman*, John Landis, 2005)—, en las lesbianas convertidas en insectos —*Metamorfosis* (*Sick Girl*, Lucky McKee, 2006)— o, sobre todo, en aquella secuencia de *Cabin Fever* (Eli Roth, 2002) en la que un joven masturba a su amiga y descubre que su mano está embadurnada de sangre porque el sexo de ella, infectado de fascitis necrotizante, se deshace en pulpa roja.

<sup>312</sup> Citado por Axelle Carolyn (2008: 128).

embargo, tanto *Hostel* como *Hostel II (Hostel: Part II)*, Eli Roth, 2007) siguen enclavadas en aquella geografía imaginaria de *Drácula* o de *Satanás (The Black Cat)*, Edgar G. Ulmer, 1934), en aquella tierra poblada de vampiros, gitanos, licántropos y vampiros. La actualización que propone *Hostel* no sólo se realiza a través de la violencia o la sordidez, sino incorporando a esta geografía imaginaria temores de nuevo cuño: la Europa del Este como nido de mafiosos, el mercado global como jungla salvaje y, sobre todo, el resentimiento y el odio que siente hacia los yanquis el resto del planeta.

No en vano, para el crimen organizado de *Hostel*, las víctimas más lucrativas son las estadounidenses. Así, no es posible desvincular la película de esa concepción estadounidense del mundo como un lugar hostil. «En una era [...] en la que a los extranjeros debería preocuparles quedar a merced de los estadounidenses, *Hostel* trata enteramente sobre el miedo de América hacia el resto del planeta», ironiza Newman (2011: 471). Para los estadounidenses, cuando no podrido, el mundo es un lugar peligroso, habitado por asesinos, zombis y otros monstruos.

El mismo juicio está detrás de todo cuanto sentencia el joven Alex (Josh Duhamel), que en *Turistas* (John Stockwell, 2006) se ve obligado a cuidar de su hermana en su viaje por Brasil. Sin embargo, las juergas brasileñas acabarán en un colmen de atrocidades y desdichas. «Go Home», reza la frase promocional de *Turistas*; porque Brasil te engatusa con curvas, caderas y bailes pero quiere robarte: la cartera, la ropa, el pasaporte, hasta las entrañas. Un carrete de postales se despliega en los títulos de crédito: bikinis, culos y Río en carnaval; pero Brasil es también secuestro, matanza y crimen organizado o, al menos, así lo certifican los recortes de periódico con que concluyen los títulos de crédito<sup>343</sup>. El grupo de viajeros extraviado en el filme será presa de una banda organizada que trafica con órganos humanos. Alex, con sus renuencias, resulta ser el más juicioso; obedecedle, no viajéis al Sur y, si lo hacéis, no os salgáis de los complejos hoteleros.

Sin embargo, existe otro mensaje soterrado tanto en *Hostel* como en *Turistas*, que si el mundo es peligroso para Estados Unidos lo es sólo en la medida en que es

---

<sup>343</sup> En la misma línea, *Borderland: Al otro lado de la frontera (Borderland)*, Zev Berman, 2007) insiste en subrayar que está basado en una historia real, rescatada de los recortes de sucesos. El 6 de mayo de 1989, la policía cercó a Adolfo de Jesús Constanzo, el Padrino de Matamoros, un narcotraficante que asesinó y mutiló a decenas de personas para ofrecerlas en sacrificios de su culto animista. Constanzo y sus fieles creían que la sangre protegería a su droga de la policía. Cuando las autoridades investigaban un asunto de narcotráfico, encontraron quince cadáveres enterrados en su rancho, entre ellos el del estudiante de medicina Mark J. Kilroy. Véase: Peter Applebome (13/04/1989).

desecho suyo<sup>314</sup>. Frente a la inocencia americana, es el estado de guerra hobbesiano el que impera en el resto de la tierra; pero lo es porque el contrato social ha quedado rescindido, porque los estados han sido destruidos, porque se han desvanecido al mismo tiempo las fronteras de la ética, del cuerpo y de los mapas. El estado de guerra hobbesiano es producto del neoliberalismo global con el que América lleva años bombardeando al mundo entero o, como escribe Axelle Carolyn (2008: 129) a propósito de *Hostel*: «La película muestra el viaje de unos jóvenes americanos que vuelan a un país extranjero y son torturados y asesinados: el nexo con cierta situación bélica era obvio». *Hostel* no trata sobre las guerras de Irak y Afganistán; sin embargo, su epicentro estético y narrativo es la tortura. No sólo el acto, sino el conjunto de procesos, actantes e intereses que la rodean. En un momento histórico, en el que la opinión pública estadounidense debate sobre la necesidad de la tortura para sonsacar información de los terroristas, *Hostel* muestra y relata esa tortura de la que tanto se habla pero jamás se representa. Sin embargo, *Hostel* no es una excepción.

Grilletes, sacos en la cabeza, el submarino, luces cegadoras, sillas para atar, sopletes en la cara: los suplicios de *Captivity* (Roland Joffé, 2007), *Hostel*, *Hostel II* o las novelas *La cúpula* de Stephen King (2011: 627, 729) y *Zombie Planet* de David Wellington (2010: 127) remiten a los métodos brutales de Saddam Hussein y de los carceleros yanquis de Guantánamo y de Abu Ghraib<sup>315</sup>. Pero la mira de Eli Roth no se halla puesta tanto en el ejército imperial como en las redes del neoliberalismo global. Así, del mismo modo que las mafias transnacionales son producto de la globalización, *Hostel* da otra vuelta de tuerca a la lógica neoliberal al convertir a sus jóvenes en víctimas de una organización que vende a los multimillonarios la posibilidad de torturar y descuartizar. Según aclara Hollyfield (2009: 25, 27):

«Al convertir a los protagonistas americanos del filme en productos que el hostel vende en el mercado global, Roth crea una amalgama entre capitalismo y atrocidades corporales que fuerza a su público a cuestionar su propio papel, así como el de América, en la exhibición por parte de la película de la violencia capitalista. [...] Ellos son consumidores americanos, que usan sus aptitudes económicas para adquirir experiencias internacionales, un factor que señala la continuidad entre el capitalismo americano y el imperio corporativo globalizado».

Según cuenta el director, existe una página *web* que ofrece la posibilidad de asesinar a una víctima anónima en Tailandia, de un tiro en la cabeza, por tan sólo

---

<sup>314</sup> Por las mismas fechas, la filmografía británica —más proclive a la crítica ácida y directa— estrenaba *Desmembrados* (*Severance*, Christopher Smith, 2006), en la que los empleados de una empresa de pertrechos militares se iba a Hungría de excursión corporativa para, irónicamente, acabar cazados por militares que los asesinan con su propio armamento.

<sup>315</sup> Numerosos estudiosos apuntan a este dato, entre ellos, Reynold Humphries (en Hantke, 2010: 70), Kim Newman (2011: 482), Jerod Ra'del Hollyfield (2009: 30) y Axelle Carolyn (2008: 129).

diez mil dólares. Sea cierta o no, prosigue Eli Roth<sup>316</sup>, la página apunta a la idea de que en este mundo hay personas para las que el dinero ya no significa nada, personas que pueden comprarlo todo pero a las que ya no les excitan el lujo, el sexo o las drogas. El tono malsano de *Hostel* proviene, en parte, de esta percepción aterradora en torno a la acumulación de la riqueza y la pérdida de ética que rigen nuestro mundo.

Los crímenes de *Hostel* se trasladan de Tailandia a una antigua república soviética. El caso es que poco importa cuando para el capital no existen las fronteras y devora, a su paso, los nombres de las naciones. Sea Tailandia o Eslovaquia, *Hostel* transcurre allí donde los estados han fallado y ya no puede amparar a sus ciudadanos, pues no existe en sus fueros más ley que el dinero. Es el mundo neoliberal creado por los padres, pero son los hijos quienes habrán pagar con sus cuerpos las reglas de este nuevo orden global: suplicados, desmembrados, destripados, condenados. Eli Roth ni siquiera nos invita a sentir demasiada compasión por unos personajes que ni son héroes viriles ni doncellas en apuros, sino consumidores convertidos en objetos de mercado, en cuerpos consumidos. Tal como apunta Ra'del Hollyfield (2009: 27), los personajes de Roth «no penetran en un bosque oscuro e impenetrable a la manera de Caperucita Roja. Están bajo los auspicios del nacionalismo americano y su ignorancia voluntaria del mundo que les rodea, un falso sentimiento de seguridad de letales consecuencias».



El espacio herrumbroso y lóbrego de una fábrica desmantelada es el escenario en el que transcurren los crímenes de *Hostel* (fotografía promocional).

---

<sup>316</sup> En Morris, Clint (2005).

Desarrollada de manera simultánea a *Hostel*, *Turistas* es si cabe más explícita, pues la organización criminal del doctor Zamora (Miguel Lunardi) excusa sus atrocidades como una subversión del orden colonial. Al tiempo que eviscera a una muchacha, el doctor Zamora entretiene con discursos a su próximo paciente: «A lo largo de nuestra historia, vosotros os habéis llevado cosas de nuestra tierra: caucho, azúcar, oro y nuestro cuerpo para la esclavitud o para el sexo. Y ahora os lleváis nuestras entrañas. [...] He pensado que a lo mejor hay algo que yo puedo hacer para equilibrar la balanza un poquito y así encontrar el modo de compensar. Hoy voy a extraeros los órganos a todos y a donarlos al Hospital del Pueblo de Río».

El montaje de la secuencia privilegia emocionalmente estas palabras, las alterna con los intentos de escapar de los turistas y, al mismo tiempo, las corta en planos breves y grotescos. El bisturí en plano detalle, el abdomen abierto, el rostro del doctor en claroscuro: todo intensifica el monólogo del médico. Es probable que los espectadores de *Turistas* hayan oído las leyendas urbanas sobre ladrones de riñones. Sin embargo, el tráfico de órganos no es un mito para el Sur. La Organización Mundial de la Salud denuncia que al menos la quinta parte de todos los riñones transplantados proceden del mercado negro y que, en países como Sudáfrica o Brasil los órganos se roban o venden para gozo de traficantes y millonarios agonizantes<sup>317</sup>. En cualquier caso, los espectadores asumen el mensaje, que el Sur es el infierno y que más vale, por si acaso, quedarse en la vieja y buena América.

Más allá de las fronteras, se extiende el territorio de las bestias. Eso lo ha sabido siempre el cine clásico, con sus aldeas transilvanas y sus castillos de los Cárpatos. *Satanás* no sólo es un filme sobre la Europa de entreguerras —moderna pero cimentada en la traición y la matanza de los campos de batalla—, sino una escenificación de la mirada americana sobre una Europa comprendida como una novelilla gótica de villanos, obsesiones y cultos al diablo. Ésta y no otra es la mirada con la que el terror clásico ha descrito el mundo externo: un paisaje irracional y atávico, al que las luminarias de la civilización aún no han arribado, un lugar en el que los vástagos del mal celebran rituales incomprensibles en torno a los cadáveres yanquis — *Plague Town* (David Gregory, 2008)— o en el que los muertos se levantan del polvo del

---

<sup>317</sup> El 1 de septiembre de 2004, la Organización Mundial de la Salud incluyó en su boletín un informe referente al tráfico de órganos (N. Clare, 2004), en él se denuncia abiertamente un problema que, durante años, fue archivado como leyenda urbana desde que, a mediados de los ochenta, en Brasil y América Central circularan rumores sobre gringos que raptaban a niños para vaciarlos. En respuesta, varios turistas estadounidenses fueron atacados. Sin embargo, hoy el tráfico de órganos es una realidad que forma parte del mercado criminal del Tercer Mundo. Véase también: J. Interlandi (10/01/2009) y L. Rother (23/04/2004).



desierto para comerse vivos a los gringos— *All Soul's Day: Día de los Muertos* (Jeremy Casten, 2005), *Vampires: Los Muertos* (Tommy Lee Wallace, 2002)—.

La frontera es relevante en toda historia de terror porque ésta es siempre una historia de descenso o, más bien, como afirma Carlos Losilla (1993: 52), una historia de regreso, de retorno a lo salvaje, al «absoluto dominio de la Naturaleza, es decir, de la condición primigenia, precivilizada del hombre, y el retorno a la Antigüedad, al pasado mítico en el que presuntamente se habrían formado los magmas inconscientes de la agresión y la violencia». El género fantástico no es sino la exploración de esta frontera, pues en él se yuxtaponen y confunden el mundo familiar con aquél otro de lo extraño y lo arcaico. Tanto es así que, según Jean-Louis Leutrat (1999: 62), «sin frontera, sin límite, es imposible que exista la fascinación por lo Otro ni tampoco la transgresión. Cualquier topografía fantástica implica un terreno al que no hay que aproximarse, un territorio tabú». Sin embargo, nada más fácil que extraviarse en el bosque cuando se trata del cine de terror. Yerras el camino y tus juguetes tecnológicos se rompen o no valen un ardite: en el mar, la jungla o el desierto sólo cuentas con tu cuerpo y con tu ingenio.

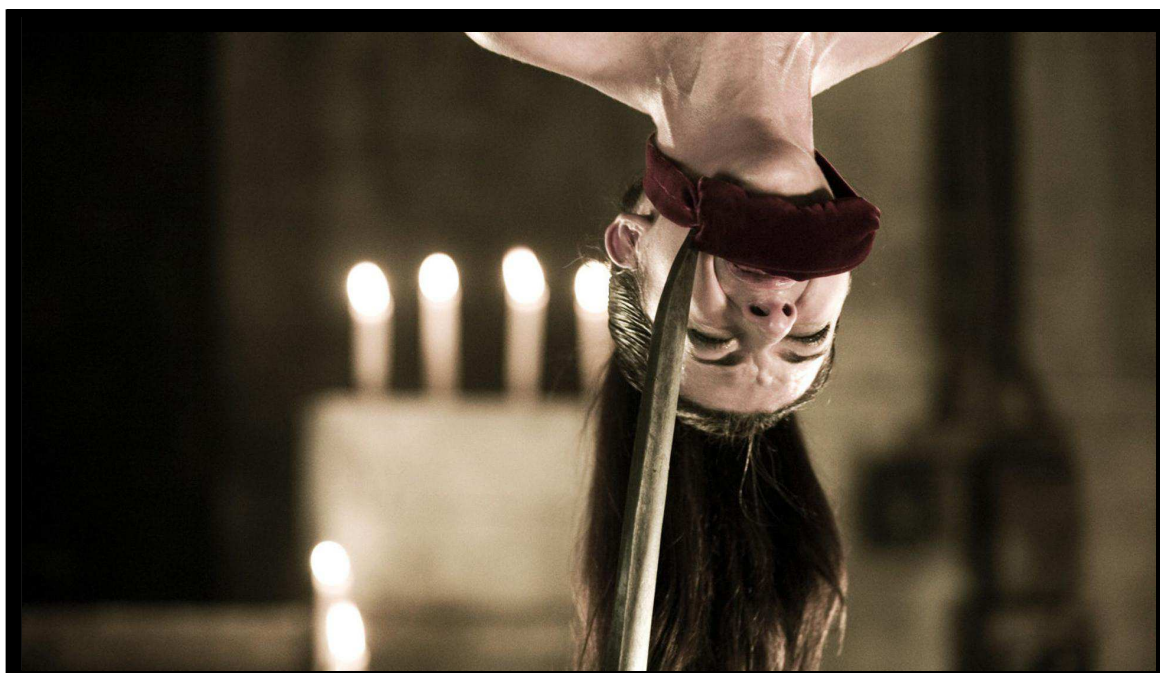
Se trata de una historia arquetípica, por lo que hoy siguen abundando los títulos que se aventuran en los rincones de la tierra en los que reinan la naturaleza, lo salvaje y lo inconsciente<sup>318</sup>. Sin embargo, olvidemos de momento las bestias montaraces y los cultos arcaicos, pues filmes como *8mm 2* (J. S. Cardone, 2005), *Hostel*, *Hostel 2*, *Borderland*, *Turistas* o *And Soon the Darkness* (Marcos Efron, 2010) no responden a un encuentro con lo atávico, sino a la actual lógica geopolítica. Tras todos ellos late el cine de terror de los setenta<sup>319</sup>; sin embargo, en un contexto global las familias de asesinos ya no sólo habitan en los intersticios de la América profunda sino que pertenecen a los rincones de una geografía descompuesta, de estados fallidos y países en los que el crimen es imperio y la tortura es toda ley<sup>320</sup>.

---

<sup>318</sup> Se trata de una representación del Sur, despolitizada sólo en apariencia, en la que la naturaleza es no por bella menos incontrolable y destructiva. Una idea que ha calado a nivel global y se ha convertido en uno de los formatos más básicos y exportables del género, sea cual sea su nacionalidad. Así, encontramos serpientes gigantes en las selvas de *Anacondas: La cacería por la orquídea sangrienta* (*Anacondas: The Hunt for the Blood Orchid*, Dwight H. Little, 2004), fardachos colosales en *Komodo* (Michael Lantieri, 1999), tiburones en los arrecifes tropicales de *Open Water*, plantas vampiro en el templo maya de *Las ruinas*, monstruos en la isla filipina de *Surviving Evil* (Terence Dawn, 2009), gusanos gigantes en *Mongolian Death Worm* (Steven R. Monroe, 2010), hormigueros caníbales en *Depredadores del desierto* (*The Bone Snatcher*, Jason Wulfsohn, 2003), etc.

<sup>319</sup> Algunos títulos se limitan a trasladar el gótico americano de los setenta a otras latitudes sin que ello altere su lógica geopolítica. Así, *Barricade* (Timo Rose, 2007) o *The Human Centipede* (Tom Six, 2009) cambian sólo las Rocosas por los bosques de Alemania.

<sup>320</sup> Según John Gray (2004: 106-107): «Con la globalización, estas organizaciones [criminales] son capaces de desplazar libremente por todo el mundo el dinero que adquieren valiéndose de estos recursos. [...] En



*Hostel II* (fotografía promocional).  
La joven Lorna (Heather Matarazzo) muere a manos de una aspirante a condesa Bathory

La mafia global es la expresión definitiva del capitalismo neoliberal y, en sus dominios, no hay fantasía inalcanzable por violenta ni irrealizable por extrema. Los mártires de *Hostel* chillan en las factorías abandonadas de repúblicas soviéticas desmanteladas; las torturas de *Hostel 2* transcurren entre los palacios de los nuevos señores del Este y las ruinas de la colectividad soviética; *Turistas*, *Borderland* y *and Soon the Darkness* arrastran a sus jovencitos a una Latinoamérica en la que el secuestro es norma y los cuerpos son carne de despiece. El regreso al inconsciente y lo salvaje al que aludía Losilla se produce, por lo tanto, como un fruto extremo de la práctica neoliberal; en un mundo sin fronteras, el territorio tabú pasa a ser no un lugar sino una hipérbole de la lógica capitalista.

Las lumbres ilustradas se han quedado ciegas y, allá donde no miran, la superstición regresa y la tortura vuelve a ser la encarnación de la ley feudal y premoderna. Por un lado, la fe retorna hacia el tabú: el cártel de *Borderland* rinde culto al diablo, el matriarcado pagano de *Wicker Man* quema vivos a los machos para asegurar buenas cosechas y, finalmente, la secta de *The Shrine* (Jon Knautz, 2010) sacrifica a los viajeros para aplacar a un ídolo en la niebla. Por otro lado, la violencia

---

los dinámicos años de la década de los noventa, el poder del Estado fue considerado como un residuo de colectivismo. Se promovió una reducción del papel del gobierno, concibiéndola como una condición vital para la “reforma del mercado”. [...] Al mismo tiempo, la libertad de los flujos de capital, libres de control político, generó paraísos fiscales en los que los recursos de las organizaciones terroristas consiguen desvanecerse sin dejar rastro».

extrema se presenta como un resurgir de las mortificaciones medievales. Tras la fiesta medieval de la vendimia en *Hostel 2*, tendrán lugar los más crueles tormentos. La larga secuencia en la que una de las millonarias recrea los crímenes de Ersebeth Bathory inaugura la orgía de lo atroz. De este modo, en su subtexto, el cine de torturas describe el mercado global como un nuevo feudalismo en el que ya nada protege a la gleba de los tiranos. En cambio, en su superficie, películas como *Hostel* o *Borderland* se limitan a amedrentar a los estadounidenses con la imagen de un mundo hostil y a recomendarles, como decíamos, a quedarse en el redil, a salvo de los peligros morales y físicos del mundo exterior.

Para *Borderland*, la frontera misma es un contorno ambiguo y liminar, un intersticio en que la ley queda en suspenso, tal como sucedía en el género del *western*. En consecuencia, es precisa la advertencia para que nadie se aventure más allá. Las películas tratadas en este epígrafe nos advierten de los peligros de internarse en un mundo convertido en frontera salvaje. Sin embargo, tras el once de septiembre, Estados Unidos descubrió que los muros no eran barrera suficiente para frenar ese salvaje mundo externo, que por más que los reforzara con minas, torretas y espinos, no podía mantener el mal del mundo al otro lado.

El murallón que cierra la frontera en *Monsters* es titánico, ciclópeo, como los monstruos que se arrastran por México. Temedlos, ordena el poder. Sin embargo, *Monsters* alude también a miedos y muros reales. En 1994, la Operación Guardián de Bill Clinton militarizó la frontera con México. Desde entonces, la frontera no ha dejado de fortificarse. Noam Chomsky (2007: 88-89) explica por qué sucedió en 1984:

«Es el año en que se aprobó el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (NAFTA). Es de suponer que Estados Unidos contaba con que la agricultura mexicana no iba a poder competir con la estadounidense, fuertemente subvencionada y orientada a la exportación, y que muchos campesinos mexicanos iban a emigrar a las ciudades. [...] El resultado iba a ser una avalancha humana hacia Estados Unidos, a la que se iban a sumar los que huían de América Central después de las guerras terroristas de Reagan. Así que se construye una muralla.»

La partida es global, jugamos todos, pero sus reglas operan en un solo sentido: de Estados Unidos hacia el resto del mundo. El tablero es suyo, por lo que impone a los demás unas reglas que él mismo incumple. De este modo, el derecho internacional sólo es válido cuando le auspicia y el Fondo Monetario Internacional —la llave mágica con la que abre los mercados extranjeros— no dice una palabra sobre el proteccionismo con el que ampara a sus productos. Según la postura aislacionista que venimos estudiando, Estados Unidos debía abandonar a su suerte al resto de Estados en la misma medida en la que sus políticas de mercado los han arrastrado al hundimiento. De ahí los muros, las advertencias, el aislamiento.

Lejos de los excesos del cine de torturas, la película británica *Monsters* plantea abiertamente las consecuencias de los muros y de la política exterior estadounidense. En *Monsters*, el dique que separa Estados Unidos de México se enclava ya en la memoria recordada como histórica. El relato de *Monsters* se sitúa después de la catástrofe: «¿Qué clase de mundo sería éste en el que el cadáver de un monstruo marino gigante se considera algo totalmente normal?» —se pregunta el director, Gareth Edwards (2010: 103)— «¿Y si alguien hiciera una película situada años después del momento en que terminan las otras películas de monstruos, cuando la gente ya no está corriendo y gritando, pero la vida sigue adelante?». Seis años atrás, los monstruos invadieron Centroamérica y Estados Unidos blindó la frontera; sin embargo, ese después al que alude el filme no es sino una reflexión sobre un presente, el nuestro, sintetizado como pasado histórico y, al mismo tiempo, desfamiliarizado y reestructurado como ficción.

Atrapados al otro lado, en San José, Andrew (Scoot McNairy) y Samantha (Whitney Able) han de cruzar toda el área de exclusión a fin de regresar a Estados Unidos. Las leyes de su país, que restringen la movilidad de los latinoamericanos, se tornan ahora contra ellos y han de hacer su viaje como inmigrantes ilegales. Sin embargo, las auténticas víctimas son las que encuentran durante su viaje a través del área fronteriza. Como descubrirán, la política yanqui tiene consecuencias sobre el mundo. Miles de refugiados intentan huir de una tierra que no es segura mas, o bien no pueden, o bien deben arriesgarse a los peligros de la inmigración ilegal. Sin embargo, si su tierra no es segura no lo es tanto por los monstruos como por los bombardeos de los gringos: en el cementerio ya no caben más candelas, ni más huesos, ni más retratos de los muertos. El camposanto iluminado no compite sino ahoga la luz de las estrellas. «Detener los ataques, 5000 dead» [sic], «Que son los “monstruos”. No Bombing» rezan las pintadas. De un soplido, al pasar los helicópteros, se apagan todas las velas.

Finalmente, los octópodos traídos del satélite joviano protegen su terreno en respuesta al constante ataque aéreo, guarecen a sus crías, defienden su existencia. Todo ello queda, sin embargo, fuera del discurso de los medios de información oficiales y son, en cambio, los guerrilleros de la tierra de nadie quienes nos enseñan cómo viven y crían los pulpos que pueblan la selva. El de Samantha y Andrew es un viaje iniciático, un itinerario de aprendizaje sobre el mundo que les rodea y sobre sí mismos. Ambos regresan al otro lado de la frontera; sin embargo su paso por la zona infectada les ha contaminado, no de virus o ponzoñas alienígenas, sino de un saber prohibido. Al abrazo entre las criaturas le corresponde el beso final de los protagonistas, acaso también monstruos, en cualquier caso distintos. Samantha resultará herida, tal vez muerta, a resultas del concurso del ejército. Mientras el furgón militar corre hacia la batalla, un

soldado tararea *La cabalgata de las Valkirias*; la referencia al bombardeo de la aldea de *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979) no podría resultar más explícita.

Lejos del destino cruento de los personajes de *Hostel*, *The Shrine* o *Borderland*, el viaje de Samantha y Andrew les apremia a conocer la realidad del mundo externo. No es posible ya seguir tapiando las ventanas y confiar en que los monstruos permanezcan en la niebla. Tras el once de septiembre, la seguridad de Estados Unidos depende de su habilidad para refundar su pacto con el mundo. Llegados a este punto, el cine de terror también comienza a plantear la urgencia de salir afuera y enfrentarse con los monstruos. En la mayoría de los casos, a sangre y fuego; para *Monsters*, a través del conocimiento. Ahora bien, ¿es posible aprehender los valores del mundo externo y conservar al mismo tiempo la prístina inocencia de los valores americanos?

Pensando en la ucronía de una América rural e incorrupta, regresamos a la vida retirada del mundo que llevan los aldeanos de *El bosque*, de Night Shyamalan. A la vista de sus prendas y festejos, podríamos pensar que son colonos y pioneros, vidas felices a pesar de los monstruos que les sitian desde la foresta. Al fin y al cabo, tienen torres, empalizadas y vigías embozados de amarillo. El giro narrativo de Shyamalan consiste en hacernos descubrir, por un lado, que el monstruo era un disfraz con que amedrentar a los aldeanos y, por otro, que la utopía comunitaria era un engaño pergeñado por hombres modernos que desean aislarse del progreso. Un intento de asesinato hará preciso que los ancianos envíen a Ivy, la joven ciega, en busca de antibióticos. Como espectadores compartimos entonces el saber atesorado por los viejos de la aldea, pero los jóvenes seguirán con los ojos cerrados ante el engaño.

Para América, la inocencia precisa de ceguera. Ivy (Bryce Dallas Howard) sabe que el monstruo es un disfraz, pero debe ignorar quién se emboza tras la máscara y las garras falsas. Ivy ha de cruzar el bosque y trepar al otro lado del muro que lo aísla, pero no debe ver el mundo moderno y diverso que existe al otro lado. Desde sus orígenes, el mito de la inocencia americana depende de la ignorancia, de la incapacidad de ver el mal o conocer al otro. En este sentido, Ivy y los jóvenes aldeanos nos recuerdan al capitán Delano, protagonista del «Benito Cereno» de Herman Melville (1855). Como ellos, tampoco Delano era capaz de comprender el mal ante sus ojos ni de ver el motín de los esclavos a bordo del galeón español. Mientras Babo, el rebelde negro, aprieta una cuchilla contra el cuello de su amo, Delano cree que le está afeitando; mientras Delano piensa que la perfidia procede de la Europa aristocrática, se apresta a olvidar que su patria también participó en el tráfico de esclavos<sup>321</sup>: «¿por qué sorprenderse de la

---

<sup>321</sup> Véase Fiedler (1966: 400-401).

incompetencia de un hombre en que se coligaban la juventud, la enfermedad y la aristocracia? Ésta fue su democrática conclusión final» (Melville, 1970: 34).

*El bosque* entronca con temas tan fundamentales para la literatura americana como la inocencia y el mal. Nos habla del mito fundacional de América y reflexiona sobre la corruptibilidad del alma, sobre el temor y el orden, sobre el rito y la comunidad. Sin embargo, desde su estreno, la interpretación del filme se ha centrado en la alegoría política de una América aislada del mundo<sup>322</sup>, encerrada en sus valores, mantenida en paz sólo por el miedo que inspiran los monstruos allí fuera. Pese a ello, la cuestión es más compleja, pues no sólo entronca con motivos de la tradición gótica americana<sup>323</sup>, sino que además se adelanta un paso respecto a otras obras recientes, en la medida en que el personaje no se interna en el bosque con el fin de matar al monstruo, sino con el objetivo de acudir a una otredad desconocida. En cualquiera de ambos casos, es preciso quebrantar el aislamiento para redimir a la comunidad sitiada; pero mientras que Shyamalan plantea la necesidad de abrirse a la otredad para buscar ayuda, la otra postura nos apremia a armarnos con ballesta o metralleta para aniquilar a todo lo distinto.

El 17 de septiembre de 2002, el Congreso de los Estados Unidos anuncia su nueva doctrina de defensa. Se acabaron los miramientos, basta de disuadir y contenerse, hay que salir afuera y emprender una campaña global contra el terrorismo. La contradicción entre aislacionismo e intervención puede parecerse manifiesta y, sin embargo, responde a una lógica meridiana: las mujeres, los niños y los débiles —es decir, la sociedad civil castrada— deben quedarse en casa, son los héroes fuertes y viriles —los militares herederos del *far west*— quienes deben asumir la misión de la conquista. América debe seguir guarecida tras sus muros; para el resto del mundo, «sólo existe un único modelo para propiciar el éxito nacional: la libertad, la democracia y la libre empresa», es decir, el modelo de Estados Unidos<sup>324</sup>. El mundo, como hemos visto, es un lugar amenazador y podrido; pero cuando ya no es posible aislarse de él, será preciso salir en su conquista.

---

<sup>322</sup> Véase P. Travers (2004) y A. J. Navarro (2004b: 42).

<sup>323</sup> En especial, los motivos del aislamiento y la comunidad cerrada como caldo de cultivo para monstruos y pasiones reprimidas, pero también tópicos como el retrasado mental, los secretos de familia, la naturaleza amenazadora o los monstruos que se explican por causas naturales.

<sup>324</sup> Véase el documento publicado por la Casa Blanca: *The National Security Strategy* (septiembre 2002).

8

## **EL MUNDO SERÁ AMÉRICA O NO SERÁ: LA POLÍTICA DE LA CRUZADA**

Tras el once de septiembre de 2001, Estados Unidos no renuncia a su aislamiento —incluso lo endurece—, pero el giro neoconservador del gobierno de George Bush hijo le lleva a compaginarlo con un programa de conquista y bombardeo. Primero Afganistán, después Irak, los enemigos de Estados Unidos serán reducidos a escombros. Si no encontramos a los terroristas, arrasaremos los países que los amparen o sean hostiles a nuestra seguridad y a nuestros intereses. El mundo será América o no será.

Sin embargo, ésta no es una doctrina de la guerra justa, ni siquiera un credo de venganza. En cambio, la guerra hunde sus raíces ideológicas en el excepcionalismo moral de América y la carga que conlleva, pues, si Estados Unidos asume que realmente ha alumbrado el mejor de los mundos, su destino moral no puede ser otro que el de expandirlo a lo largo y ancho del planeta. A continuación, exploraremos en qué consiste el discurso neoconservador y cómo llegó a convertirse en la voz cantante del Partido Republicano; una voz que, sin embargo, está en constante lucha con la realidad del mundo y con el resto de discursos a los que trata de imponerse. El cine de terror reciente expresa no sólo los conflictos que atenazan la geopolítica actual, sino también las contradicciones del discurso que trata de dar cuenta de ellas.

## 8.1. El discurso neoconservador

«La historia de las ideas obedece a una ley de la ironía. Las ideas tienen consecuencias; pero rara vez son las que sus autores esperan o desean, y nunca éstas únicamente. De forma muy frecuente, son las contrarias».

John Gray (2003: 43).

En 2025, Corea del Norte invadirá Estados Unidos.

Después de una cadena de atentados terroristas, después de inutilizar toda su tecnología mediante una explosión termonuclear, Corea del Norte invadirá Estados Unidos. Para entonces, agoran John Milius y Raymond Benson, autores de la novela *Homefront: la voz de la libertad* (2011), Corea habrá sido unificada por Kim Jong-un, amado líder, conquistador de Japón, Malasia, Indonesia, Filipinas, Tailandia, Camboya y Vietnam, y la tecnología electrónica estará toda en sus manos. Por su parte, prosigue este par de adivinos, Norteamérica habrá perdido su ascendencia como Imperio y se hallará sumida en la depresión, la pobreza y la inflación. Una nueva estrella, roja, será la que ilumine el firmamento.

Para Benson y Milius<sup>325</sup>, las causas de la debacle serán económicas y políticas. La crisis financiera tendrá sus consecuencias cuando las entidades crediticias dejen de alimentar a los gobiernos, la crisis del petróleo está a la vuelta de la esquina y, sin embargo, la verdadera debacle será que América deponga el cetro internacional, que se aísle tras sus muros y renuncie a la supremacía sobre el globo. Pero, por lo que se deduce de las palabras de los augures, el orbe no puede dejarse a su suerte:

«Desde que Estados Unidos se había desentendido de los problemas de Oriente Medio, los terroristas islámicos le habían dejado en paz. [...] La Agencia de Seguridad Nacional había menguado considerablemente. La CIA era una ruina. El FBI daba pena. Al replegarse en forma de nación aislacionista, Estados Unidos se hizo vulnerable. Un ejército bajo mínimos, menos poder que nunca, una estructura social deshilachada, una población herida: era el momento idóneo para atacar» (Milius y Benson, 2011: 38).

En estas condiciones, Estados Unidos sabrá que Corea del Norte sigue siendo una amenaza, pero ya no moverá un dedo para pararle los pies. *Homefront* realiza en un futuro próximo la paranoia de los neoconservadores, es decir, que si Estados Unidos no castra a sus enemigos antes de que se desarrollen, éstos se convertirán indefectiblemente en amenaza. Si no atacamos ahora, pronto sucumbiremos: hoy nos defendemos del mañana; tal es la lógica de la guerra preventiva, llevada por Milius y

---

<sup>325</sup> John Milius ha reutilizado la misma premisa de la invasión comunista que alumbrara su película *Amanecer rojo* (*Red Dawn*, John Milius, 1984), en la que una guerrilla yanqui consigue resistir a la invasión cubano-soviética. A su vez, la invasión comunista de *Homefront* sirve de base para el *remake* del filme de 1984, *Red Dawn* (Dan Bradley, 2012).



Benson a sus últimas consecuencias. ¿Qué tiene *Homefront* de ciencia ficción? La fecha, el armamento, la especulación histórica, apenas nada: Milius no se molesta en ocultar que en realidad diserta sobre el presente.

Pero *Homefront: la voz de la libertad* no es sólo un libro, sino un producto paralelo al lanzamiento del videojuego *Homefront* (Kaos Studios, 2011). En él, nuestro ojo será el cañón del rifle, nuestro objetivo: acribillar coreanos sin descanso. El juego, también escrito por John Milius, no permite explorar el entorno o buscar alternativas y sólo contempla una manera de ganar o perder: matar, matar, matar, matar, matar, matar y sólo cuándo y cómo haya sido previsto por el guión. Al igual que la novela, el videojuego nos lleva de la mano: en el juego apenas podemos movernos y en la novela la narración es omnisciente y sólo presta su voz, de cuando en cuando, al joven propagandista de la resistencia, que se hace llamar la Voz de la Libertad: «Hay que difundir los mensajes de la Voz de la Libertad. Son tan importantes como los de Dios» (Milius y Benson, 2011: 238). En uno y otro caso, la narración se torna autoritaria.

Ni en la novela ni en el videojuego leemos el nombre de un solo político, la ideología de los invasores y de los invadidos se vuelve irrelevante y el enemigo carece de rostro o piedad. Con ello, la verdad que sustenta la adquiere el rango de absoluta: «Sólo digo la verdad, ¿qué otra cosa podría hacer?» (Milius y Benson, 2011: 198). Como para los neoconservadores, la voz de la libertad es sólo una, no hay otra verdad posible, la guerra —preventiva o defensiva— es cuestión de supervivencia.

La guerra preventiva ha sido uno de los estandartes de la estrategia de defensa de George Bush Jr. Sin embargo, no cabe atribuir al presidente la invención de esta táctica estratégica<sup>326</sup>, una lógica aberrante por la que el castigo precede a un crimen aún no cometido. Ya los israelíes bombardearon en 1981 las obras del reactor Osirak para evitar que los iraquíes tuvieran la capacidad de fabricar armamento nuclear. El partido demócrata, encabezado por Bill Clinton, planeó en 1994 la posibilidad de arrasarse las instalaciones norcoreanas de Yongbyon y, en su programa de 2000, contemplaba la posibilidad de tratar las amenazas antes de que emergieran<sup>327</sup>.

En los guiones de *Homefront* y el *remake* de *Amanecer rojo*, John Milius da cuerpo a la fantasía ideológica que puso en marcha la guerra preventiva. Sin embargo, antes que Milius, fueron los neoconservadores quienes formularon este futuro preñado de amenazas para América. Otra invasión, en otra novela, describe de manera más directa este grupo de presión que asume el poder tras la tragedia. En *Monster*

---

<sup>326</sup> Para más antecedentes históricos de ataques preventivos, véase Westphal, Steven (2003: 3-4)

<sup>327</sup> Véase: M. Allen y B. Gellman. (11/12/2002).

*Nation*<sup>328</sup>, no son coreanos, sino zombis los que asolan el país de costa a costa; pero la diferencia sustancial radica en que, para David Wellington, autor de la novela, la fórmula neoconservadora tiene menos de solución que de locura.

«No hay ningún grupo político, ningún equipo de planificación estratégica o ningún otro lugar donde se haya tomado de verdad la molestia de sentarse y pensar cómo librar una guerra en suelo norteamericano. Siempre ha sido impensable», escribe Wellington (2009: 197). Pero tal vez tal ataque sí fuera concebible y tal vez sí haya quien tuviera de antemano preparada una respuesta. David Wellington busca esta respuesta en Purslane Dunnstreet, un personaje literario que no es sino el trasunto de los neoconservadores. Mrs. Dunnstreet persiste desde los días de la Guerra Fría, fue financiada por Ronald Reagan y descapitalizada por Bill Clinton, pero en todo momento siguió urdiendo estrategias de defensa hasta que, de pronto, llegó el once de septiembre. En *Monster Nation*, Dunnstreet es un residuo del viejo orden que sale a flote con el río revuelto: anticomunista, fundamentalista cristiana, una estratega que ha pasado los últimos decenios planteando un protocolo de defensa por si se produce un ataque en suelo estadounidense, una especialista en la guerra imaginaria:

«Soy una pensadora. Una profeta de lo posible [...]. Una soñadora del desastre [...] Soy una modeladora de hipótesis, una especialista en “y si”, durante los últimos cuarenta años he estado pensando un escenario terrible tras otro y tramando maneras de lidiar con ellos en caso de que se produjeran. Específicamente he estado imaginando una guerra terrestre librada en el territorio de Estados Unidos» (Wellington, 2009: 184).

Purslane Dunnstreet desgrana su plan —que incluye reprimir a los civiles a la mínima de cambio— ante un militar de carrera que sabe que la estrategia se desmoronará en torbellino de naipes, ya que Dunnstreet —una caricatura de los neoconservadores de George Bush Jr.— prefiere desdeñar la información referente al enemigo y centrarse sólo en su amado plan<sup>329</sup>. Bannerman, el militar, es conducido hasta Purslane y, durante la audiencia, cree hallarse ante una muerta andante; como a él, tampoco a nosotros nos engañan el bótox ni los afeites de la estrategia, sabemos que es un cadáver político que, tras el tifón del once de septiembre, ha salido a flote para hacerse con el mando de la nave.

Del mismo modo, los neoconservadores no surgieron por generación espontánea de entre los derribos y carroñas de la zona cero. Al igual que la Purslane Dunnstreet de

---

<sup>328</sup> La novela fue traducida y publicada en España como *Zombie Nation*; sin embargo, la citaremos con el título original en inglés para distinguirla de la nefasta *Zombie Nation* (Ulli Lommel, 2004), que nada tiene que ver con la novela de Wellington.

<sup>329</sup> Antes del once de septiembre, los neoconservadores habían delineado ya un sistema mundial unipolar para imponer la *Pax Americana*. Véase su hoja de ruta en Project for the New American Century (2000).

la ficción, los ideólogos y políticos del círculo neoconservador —como Paul Wolfowitz, Richard Perle, James Woolsey, Stephen Hadley o Elliot Abrams— llevaban largo tiempo pululando entre las filas gubernamentales<sup>330</sup> o haciendo presión desde revistas, periódicos y fundaciones. Entre finales de 2000 y principios de 2001, Dick Cheney<sup>331</sup> se había encargado de reservarles buenos sillones en el Departamento de Defensa; no obstante, la doctrina oficial del recién electo George Bush Jr. no abogaba por el intervencionismo y, en consecuencia, el clan neoconservador carecía de influencia. Pero las tornas cambiarían de un plumazo cuando Al-Qaeda estrelló dos aviones comerciales contra el World Trade Center. Excepto los neoconservadores, nadie lo esperaba: el horror sucedió de pronto y ellos tomaron el mando.

### 8.1.1. De pronto: un guión para después de la tragedia

De pronto: así comienzan algunos de los principales relatos de horror de los últimos tiempos. Una mañana, un matrimonio despierta y la hija del vecino entra en su dormitorio convertida en antropófaga. La niña degüella de un mordisco al marido y éste, en un instante, resucita para dar cuenta de la esposa. Ella escapa pero encuentra que el caos campa ya a sus anchas por todo el barrio, por toda la ciudad, por todo el Estado. Así empieza *Amanecer de los muertos*.

De pronto, las luces se apagan y el suelo se estremece. En un *loft* de Nueva York, los invitados a una fiesta se agolpan en torno al televisor y las ventanas. Las noticias hablan de un posible terremoto. Cámara en mano, suben a la azotea para tratar de ver qué ha sucedido. De pronto, el horizonte de la urbe estalla y una lluvia de escombros llameantes obliga a los invitados a huir del edificio. De pronto, la catástrofe sucede en *Monstruoso*. Como un turista que el once de septiembre grabara inesperadamente al primer avión chocando contra las torres, los protagonistas de *Monstruoso* se dan de bruces con una tragedia que no entienden. Nada la presagia, nada la explica y sólo el pánico la va narrando en presente continuo.

---

<sup>330</sup> Algunos de ellos habían ocupado ya puestos influyentes en el gobierno: Paul Wolfowitz como vicesecretario de defensa con Bush padre, Richard Perle en el Departamento de Defensa de Ronald Reagan, James Woolsey como director de la CIA con Bill Clinton, Stephen Hadley en el Departamento de Defensa con Richard Nixon y en el Consejo de Seguridad con Gerald Ford y James Abrams en el Consejo de Seguridad de Bush padre.

<sup>331</sup> Dick Cheney fue ministro de defensa de George Bush padre. Desempeñó un papel crucial en la guerra del Golfo y, ya durante la presidencia de George Bush hijo, en la invasión de Irak. Fue uno de los políticos más agresivos del gobierno del segundo y logró convertirse en el vicepresidente más poderoso de la historia estadounidense.

De pronto, un enorme ripio cae del cielo rebotando en las fachadas hasta caer en el asfalto. La cabeza de la Estatua de la Libertad, arrancada de un zarpazo, yace en medio de una calle neoyorkina. Matt Reeves actualiza las películas de monstruos no tanto a través de la cámara doméstica como a través de la iconografía mediática del once de septiembre y, sobre todo, a través del uso de un recurso narrativo específico del relato terrorista: el atentado como giro de guión. La sorpresa ya no es el culmen del suspense sino su fuente, el hilo argumental del presente es una perpetua alarma, la explicación del cataclismo carece de importancia.

Lo sobrenatural ya no se desliza lentamente para ir adueñándose de lo mundano, lo sobrenatural, simplemente, estalla ante nosotros destruyendo la cotidianidad. Los monstruos colosales de la era nuclear eran tan grandes como tímidos. Antes de pisotear nuestra ciudades, el lagarto de *El monstruo de tiempos remotos* (*The Beast from 10,000 Fathoms*, Eugène Lourié, 1953) asomaba entre las aguas para hundir ora un barco, ora un faro. Tampoco las hormigas gigantes de *La humanidad en peligro* (*Them!*, Gordon Douglas, 1954) reclamaban para sí el hormiguero urbano sin haber dejado antes un misterioso rastro en el desierto. En cambio, los monstruos del siglo XXI se nos antojan terroristas, se presentan sin avisar: irrumpen en el parque junto al río Han en *The Host* (*Gwoemul*, Joon-ho Bong, 2006) o aparecen caídos del cielo, en medio del Nueva York de *Monstruoso*. Más que el suspense, el recurso que condiciona el flujo narrativo es el susto, el giro inesperado. En palabras de Huck Botko, guionista de *El último exorcismo* (*The Last Exorcism*, Daniel Stamm, 2010):

«En un documental puedes dar un giro drástico en la historia, mientras que con la narración tienes que ser más gradual por las expectativas del público. Pero cuando creen que es real, aceptan un desvío hacia la locura»<sup>332</sup>

Pero, frente a lo inesperado de la catástrofe, apremia más la huida que la reflexión. Mientras corremos, no es posible hallar respuestas ante un horror que, por su propia naturaleza, resulta inexplicable. También los políticos enmudecieron ante los atentados del once de septiembre. Sucedió de pronto, nadie lo esperaba, faltaban todas las respuestas<sup>333</sup>. Tampoco la izquierda o los demócratas sabían muy bien qué decir, pero allí estaban los neoconservadores que tenían ya escrito no sólo un guión de lo acontecido, sino un plan para actuar. Según exponen Franchon y Vernet (2006: 122):

---

<sup>332</sup> *The Devil You Know: Making the Last Exorcism* (Lions Gate Films, 2010), extra de la edición en DVD de Studio-Canal.

<sup>333</sup> En realidad, la posibilidad del atentado sí había sido prevista por informes de la Federal Research Division, la CIA, la NSA y el FBI; sin embargo, fueron desoídos por Condoleezza Rice y los jefes de Washington. Un informe de 1999, «Sociology and Psychology of Terrorism: Who Becomes a Terrorist and Why?», aseveraba: «Uno o varios terroristas pertenecientes al Batallón de Mártires de Al Qaeda podrían estrellar un avión repleto de potentes explosivos (C-4 y semtex) en el Pentágono, el cuartel general de la CIA o la Casa Blanca». Véase: Collins (27/05/2002) y Fontana (2011: 842).



*Zombies of Mass Destruction* (fotografías promocionales). La catástrofe llega a Port Gamble y las autoridades políticas y religiosas responden con una violencia reaccionaria y conservadora.

«En el estupor y el desconcierto posteriores al 11 de septiembre, aportaron la explicación y el remedio. Los neoconservadores no hubieran tenido tanta importancia si el gobierno de Bush Jr. se hubiera contentado con adherirse a su análisis de la situación; pero, para hacerle frente, fue su política lo que adoptó. Por primera vez los neoconservadores estaban en condiciones de poner en marcha lo que preconizaban desde principios de los años noventa: cambiar de arriba abajo el statu quo en Oriente Próximo, empezando por un cambio de régimen en Irak».

También el orden del discurso es un campo de batalla en el que los contendientes se afanan por lograr que su interpretación se convierta en la verdad. Pero en la voluntad de pronunciar ese discurso verdadero, advertía Michel Foucault (1999), entran en juego el deseo, el poder y la exclusión. «Así, no aparece ante nuestros ojos más que una verdad que sería riqueza, fecundidad, fuerza suave e insidiosamente universal. E ignoramos por el contrario, la voluntad de verdad, como prodigiosa maquinaria destinada a excluir» (Foucault, 1999: 25). A finales de 2001, el orden del discurso pasa a manos del neoconservadurismo, que, en lo sucesivo, seguirán lidiando para que la suya sea la única verdad. El once de septiembre les otorgó la posibilidad de reconfigurar a su imagen la política y el pensamiento; sin embargo, para conquistar la hegemonía ideológica debía conquistar primero las industrias culturales.

Repentina, inesperada, violenta: la crisis no invita a reflexionar, requiere acción, una respuesta a la altura de su espectacularidad y su desmesura. Cuando nos adentramos en la ficción terrorífica posterior al once de septiembre, percibimos que su estructura responde, en muchos casos, al de un relato de crisis. El cataclismo estalla y urge una respuesta, a menudo correr o disparar; la premura naturaliza las reacciones y, pese a todo, hasta la huida o el disparo suponen una lectura ideológica, una decisión escogida entre diversas opciones. *ZMD: Zombies of Mass Destruction* no se remonta a los días posteriores al once de septiembre, sino al momento álgido de histeria que precedió a la invasión de Irak en 2003. También aquí la catástrofe sucede de pronto,

inexplicable, cuando un cadáver aparece en la isla de Port Gamble e infecta, de un mordisco, a un ciego que paseaba por la playa. Pero, a diferencia de otras películas, *Zombies of Mass Destruction* expone el modo en que el discurso republicano se impone como la única verdad.

La epidemia se desata y, en un primer momento, la televisión no puede sino dar cuenta del suceso. Pero uno de los tertulianos pronto manda callar a su compadre: los terroristas islámicos son los responsables de la plaga de los muertos. *Zombies of Mass Destruction* es una sátira hilarante y brutal, pero su obviedad no menoscaba cuanto afirma sobre la sociedad estadounidense. Al tiempo que la televisión rescata las declaraciones de un terrorista islámico, una chispa se enciende en la mollera de Joe (Russell Hodgkinson) —paleta recalcitrante y republicano—, que no tarda en llegar a una conclusión: Frida (Janette Armand), su vecina de origen iraní, ha regresado unos días antes del estallido, ergo ella es la terrorista, ergo él debe torturarla para hacerla confesar. La verdad como mecanismo de exclusión se torna algo más que una metáfora: por más que cómica, la tortura es real y, a través de ella, Joe destruye la posibilidad de otra respuesta alternativa a la tragedia.

Pero, en *Zombies of Mass Destruction*, el fin del mundo es también la fiesta de los fundamentalistas cristianos que, de pronto, ven cumplido su sueño del Armagedón. Eufórico, el predicador desempolva su máquina para sanar y supliciar los desvíos del amor y se apresta a torturar a una pareja de homosexuales. Del mismo modo que los muertos sin cerebro invaden las calles de Port Gamble, el discurso conservador se adueña de las mentes de los paletos y los creyentes. En medio de la catástrofe, la televisión, el predicador y el alcalde republicano ponen en marcha los medios con los que acallar, convertir o destruir todo cuanto sea distinto a ellos mismos.

El joven director Kevin Hamedani, estadounidense de origen iraní, confiesa que después del once de septiembre algunos de sus vecinos dejaron de dirigirle la palabra y que llegó a sentir miedo en aquel entorno paranoico e histérico<sup>334</sup>. Mientras buscaba un distribuidor que respaldara su proyecto, Hamedani se dirigió a Typecast Arab-Iranian Film Distribution y contactó con John Sinno, productor del prestigioso documental *Iraq in Fragments* (James Longley, 2006). Lejos de arredrarse, el productor se mostró entusiasmado con esta incursión en el género de zombis que, en su opinión, «es uno de los géneros más políticos que tenemos, ya que presenta un sistema que se está

---

<sup>334</sup> Entrevista incluida en el *dossier* de prensa de Typecast Pictures (2009)

desmoronando. Y cuando el sistema se desmorona, diriges tu mirada hacia aquello con lo que se apuntala»<sup>335</sup>.

Hamedani dirige sus dardos a los neoconservadores; sin embargo, su crítica se revela más amplia, pues describe a una sociedad incapaz de cambiar. Seis meses después de que los zombis hayan sido exterminados, asistimos al discurso de la Sra. Banks (Cornelia Moore), nueva alcaldesa de Port Gamble. La cámara recorre el mural en el que los dibujos de los niños recuerdan la tragedia: dibujos de zombis, pero también de un terrorista muyahidín. Como si hubiera olvidado que, seis meses atrás, fue ella quien mató a golpes al antiguo alcalde republicano, la Sra. Banks deja una flor junto a su retrato; como si hubiera olvidado que, seis meses atrás, ella era su principal rival política, la Sra. Banks asume el discurso republicano y pontifica sobre las bondades del estado policial y la vigilancia preventiva.

A la postre, parece decirnos Hamedani, no existen diferencias entre demócratas y republicanos<sup>336</sup>, unos y otros forman parte del mismo aparato represor que acalla, reprime o anula cualquier alternativa o disidencia. Estrenada durante el primer mandato de Obama, *Zombies of Mass Destruction* se nos antoja igualmente desencantada: nada ha cambiado, los políticos siguen mintiendo y olvidando. Al fin y al cabo, aún hoy, EE.UU. sigue ocupando Irak. Sin embargo, la génesis de esta deriva política ha de buscarse en este preciso momento posterior al once de septiembre, en el que los neoconservadores se convierten en la voz cantante estadounidense.

### 8.1.2. Petróleo y sangre

Los neoconservadores, que asesoraron a Reagan y se arrogaban el triunfo sobre la URSS, estaban convencidos de que, tras la Guerra Fría, se había abierto una era de peligros aún mayores y de que, para garantizar su seguridad, Estados Unidos habría de asumir su papel de potencia militar hegemónica. Derribado el muro de Berlín, América dirige ya el mercado global y las industrias culturales; sin embargo, es preciso que asuma también su obligación de tomar el cetro político y militar del mundo. Según Walter Russell Mead (2002: 10),

---

<sup>335</sup> Citado por Sean Axmaker (29/05/2009). En este sentido, la opinión de Sinno encaja con la del director, para quien el zombi es el más simple de los monstruos, pues «no tiene más personalidad ni más motivación que comer. Es una gran herramienta para explorar cuestiones sociales y políticas. Si hay una guerra en marcha o miedo a los virus, tienden a emerger películas de zombis sobre estos asuntos. Los zombis son una metáfora estupenda» (entrevista del *dossier* de Typecast Pictures, 2009.).

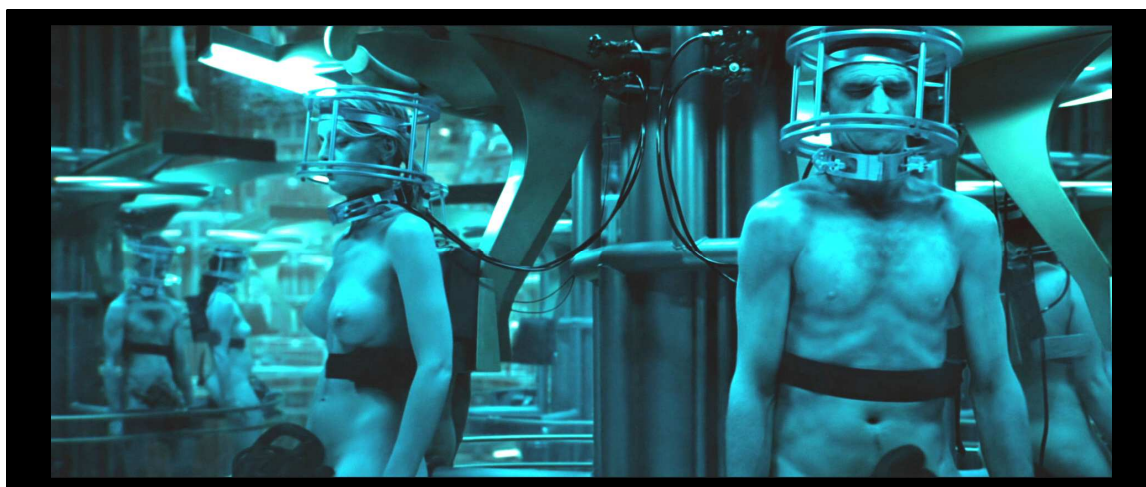
<sup>336</sup> En *El ejército de los muertos*, Joe Dante realizaba una sugerencia similar a través de la caracterización del presidente, que se asemeja físicamente a Bill Clinton pero cuya voz recuerda a George Bush Jr.

«Estados Unidos no sólo ganó la Guerra Fría, también difundió su idioma, su cultura y sus productos por todo el mundo. El dólar americano se convirtió en la lengua franca del mundo de los negocios, la cultura popular y los productos de consumo americanos dominan los medios de comunicación y los mercados del mundo. Estados Unidos no sólo es la única potencia mundial, además sus valores conforman un consenso global y lidera a una escala sin precedentes la primera civilización verdaderamente global que nuestro planeta ha conocido».

Sin embargo, los neoconservadores consideran que esta primacía económica y militar no puede andar desasistida de cañones y misiles. Así, antes del once de septiembre, los neoconservadores tenían preparada de antemano una lista de objetivos; uno de los primeros era Irak. Ya en 1997, varios de ellos habían enviado una carta a Bill Clinton en la que se argumentaba la necesidad de derrocar a Sadam Husein, no por venganza o por petróleo —que también—, sino porque aspiraban a transformar los países de Oriente Medio en democracias a imagen y semejanza de Estados Unidos. Si la tiranía de Sadam se trocaba en estado de derecho —aseveraban—, el resto de países árabes querría seguir el ejemplo del nuevo Irak democrático y proisraelí. En este nuevo marco geopolítico de la región, incluso el conflicto palestino se resolvería por sí mismo —lo que es como decir que si se vacía la bañera el grifo se cierra solo—. Como los planes de Dunnstreet en *Monster Nation*, los neoconservadores habían desarrollado un modelo puramente teórico; sin embargo su guión dio una respuesta satisfactoria y preferible al hecho de que los terroristas provenían de un país aliado: Arabia Saudí.

Es en este punto en el que el discurso neoconservador pasa a ser mero vasallo de los intereses económicos americanos. ¿Por qué en películas como *Resident Evil*:

*Extinction* (Russell Mulcahy, 2007), *Fido* (2006), o *Daybreakers* (2009) la tiranía es ejercida no por el Estado sino por empresas privadas que experimentan con los cuerpos o los devoran? En todas ellas, la empresa suplanta el gobierno para crear una clase obrera dócil —en las dos primeras— o para convertir a los hombres en un



La granja de sangre humana de *Daybreakers*.



ganado que alimentar a los plutócratas muertos —en la tercera—. Incluso el cine de Hollywood ha captado que la cultura popular percibe el poder como una soberanía que emana no del pueblo sino de las empresas transnacionales, una soberanía desalmada que se basa en el terror, la explotación y la opresión del ciudadano.

El papel de la empresa estadounidense resulta crucial en el guión iraquí: armas para la guerra<sup>337</sup>, petróleo bajo control, incluso la reconstrucción o la seguridad del Irak ocupado ha sido entregado a empresas americanas, dejando fuera a otros países o a las organizaciones humanitarias. Parece obvio que la motivación más clara de la invasión de Irak es el petróleo. Según señalaba Carlos Taibo (2003: 89) poco antes de la invasión, uno de los objetivos más relevantes de Estados Unidos estribaba «en hacerse con el control de un país económica y geopolíticamente interesante en virtud de la inmensa riqueza petrolera que atesora». Con los barriles persas a su recaudo, Estados Unidos podría diversificar sus fuentes de crudo y ejercer un mayor control sobre el mercado petrolífero<sup>338</sup>.

También la sangre es un bien escaso en *Daybreakers*: los vampiros especulan con ella y, aun cuando está a punto de agotarse, siguen basando el orden económico en su venta. Incluso entre ellos, quienes no pueden pagarla se convierten en excluidos, en parias monstruosos. Los empresarios vampiros de *Daybreakers* no dejan de ser una sátira de un orden económico organizado en torno a un bien no renovable y garantizan su supervivencia a través de la violencia institucionalizada. Puede que en *Daybreakers* no sea petróleo sino sangre; sin embargo, ¿acaso importa cuando en el mundo real son las guerras las que fijan el precio del crudo?

En las ficciones apocalípticas actuales, a menudo la anarquía hobbesiana es la nota dominante de un mundo regido por tribus violentas y señores de la guerra. Sin embargo, cuando describen el poder institucional lo representan como una alianza entre la empresa y la elite política. En *The Death of Death* —un cómic escrito por George A. Romero (2004)—, la tierra ha sido conquistada por la horda de los muertos y el poder se ejerce desde «algún lugar de América, apartado y oscuro»<sup>339</sup>. Allí, el ex presidente de Enron<sup>340</sup>, un tal Sr. Rice, no vacila en dar órdenes a Dick Cheney ni tampoco en disparar a bocajarro a la viuda de George Bush Jr. para hacerse con el

---

<sup>337</sup> Tanto George Bush padre como Dick Cheney mantenían fuertes intereses en la empresa armamentística Haliburton. Cheney, que había sido directivo de esta empresa, la abandonó con *stock options* por valor de 62,6 millones de dólares (Fontana, 2011: 864)

<sup>338</sup> Véase también Fontana, 2011: 851-52.

<sup>339</sup> G. Romero, T. Castillo y R. Ramos (2004: vol 1, 19).

<sup>340</sup> Enron Corporation fue, más que empresa de energía, un fraude planificado a gran escala. Las estafas, sobornos y desfalcos precipitaron la caída de la empresa en 2001; su presidente, Kenneth Lay, fue declarado culpable.

mando. Como crítico, Romero es a menudo obvio y no oculta que sus dardos apuntan al gobierno de Bush Jr. Tal como vimos en *La tierra de los muertos vivientes*, Romero no ahorra referencias explícitas, como tampoco lo hacen sus actores. El propio Dennis Hopper reconoció haberse inspirado en Donald Rumsfeld<sup>341</sup> para interpretar al Sr. Kaufman, el empresario que dirige la junta de inversores que gobierna la ciudad.

Sin embargo, esta comunión entre ejército y mercado no sólo es una fantasía de la cultura popular, sino una intuición certera. Es más, tal unión existe *de facto* en la doctrina de defensa estadounidense: el 17 de septiembre de 2002, la Casa Blanca publicó la nueva Estrategia de Seguridad Nacional, uno de cuyos objetivos era «iniciar una nueva era de crecimiento económico a través de los mercados libres y el libre comercio». El sexto apartado del documento se dedica íntegramente al asunto:

«Una economía mundial fuerte realza nuestra seguridad nacional ya que fomenta la prosperidad y la libertad en el resto del mundo. El crecimiento económico sustentado en el mercado libre y el libre comercio crea nuevos trabajos y mayores ingresos. Permite a las personas salir de la pobreza, espolea la economía, la reforma legal y la lucha contra la corrupción y refuerza el ejercicio de las libertades. Nosotros promoveremos el crecimiento económico y la libertad económica más allá de las fronteras de América.»

En la práctica, neoliberalismo y neoconservadurismo se complementan, pero, además, se asemejan en la medida en que ambos hablan de libertad pero conllevan un déficit democrático y una crisis de la legitimidad gubernamental: el libre mercado corroe las instituciones democráticas, las medidas económicas no son prerrogativa del gobierno electo, la democracia se convierte en imposición externa, en estas condiciones, el voto deja de ser representativo. Tampoco los neoconservadores fueron elegidos en las presidenciales de 2000 —es más, ellos apoyaban no a Bush Jr. sino al senador John McCain— pero durante la constitución del nuevo gobierno, Dick Cheney terció para colocarlos en puestos clave. Cuando los atentados desataron el caos, los neoconservadores estaban listos para hacerse con el poder.

Sin embargo, ni el petróleo ni el mercado explican por sí solos la invasión de Irak o el nuevo discurso de la Casa Blanca. Éstos, en cambio, provienen de los neoconservadores y de su ideología mesiánica. Como venimos afirmando, la reorientación geopolítica estadounidense no sólo implica una variación en la estrategia, sino un replanteamiento del marco ideológico, una revisión de los mitos fundamentales de la nación estadounidense y una nueva doctrina de redención mesiánica.

---

<sup>341</sup> Donald Rumsfeld fue secretario de defensa del gobierno de George W. Bush entre 2001 y 2006. A la cabeza del Pentágono, Rumsfeld se convirtió en el principal valedor de la Operación Libertad Duradera y de la invasión de Irak; durante su mandato, consiguió aumentar las competencias del Pentágono y los presupuestos militares. La broma metacinematográfica radica en que el propio Hopper, símbolo de la contracultura, acabó por declararse afín al Partido Republicano y por apoyarlo en diversas ocasiones: no hay corazón que por salvaje no acabe por acercarse a la lumbre del poder y del dinero.

También los neoliberales creen en la salvación, en la redención por medio de un mercado sin fronteras que generará prosperidad infinita y acabará con todas las guerras. Pero para los neoconservadores hay otro paraíso: la democracia como imposición a todo el planeta. Según Franchon y Vernet (2006: 11), todos los neoconservadores «pensaban que América tiene una misión que cumplir, que es portadora de valores universales adaptables a las aspiraciones y a las necesidades de los pueblos; todos estaban convencidos de que la promoción de la democracia, aunque fuera a punta de bayoneta, servía a los intereses de Estados Unidos y a su seguridad. Despreciaban a los aislacionistas que propugnaban un repliegue en la fortaleza América y a los “realistas” contaminados por la idea europea de *balance of power*».

Por más que su voz sea la espada, también los neoconservadores se inspiran en altas palabras, en la Constitución (1786) y, especialmente, en la Declaración de Independencia (1776). Existe en este último texto una idea revolucionaria, «todos los hombres han sido creados iguales», y los neoconservadores reivindican que deben propagarla por el mundo<sup>342</sup>. Pero América es el Mesías no sólo por gracia de los neoconservadores, lo es en virtud del mito del excepcionalismo americano. «Desde sus orígenes —explican Franchon y Vernet (2006: 26)— surgió la idea de un mensaje universal. En ella arraigó el sentimiento de una nación basada en valores universales y predispuso a la creencia en una especie de superioridad americana. América cree con facilidad que encarna el bien».

En respuesta a semejante fundamentalismo nacional, Peter Medak dirigió un alegato franco, tosco y nada sutil no contra republicanos o demócratas sino contra el padre fundador George Washington, a quien vemos convertido en *Los washingtonianos* (*The Washingtonians*, 2007) en el fundador de una secta de caníbales. Antes de que la niña (Julia Tortolano), aburrida, pida a sus padres que apaguen la radio, oímos al locutor clamar por los crímenes acallados cometidos contra Irak. Para Medak la historia americana se articula a partir de dos continuidades: la violencia del gobierno y el deseo de no mirar, de no saber, de no creer que la nación se cimenta sobre la brutalidad. No sólo se trata del George Washington antropófago, sino también de los ancianos siguen comiendo carne humana, de los militares que los reprimen sin piedad y, finalmente, del billete en el que la efigie de Bush Jr. reemplaza a la de Washington; sin embargo, el empeño de *Los washingtonianos* no consiste en denigrar una figura histórica, sino resaltar que el pasado nacional es una mitología cuya fe sustenta el orden del presente.

---

<sup>342</sup> El idealismo acabó convirtiéndose en el discurso dominante a la hora de legitimar la invasión de Irak; sin embargo, Noam Chomsky (2012: 39) nos recuerda que «“la promoción de la democracia” se convirtió en el gran fundamento solo mucho después de que el fracaso en la búsqueda de armas de destrucción masiva en Irak arrojara un resultado contrario al esperado por Bush, Blair y otros respetables sujetos».

De nuevo, no basta con atender a la economía o la geopolítica para entender la política estadounidense en Oriente Medio. De nuevo, es preciso analizar la ideología neoconservadora para entender las guerras neoimperiales. La ideología mesiánica no es sólo un ideal, es el acto de exterminio de una otredad percibida como malvada y descrita como monstruosa. Toda ideología tiene una dimensión de fantasía, pero ésta no está tanto en el pensamiento como en la acción: es más que probable que muchos militares yanquis no creyeran que de verdad estaban llevando la democracia a Irak o Afganistán, pero mientras aniquilaban a los talibanes, a la insurgencia o a la guardia republicana de Sadam, realmente estaban imponiendo esa democracia títere y débil que perseguía Estados Unidos. En otras palabras, su «falsa consciencia» no estaba tanto en creerse los motivos como en cumplirlos de verdad.

Es una constante de los héroes del cine de terror del periodo: los héroes realizan sus hazañas no por altos ideales sino por hermandad, por salvarse unos a otros o, simplemente, por venganza. Sin embargo, a resultas de sus actos, se reinstaura una justicia presuntamente más alta que ellos mismos. El héroe epónimo de *Baltimore o el valiente soldado de plomo y el vampiro*, de Mike Mignola y Christopher Golden (2009: 113), desdeña a Dios y renuncia a ser su mano ejecutora, pero lo es.

«—Si Dios me ha impuesto esta misión, me ha hecho sufrir como nadie debería haber sufrido, así que tampoco él es mejor que el mismo Diablo. Por mí, ¡Dios puede irse al infierno! [...]

—No eres menos arma que ésta, amigo mío —le repliqué—. El Señor es el herrero en la forja y te ha honrado con el martillo y el yunque. Él te ha hecho sufrir tanto como a Job a fin de salvar al mundo de lo peor.»

Él busca saciarse de venganza, destruir al vampiro que exterminó a su familia y le dejó tullido. Pero, al hacerlo, cumple el mandato divino de erradicar del mundo la peste que ha despertado con la guerra. *Baltimore* arranca en unas trincheras que sin duda son el espejo en la ficción de la Primera Guerra Mundial; sin embargo, la conflagración de *Baltimore* se eterniza reduciendo Europa a una escombrera apestada, un Verdún que se extiende hasta donde alcanza la mirada. Y, desde las ruinas, los demonios, un ejército del mal que va conquistando este fin del mundo escrito por Golden y Mignola. Un Demonio Carmesí preside la procesión de los muertos desvelados:

«La aparición llevaba una capa bermellón desplegada a modo de alas y allí donde incidía su sombra no había otra cosa que cementerios y campos de batalla. Dondequiera que cayera la oscuridad, los cadáveres se levantaban de las trincheras enlodadas donde habían sido abandonadas para que se pudrieran, los sepulcros se abrían y los cadáveres se arrastraban libres de la muerte. Todos ellos seguían la estela de la Muerte Roja» (Mignola y Golden, 2009: 113-114).

La falsa consciencia de Baltimore —y de la ideología imperial en su conjunto— no consiste en creer en Dios o en los altos ideales, sino en ejecutar sus palabras pensando, al mismo tiempo, que nos mueven motivos más inmediatos —amistad, venganza, compañerismo—. Como sugería Rossi-Landi, la falsa consciencia no es el pensamiento planteado como discurso, sino una fase previa a las elaboraciones del lenguaje.

Según la fórmula de «*falsche Bewutseins*» enunciada por Friedrich Engels: «La ideología es un proceso ejecutado por el así llamado pensador de manera consciente, pero con una falsa consciencia», imaginando motivos falsos y aparentes. Desde una perspectiva marxista clásica, los ideales neoconservadores —así como las supuestas armas de destrucción masiva— conformaron el telón que ocultó los intereses económicos y geopolíticos de Estados Unidos. Sin embargo, el concepto de «falsa consciencia» no supone tachar el discurso como una burda coartada, sino que nos invita a investigar en su realización material. Así, el embeleco —la falsa consciencia— no está tanto en afirmar que se invade Irak para asentar la democracia y la libertad, como en el hecho de que realmente se instauran una cierta democracia y una cierta libertad: una democracia títere que sirva al destino imperial de Estados Unidos y una



Ilustración de Mike Mignola para *Baltimore* o el valiente soldado de plomo y el vampiro

libertad en términos de mercado o, en síntesis, un Estado débil a merced de los intereses del capital y que deba ampararse en Estados Unidos para sobrevivir a su propio caos. Aplicada a Irak, la falsa consciencia neoconservadora no se traduce en «los ideales democráticos ocultan el expolio», sino en «el expolio es el ideal democrático».

El neoconservadurismo no se inspira en Cristo y, sin embargo, ha encontrado su aliado en los fundamentalistas cristianos, con quienes comparten la defensa de los valores frente al vacío espiritual de Occidente y el relativismo moral que todo lo tolera y todo lo perdona. Como los aristócratas del Argos de *Furia de titanes* (2010), los pueblos de Occidente se adormecen en la seda, se contentan con el oro y reniegan de otro dios que no sea su propio espejo. Hades les castiga con el miedo. Zeus, en cambio, les exige que despierten y vuelvan a ser héroes en lucha contra el mal. Porque es la batalla contra el mal, absoluto y sin adjetivos, la que iguala a neoconservadores y fundamentalistas en un solo discurso. Si los americanos portan la luz es porque el resto del mundo está sumido en las tinieblas.

La falsa consciencia del Robert Neville (Will Smith) de la última versión de *Soy Leyenda —I Am Legend* (Francis Lawrence, 2007)— no es una sino varias, se apilan en estratos, se multiplican y crecen hasta llenar un centro que es pura pulsión de muerte. El Neville de Francis Lawrence vive como si el mundo jamás hubiera acabado, conduce coches caros, vive en una casa hermosa, habla con maniqués, baña a su perro y lo alecciona para que no se deje las verduras. El primer nivel de falsa consciencia que *Soy Leyenda* transmite a su público es que Neville, como todos los estadounidenses, es un hombre medio obligado a ser un héroe frente a un mundo apocalíptico. Pero Robert Neville no es un hombre corriente, sino que aúna los rasgos del científico y el militar: la verdad y las armas. Su misión sobrevenida es liberar al mundo de vampiros y hallar una cura para la epidemia. Bajo la casa llena de luz, en un sótano oscuro, hallamos el tercer nivel de la falsa consciencia del personaje: un laboratorio sombrío en el que Neville experimenta con ratas y vampiros en pos de un suero milagroso. Neville cree que persigue la luz, pero se interna en las tinieblas. Busca sanación, pero va dejando un rastro de tortura y exterminio. Irónicamente, Neville depara mejor trato a los maniqués con los que ha poblado la ciudad que a los vampiros.

El protagonista del filme de Lawrence encaja bien con el individualismo estadounidense: soy libre porque nadie me estorba, porque en mi mundo sólo estoy yo. El nivel más profundo del autoengaño de Neville consiste en creer que se halla solo sobre la faz del planeta o, en otras palabras, su incapacidad para ver cualquier resquicio de humanidad en los vampiros. Neville pasea por las avenidas de hierba de una urbe vacía, trenzada por hiedras, poblada de ciervos. Pero su visión no es la de una América

destruida, sino la de un mundo que debe ser redimido de las tinieblas por más que, después de Neville, no quede ya nadie para gozarlo. La contradicción de Neville es, en sí, la que atraviesa el discurso neoconservador al completo: concebir el mundo como acabado y aun así querer salvarlo, emprender una cruzada contra un ejército mayor en número que las estrellas, contra una oscuridad tan inmensa como la noche.

El discurso de Bush Jr. recupera la idea del mal como gangrena sobre la tierra, pero lo cierto es que la cruzada contra él solamente se sostiene en esperanzas de victoria. En la medida en que el mal sea visto no como una fiebre pasajera sino como parte orgánica del mundo, los héroes habrán de tornarse pesimistas y su batalla una lucha de Sísifo, sin más victoria que la de ver como la roca arrastrada hasta la cima rueda de nuevo monte abajo para ser arrastrada de nuevo. Porque si la guerra es contra el mal y el mal no es sino el mundo, entonces la guerra será ilimitada, infinita. La distancia que media entre imaginar que el mal es pasajero o creerlo permanente es la que marca la diferencia entre el optimismo bélico de *300* (Zack Snyder, 2006) y las dudas de Perseo ante los dioses que en *Furia de titanes* (2010) se equivocan y siembran el terror entre los hombres.

Entre el festival de efectos digitales y la estética del videojuego, poco es lo que queda de Ovidio en *Furia de titanes* (2010); sin embargo, los guionistas se obsesionan con uno de sus versos: «Tampoco creía que fuera hijo de Júpiter Perseo»<sup>343</sup>. En la etopeya del héroe de 2010 no aguardan las sorpresas: Perseo (Sam Worthington) es simple y obtuso, primero ignora y luego rechaza su condición divina, odia el orden de los dioses y, sólo tras la victoria, parece asumir su naturaleza mesiánica que habrá de llevarle a cumplir los retos que aún oculta el porvenir. Lo relevante del asunto es que, en el filme de 2010, Perseo personifica la renuncia de Estados Unidos a la política del miedo y a las intrigas de un Hades neoconservador. Para 2010, la ocupación de Irak ha sido un fiasco e incluso algún neoconservador se replantea la invasión<sup>344</sup>. El imperio del Olimpo será restaurado, el águila calva volará de nuevo y seguirá habiendo héroes que sojuzguen a los demonios; sin embargo, aquí es donde se detienen *Furia de titanes* (2010) y otras superproducciones, justo antes de reformular el contrato entre dioses y hombres que permita a América pueda seguir reinando.

---

<sup>343</sup> Ovidio, *Metamorfosis* IV 610-611 (2003: 163).

<sup>344</sup> En una entrevista de 2006, Richard Perle —apodado Príncipe de las Tinieblas cuando trabajaba para Reagan y asesor del Departamento de Defensa con Bush Jr.— absuelve a los neoconservadores y acusa al presidente de la pifia bélica. No es lo que se dice un sincero arrepentimiento: «No digo que sea porque ya no crea que Sadam tenía la capacidad de producir armas de destrucción masiva o que no estaba en contacto con terroristas. Creo que ambas premisas son correctas, ¿Podríamos haber gestionado la amenaza por medios distintos a la intervención militar directa? Bueno, quizá podríamos haberlo hecho». (Rose, 3/11/2006).

### 8.1.3. Una estética fascista

¿Qué es el arte fascista? Una capitulación del pensamiento, una glorificación de todo lo bélico, una estética que torna la muerte seductora, un arte *kitsch*, siempre al borde del ridículo. Para Susan Sontag (2007: 105) el fascismo «también representa un ideal o, antes bien, unos ideales que persisten aun hoy bajo otras banderas: el ideal de la vida como arte, el culto a la belleza, el fetichismo del valor, la disolución de la enajenación y el sentimiento extático de la comunidad; el rechazo del intelecto, la familia del hombre (bajo la tutela de los jefes)». Sin duda alguna, *300* de Zack Snyder es la ilustración no sólo de la estética fascista, sino también de su ideología. *300* no pertenece al género de terror y, sin embargo, apela a la iconografía del género para caracterizar al ejército persa como una legión de monstruos y seres grotescos, ogros antes que hombres, espectros más que soldados. *300* no bebe de la historia, sino del mito y de los más oscuros magmas de la brutalidad y lo inconsciente.

*300* narra y sublima la resistencia del ejército espartano contra el avance de los persas aqueménidas que se desarrolló, durante tres días, en el Paso de las Termópilas. Desoyendo a los oráculos y al consejo de Esparta, el rey Leónidas marchó con su ejército de trescientos soldados para defender las polis griegas. Pero en el imaginario occidental, la Batalla de las Termópilas es antes un relato mítico que un suceso histórico. Jerjes I no pretendía quedarse con toda Grecia, sino castigar a los atenienses por su agresión a las ciudades jónicas de Asia Menor (499-493 a. C.). Desde Heródoto, la historiografía occidental ha mistificado las guerras médicas como la lucha de la razón europea contra la barbarie oriental, de los hombres libres contra el imperio de los esclavos<sup>345</sup>.

Las Termópilas forman parte de la mitología política occidental y es esta visión mítica la que explica un filme como *300*. Sería erróneo tratar de explicar su relación con el presente buscando coincidencias entre la actualidad y los hechos que se narran; su filiación con el presente es, en cambio, ideológica. Porque ¿dónde transcurre *300*? En un paisaje que no es de este mundo, en un entorno creado enteramente por ordenador. Su tiempo es el de los mitos y su espacio el de un mundo platónico en el que los torneados cuerpos de los héroes son perfectos y su violencia una danza más allá de los grilletes de la física. *300* es fantástica en su estética y recrea un universo más mítico que histórico en el que se forja una cosmovisión basada en la guerra, la violencia, el

---

<sup>345</sup> La idealización de las Termópilas como defensa de la democracia occidental no repara en que los espartanos perseguían y exterminaban a sus esclavos ilotas. Cada año, los éforos declaraban la *crypteia*, una guerra contra los ilotas durante la que era legal humillarlos y asesinarlos (Plutarco, *Vida de Licurgo*, 28, 3-7).



sacrificio y el honor de los de los guerreros. La Batalla de las Termópilas pudo ser una derrota para Esparta, pero supuso el triunfo de la voluntad de los espartanos.

En diversas entrevistas<sup>346</sup>, Zack Snyder intentó desterrar de su película el fantasma de la guerra de Irak: él se limitó a recrear la batalla de las Termópilas según el cómic de Frank Miller. Por su parte, los paladines de la prensa se volcaron en denodada defensa del filme: quienes lo atacaban eran homófobos o pertenecían, sin remedio, a una era de corrección política, «sacarina y flacidez»<sup>347</sup>; la película era un espectáculo sublime y había que verla como un magno entretenimiento. Incluso un Slavoj Žižek (2007) proclive al polemismo la calificó de revolucionaria y llamó a la izquierda a abrazar sus valores de sacrificio y austeridad como bastión contra los poderes del dinero y el imperio neoliberal. Como otros valedores de *300*, Žižek se resiste a admitir que su defensa oculta la fruición de una película fascista, pues *300* responde más bien al belicismo dominante y al auge de las milicias paramilitares, armadas, patrióticas, conspiracionistas y a menudo racistas, en el interior de EE. UU.<sup>348</sup>.

Victor Davis Hanson tacha de idiota la percepción europea de *300* como una alegoría del conflicto actual pero, en el mismo artículo, describe las guerras médicas como un «choque de civilizaciones»<sup>349</sup>: Davis Hanson, columnista, historiador militar, defensor de la guerra de Irak, neoconservador. Su entusiasmo por *300* corre parejo al de la portavoz oficial de la ideología neoconservadora, la revista *The Weekly Standard* de William Kristol. Para el crítico Bill Walsh<sup>350</sup>, el conflicto entre Oriente y Occidente de *300* no representa la situación actual, sino que se inspira en un cómic de 1998 que, a su vez, relata los hechos acontecidos en el 480 a. C. La de Oriente es, por tanto, una pugna milenaria en la que el sacrificio de los espartanos «ayudó a preservar las nociones e instituciones que florecieron dentro de una civilización gloriosa que se construyó definitivamente sobre los cimientos griegos».

Para Walsh, como para Hanson, los valores de sacrificio y heroísmo no son un dictado del presente, sino que pertenecen a la historia de la civilización occidental.<sup>351</sup> Sin embargo, ¿qué es *300* sino un retorno no al pasado heleno sino a la fundación de la

---

<sup>346</sup> Véase, por ejemplo, T. García (23/03/2007: 86).

<sup>347</sup> Véase Rodríguez Marchante (17/03/2007: 51) y Toni García (16/02/2007: 90).

<sup>348</sup> En 2009, el gobierno contó ciento veintisiete milicias armadas en activo, entre las que no es difícil encontrar a veteranos de Irak y Afganistán.

<sup>349</sup> Hanson, V. (07/03/2007).

<sup>350</sup> Walsh, B. (16/03/2007).

<sup>351</sup> En cambio, los iraníes se sintieron atacados por el discurso de la película: «Tan indignante resultó a algunos sectores iraníes que la embajada persa en Brasil emitió una nota tachando la obra de Zack Snyder de «farsa total» que «distorsiona la historia», promueve el «conflicto de civilizaciones» y se encuadra en «las políticas bélicas de los gobernantes neoliberales de EEUU, sin ningún fundamento político, histórico o artístico». Véase Prieto, M. (18/01/2008).

patria americana? Resistencia o sumisión, libertad o esclavitud, conquista o muerte, así arengaba George Washington a los futuros americanos en 1776<sup>352</sup>, cuando un puñado de colonos se enfrentó a la metrópolis británica. Para hablarnos de la Antigüedad, *300* recurre al momento fundacional de Estados Unidos y, con ello, revela que para América, su propia historia es la del mundo.

Así piensan los conservadores, la verdad no es nunca circunstancial o contingente, no depende de los avatares de la historia: la verdad es universal, ahistórica, absoluta. Si Pierre Menard hubiera escrito hoy *El Quijote* coma por coma y palabra por palabra, los lectores del siglo XXI hubiéramos leído una obra distinta a la escrita por Cervantes. Del mismo modo, no se puede adaptar al cine un cómic de 1998 y pretender que no existen la guerra de Irak ni la Zona Cero. Snyder se escuda en el tebeo<sup>353</sup> y, sin embargo, añade una línea ausente en los bocadillos de Frank Miller. En cierto momento, Theron (Dominic West), el político corrupto asevera: «Leónidas es un idealista. [...] Es tu marido, nuestro rey, quien se ha llevado a trescientos de nuestros mejores guerreros para que los aniquilen. Ha infringido nuestras leyes y partido sin el consentimiento del consejo. *Simplemente soy realista*».

Pero el realismo político no es un concepto acuñado en Laconia, sino un término moderno. Para los neoconservadores un realista es alguien despreciable, alguien que no se compromete con la ética y los valores universales. El realista evita riesgos y calcula cada jugada en el tablero global, su objetivo es preconizar los intereses nacionales, pero no le importa, para lograrlo, negociar con el adversario. Aunque agresivo, el gobierno de Bush padre fue realista y todo hacía prever que el gobierno de Bush hijo —dominado al principio por Colin Powell, James Baker y Brent Scowcroft— también iba a serlo. Sin embargo, los neoconservadores supieron cómo hacer que su voz se oyera más alto que ninguna en el gobierno de George Bush Jr.

«¡El valeroso Leónidas y sus trescientos hombres, tan lejos del hogar, entregaron la vida no sólo por Esparta, sino por toda Grecia y por la promesa que este país representa! Y aquí, ahora, en esta escarpada tierra llamada Platea, ¡las hordas de Jerjes se enfrentan a la aniquilación! [...] En este día, liberamos al mundo del mundo del misticismo y la tiranía y damos la bienvenida al futuro más esperanzador que hayamos imaginado.»

Para un neoconservador sería fácil suscribir el discurso final de Dilios (David Wenham) o ese compromiso con la libertad que se rubrica con las armas. Contra la

---

<sup>352</sup> También Benson y Milius (2011: 223) citan literalmente el discurso de George Washington en el clímax de *Homefront*, cuando la Voz de la Libertad pide por radio a toda América que se una a la resistencia.

<sup>353</sup> Una fuente nada inane en la medida en que entre sus fuentes de inspiración se encuentran *The Western Way of War*, del neoconservador Victor Davis Hanson, y la película *El león de Esparta* (*The 300 Spartans*, Rudolph Maté, 1962), que fue interpretada como una alegoría histórica de la resistencia de Occidente frente al bárbaro imperio soviético.

tiranía, por la democracia y, sin embargo, por encima de la democracia. Estados Unidos tiene un destino mesiánico y no tiene por qué rendir cuentas a nadie o, en palabras de Noam Chomsky (2008: 11), «Estados Unidos es uno de los principales estados que están fuera de la ley internacional y lo declara abiertamente. Lo que decimos, se hace. Estados Unidos invadió Irak a pesar de que esto constituye una violación fundamental de la Carta de las Naciones Unidas». Poco importa lo que digan los votos, las encuestas o la comunidad internacional, la verdad está por encima, por encima de la opinión, del derecho y de la vida.

La necesidad no espera y los neoconservadores se sienten constreñidos por el marco jurídico internacional: si la ONU no apoya la guerra, iremos solos a Irak. Por más que aboguen por instaurar la democracia, se trata de un desprecio abierto a la diplomacia y los políticos. Como a los soldados espartanos, al futuro Vader (Hayden Christensen) de *El ataque de los clones* (*Star Wars: Episode II – Attack of the Clones*, George Lucas, 2002) le asquean los políticos que obstaculizan las resoluciones bélicas. El Senado Galáctico es un foro inmenso, pero también aparatoso y burocrático, una traba para la acción directa. Sin embargo, el final de *El ataque de los clones* se torna elegíaco, la implantación del Imperio conlleva un colosal ocaso de la democracia. Los últimos rayos de un crepúsculo carmesí refugan en las armaduras de una formación de tropas que se pierde en la distancia. El recuerdo de las filas y las masas ordenadas de *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*, Leni Riefenstahl, 1935) no podría estar más presente.

En cambio, *300* festeja la imposición del vigor militar sobre la decadencia de las instituciones políticas. Mientras que Frank Miller dedicaba apenas tres viñetas a mostrar que los éforos habían sido corrompidos por el oro persa, Zack Snyder se prodiga en toda una trama secundaria para denunciar la confabulación de los políticos. Theron no sólo es un realista, es también un falsario, un tramposo y un traidor vendido a los medos. Las supersticiones y corruptelas de los éforos les excorían la piel como una gangrena, su rostro es racimo de bubas, su inmoralidad les enferma; en cambio, Theron es peligroso porque parece uno de los nuestros, guarda su traición en la faltriquera y reserva su inmoralidad para la alcoba. *300* se esfuerza en advertirnos del peligro de dejar la política a los políticos y no al caudillo o a los guerreros, un peligro que ya advirtieron los regímenes fascistas: no dejéis que la mugre de los parlamentarios enlode el relumbre de la guerra. Leónidas (Gerard Butler) abandona el oráculo, una cortina de monedas da paso a la secuencia en que los persas compran a los éforos.



300 o la estética fascista(fotografía promocional).

Las crisis generan necesidades, pero las necesidades no entienden de leyes. Para Harvey C. Mansfield<sup>354</sup>, profesor de Harvard, el marco legal no es suficiente para responder a la amenaza terrorista, por lo que para combatirla el poder ejecutivo ha de poder traspasarlo:

«Para contrarrestar a los enemigos, una república debe poseer y utilizar una fuerza adecuada a la amenaza [...] *Los enemigos, que son extralegales, necesitan ser afrontados con una fuerza extralegal.* [...] *Un poder ejecutivo fuerte es aquel que no está constreñido a ejecutar las leyes sino que tiene poderes extralegales* tales como dirigir el ejército, hacer tratados (y así mantener la política exterior) e indultar a los convictos, por no mencionar el veto a la legislación. Para confirmar el carácter extralegal de la presidencia, la Constitución le ha hecho pronunciar el juramento de no ejecutar las leyes sino su oficio de presidente, que es de mayor envergadura».

La aseveración del Dr. Mansfield nos lleva a dos consideraciones. La primera de índole moral, la segunda de índole política. En cuanto a la primera, remitimos a una frase en concreto: «Los enemigos necesitan ser afrontados con una fuerza extralegal». Contra él todo es lícito. La tortura también. La moraleja final de *Hostel*, *Hostel 2*, *Hostel III* (Scott Spiegel, 2011), *Las colinas tienen ojos* o *Parking 2* (P2, Franck Khaloun, 2007) es bien sencilla: es lícito que el agredido responda ojo por ojo, diente por diente. Todas ellas buscan, de hecho, construir una situación dramática que torne aceptable la venganza y, más concretamente, la tortura<sup>355</sup>, y lo hacen en un momento histórico en el que Estados Unidos ha asumido dicho procedimiento como arma lícita

---

<sup>354</sup> Mansfield, H. (16/01/2006), la cursiva es nuestra.

<sup>355</sup> En una línea especialmente adorniana, Blanca Muñoz (2005: 15) escribía: «La perversidad se constituye en el tema central, y casi único, del cine del globalitarismo».



*Las colinas tienen ojos* (fotografía promocional) La violencia justificada por la venganza.

contra el terrorismo<sup>356</sup>. Tras estar a punto de sucumbir a manos de su victimario en *Hostel 2*, la joven logra zafarse de él, lo castra y deja que se desangre. Pero el asunto no acaba aquí, pues en la medida en la que ella es más rica que el hombre que la torturaba, puede comprar la membresía en el club de torturadores y pasar a formar parte de la elite que compra y vende muerte.

Los papeles se revierten sin que el espectador cobre consciencia de la aberración moral que ha acontecido ante sus ojos: afrenta y venganza lo justifican todo. En *Parking 2*, Angela (Rachel Nichols) es conducida por su secuestrador (Wes Bentley) a través de un oscuro aparcamiento hasta que los focos del automóvil recortan sobre la negrura la figura de un hombre atado en una silla de despacho. El hombre en cuestión le había metido mano en el ascensor semanas atrás, por lo que el secuestrador le invita a resarcirse golpeándolo hasta matarle. Por más que ella no participe y sea él quien lo apalee y atropelle, la invitación a convertirse en torturador ha sido ya lanzada tanto a la protagonista como al espectador. Habrá que esperar hasta el final de la película para que la chica responda con un sí a la invitación. El secuestrador, esposado a un coche, será quemado vivo por la joven; sin embargo, el calvario experimentado para llegar a la situación atenúa la brutalidad de su crimen. Las llamas consumen a la par el cuerpo del espectador y el dilema moral que supone quemar vivo a un ser humano.

---

<sup>356</sup> Kim Newman (2011: 470) relaciona estos filmes con la Guerra contra el Terror de George Bush Jr. y concluye que, en ellas, «la tortura es una atrocidad imperdonable cuando es perpetrada por los americanos, pero algo justificado —y digno de aplauso— cuando es utilizada por los americanos contra los extranjeros. Al fin y al cabo, ellos lo empezaron».

Con la implicación de índole política nos referimos, claro está, al tipo de poder que preconiza Mansfield, un poder autoritario, por encima de la legalidad, encarnado en el presidente. Una figura así planteada, la del ejecutivo fuerte, equivale a la de un *Führer*, un *Duce* o un Generalísimo capaz de suspender indefinidamente los derechos humanos y las garantías legales. La legitimidad del *Führerprinzip* procede del hecho de que encarna el espíritu y la voluntad del pueblo alemán, pero ¿qué otorga validez a las acciones de un poder americano fuera de la ley? Podríamos pensar en la superioridad moral de Jigsaw —de la serie *Saw*—, cuyo contacto con la muerte le ha imbuido de una clarividencia moral que le permite sanar a los débiles de espíritu a través de la tortura. De manera evidente, Jigsaw se va convirtiendo en Dios, en un ser más grande que sí mismo, capaz de trascender los límites de su propia mortalidad humana. El póster de *Saw VII* nos muestra a un Jigsaw convertido en tótem gigantesco, un ídolo todavía en construcción porque su legado aún sigue en marcha, porque es la encarnación de una nueva era moral que se erige allí donde la Estatua de la Libertad fue derribada.

Ningún neoconservador suscribiría esta comparación con Jigsaw ni aun bajo amenaza. Sin embargo, a cualquiera de ellos le resultaría más fácil defender la figura de un presidente que encarne los altos valores de democracia y libertad. Aunque el neoconservadurismo es comprensivo con la mano dura y el suplicio, se siente más cercano a proclamarse partícipe de los valores bélicos y heroicos de *300*. Ellos creen que los dioses están del lado de su príncipe como también lo estuvieron en las Termópilas de *300*, cuando aprobaron la valía de los griegos hundiendo con un vendaval la flota persa. Sin embargo, lo que verdaderamente hace legítimo al héroe americano no es tanto el designio de los dioses como, por un lado, que su compromiso es con las verdades de la ética y la libertad; por otro, que su lucha es contra el mal absoluto. Sólo así se vuelve aceptable la crueldad de los espartanos, sólo así la muerte de Leónidas no acontece en vano.

La cultura americana del último decenio se halla obsesionada por la figura del superhéroe, el justiciero que está por encima del hombre y de la ley y que, como América, salva al mundo del abismo una y otra vez. En los últimos años, la incertidumbre ha empañado la moral del superhéroe; sin embargo, éste no es el caso de los espartanos, con sus cuerpos perfectos y su ética guerrera siempre incólume. El universo de *300* es autónomo respecto a la realidad, la niega más que la estiliza, pertenece a la esfera de lo ideal. También los cuerpos encarnan valores e ideas y, por tanto, son bellos y apolíneos cuando representan la virtud y la verdad, pero contrahechos y aberrantes cuando aglutinan el mal, la inmoralidad, la codicia y la cobardía.

Como *Olimpiada* (*Olympia*, Leni Riefenstahl, 1938), *300* laurea el esfuerzo físico, la resistencia al dolor, la masa apiñada en torno al líder, la egomanía y la servidumbre. *300* nos permite repetir las palabras de Susan Sontag acerca de la estética nazi:

«El arte fascista despliega una estética utópica: la de la perfección física. [...] En contraste con la castidad asexual del arte comunista oficial, el arte nazi es, a la vez, lascivo e idealizador. Una estética utópica (perfección física; identidad como dato biológico) implica un erotismo ideal: la sexualidad convertida en el magnetismo de los jefes y la alegría de sus seguidores. El ideal fascista es transformar la energía sexual en una fuerza “espiritual” para beneficio de la comunidad. Lo erótico (es decir, las mujeres) siempre está presente como tentación, y la respuesta más admirable es la represión heroica del impulso sexual».

No podemos afirmar que el neoconservadurismo sea lo mismo que el fascismo. Sin duda, ambos coinciden en la supresión cautelar del Estado de derecho y en el argumento de las armas como medio de imponer su ideal de humanidad, pero sus cimientos ideológicos son distintos. Sin embargo, en este contexto, la cosmovisión del filme de Zack Snyder resulta reveladora: *300* resulta ser un caso extremo, pero un ejemplo excepcional del modo en que el cine es permeable a la ideología dominante y, sobre todo, de cómo el pensamiento político encuentra su expresión reorganizando materiales estéticos y simbólicos previos.

Sin duda, *300* responde a la ideología neoimperial de Estados Unidos; sin embargo, la expresa no a través de la argumentación sino de lo mítico y es, en esta esfera, en la que se pone de relieve la coincidencia entre la ideología dominante y la estética fascista, entre el discurso neoconservador y una serie de tradiciones iconográficas de por sí cargadas de ideología. La ideología neoimperial argumenta con palabras; sin embargo, primero coloniza nuestros sueños a través de símbolos e imágenes que ya conocemos o que, inconscientemente, recordamos.

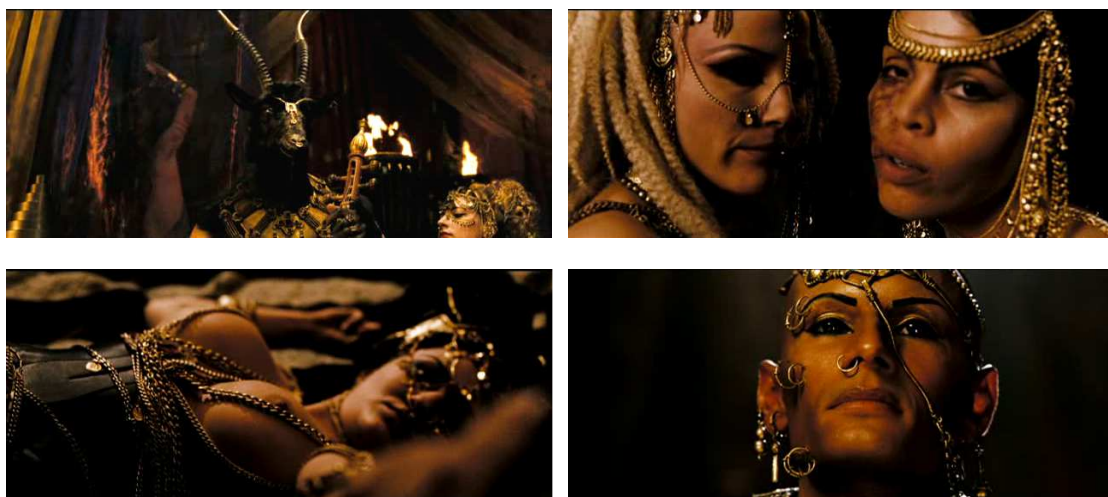
Por eso, ante todo, las narraciones del imperio son relatos míticos, historias de héroes que se enfrentan contra el mal. Como hemos comentado, el personaje del héroe resulta central en las fantasías del último cine fantástico; sin embargo, en la misma medida, la cultura americana también se halla obsesionada con el mal. Cuando Efiates entra en la tienda de Jerjes para vender a sus compatriotas no se encuentra con la Persia aqueménida, se encuentra con la Babilonia apocalíptica.

## 8.2. A la conquista del desierto

### 8.2.1. Al este, Babilonia

Un negro cabrón de largos cuernos toca el sitar con sus manos de simio. En primer plano, la cabra enjoyada nos da la bienvenida a la secuencia en el que Jerjes (Rodrigo Santoro) seduce al corcovado Efiates (Andrew Tiernan). En el circo del rey persa, el resplandor del oro tornea en la negrura las formas de una orgía sin fin o límite: pechos, caderas, nalgas, labios, andróginos, tullidos, monstruos. Las mujeres de Jerjes se contonean en torno a Efiates, se deslizan sobre su giba, reptan entre sus piernas. Sus brazos ondean como sierpes, sobre sus senos se enroscan hilos de oro, funden los labios entre ellas y, al darse la vuelta, descubrimos que la lepra ha hecho mella en su rostro.

El de Jerjes, con sus monstruos y rameras jarifas, es un imperio dionisiaco, una irrupción de lo monstruoso. Sus siervos son ogros, gigantes, rinocerontes, tullidos, enfermos, pero también amarillos, negros, moros, nunca blancos. A fin y al cabo, el mestizaje es una moral corrupta y, no en vano, el primero de los emisarios de Jerjes es un negro de ojos glaucos. Pero también, no en vano, las huestes de Jerjes se atavían con turbante, llevan barbita y, en general, parecen todas musulmanas. De este modo, son dos ejes los que definen el mal en *300* de Zack Snyder: el político y el metafísico o, en otras palabras, el de Oriente y el de la otredad monstruosa.



300. La puesta en escena de la tienda de Jerjes se inspira en el orientalismo más decadente.



Podría alegarse que los persas no son blancos pues proceden de Oriente Medio, pero ¿acaso no había también macedonios entre sus huestes? Las similitudes que pueda haber entre los aqueménidas de 300 y los soldados del friso del palacio de Darío en Susa (510 a. C) son pura coincidencia. 300 caracteriza a sus persas para que el espectador occidental los reconozca como moros, árabes, afganos, pakistaníes y orientales. Una caracterización que, sin embargo, apela sobre todo a la iconografía fijada por el arte orientalista en el siglo XIX. Nada tienen que envidiar los fastos del rey persa a la carroza tirada por jirafas que Richard Gleyre pintó en *La reina de Saba* (1838), nada tiene que envidiar pues ambas teatralizan el Oriente más fantástico con una paleta oscura y exuberante. Sin embargo, las comparsas de Jerjes nos recuerdan, sobre todo, a las exequias convulsas y orgiásticas de *La muerte de Sardanápalo* (1827), la obra en la que Eugène Delacroix hacía comparecer a los tesoros, huríes y caballos que habrían de ser quemados ante el lecho del monarca que intuye una derrota inminente. El mundo de Jerjes es el Oriente excesivo y decadente del *Salammbô* de Gustav Flaubert, un mundo estético que para la cultura occidental evoca, a partes iguales, sensualidad y peligro.

Del cartón piedra al cine digital, Hollywood ha holgado siempre en este ensueño de Oriente. Podríamos pensar en *El ladrón de Bagdad* (*The Thief of Bagdad*, Raoul Walsh, 1924), *La momia* (*The Mummy*, Karl Freund, 1932), *El viaje fantástico de Simbad* (*The Golden Voyage of Sinbad*, Gordon Hessler, 1974) o, más recientemente, en *El regreso de la momia* (*The Mummy Returns*, Stephen Sommers, 2001) y *La reina de los condenados* (*Queen of the Damned*, Michael Rymer, 2002). En ellas, Oriente no sólo es un marco para la aventura y para la magia, también emana de él un perfume lascivo, erótico, embriagador, con un resabio a vendajes de momia, especias y putrefacción. Akasha (Aaliyah), la reina de los condenados, porta aderezos, collares, cadenas, corona de nácar, oro y zafiros; ella misma es una joya de piel dorada y ojos turquesa, una alhaja de inspiración egipcia y decadentista. Erótica y mortífera, Akasha encarna el *eros* y el *thanatos* del orientalismo.

Al imaginar a Oriente como su otredad, la cultura occidental proyectó sobre él todo aquello que reprimía, de ahí que lo describa como erótico y ambiguo. La ambigüedad sexual no sólo se hace patente en Jerjes, sino también en el deleitoso palacio de Herodes (Luca De Dominicis) descrito por *La pasión de Cristo* (*The Passion of Christ*, Mel Gibson, 2004) o en su retrato del Ángel Caído (Rosalinda Celentano): pálido, andrógino, con voz masculina y rostro femenino, con una larva en la nariz y una anaconda blanca arrastrándose entre sus piernas. Pero no sólo los personajes como Akasha, Jerjes o Herodes encarnan la sofisticación depravada del mundo oriental; según Joshua Bellin (2005: 73), «en la historia del cine americano, ninguna región del

mundo se ha identificado tan a menudo con lo exótico y el mal como Oriente Medio». El imperio persa de *300* o la Argos decadente de *Furia de titanes* (2010) son buena muestra de ello. Pues, en el cine actual, poco importa lo lejana que sea la galaxia en guerra: a menudo sus batallas se libran en planetas desérticos, exóticos, diríase orientales.

En busca, ora de venganza, ora de paz, el futuro Darth Vader decapita a los nómadas bandidos que duermen en las jaimas o ensarta a los humanoides de rostro camelluno y luenga barba que moran en un laberinto de cavernas. En *El ataque de los clones*, el desierto se halla presente como un más allá de la frontera salvaje en el que el protagonista se encuentra con su propia brutalidad o bien se da de bruces con una sociedad bárbara de castigos crueles y leyes al margen del derecho civilizado. George Lucas demuestra su preferencia por los géneros clásicos y homenajea, en cada secuencia, al *noir*, al melodrama, al bélico, al *western* y al péplum; pero el filme transpira también un vago orientalismo en la luz y el colorido que arrebató a los cuadros de Jean-Léon Gerôme. En *El ataque de los clones*, la frontera salvaje del *western* se confunde con el territorio salvaje de Oriente Medio.

### 8.2.2. Desiertos

Pero si el cine recurre hoy al orientalismo para expresar los peligros de la Arabia imaginaria, no es sino porque expresa a través de lo simbólico la percepción política de Oriente Medio, un lugar en el que anidan la tiranía y la barbarie, la superstición y el oscurantismo, el fanatismo y el mal. Centrémonos ahora en la naturaleza política de este mal y en el modo en que llegó a convertirse en pieza clave de un discurso, el republicano, que acabó instituyendo el miedo como política internacional.

El discurso conservador recurre a una visión simplista del mal —olvidemos a Schopenhauer y a Bataille, dejemos la filosofía a un lado—, pero una visión útil, programada para equiparar el mal a lo irracional, a la ausencia de motivos analizables y, por tanto, corregibles. El mal se convierte así en una herramienta ideológica, en la medida en que borra los procesos sociales y relaciones de poder detrás de los actos malvados. Como argumenta Terry Eagleton (2010: 152-154) en su disquisición filosófica *Sobre el mal*, «los malvados no pueden ser disuadidos de su conducta destructiva porque no hay racionalidad alguna que respalde sus acciones. [...] Para los valedores de este último punto de vista, la única solución a la violencia terrorista es más violencia. Más violencia engendra más terror, lo que, a su vez, pone más vidas en peligro. El resultado de clasificar el terrorismo dentro de la categoría de lo malvado es

una exacerbación del problema. Y quien empeora así el problema se vuelve cómplice, aunque sea inadvertidamente, de la barbarie misma que tanto condena».

Hoy por hoy, el terrorismo es el mal, pero, también, el terrorismo es el Islam. Despojemos el terrorismo de todo contexto, neguémosle su condición de fenómeno histórico, veámoslo, en definitiva, a través del discurso de los medios de información. Descubriremos entonces —al igual que Edward Said— que su descripción es una panorámica del mundo musulmán. Así, según afirmaba Edward Said (1991: 331),

«el terrorismo es, por ahora, permanentemente y subliminalmente asociado en primera instancia con el Islam, una noción no menos empleada y vaga que el mismo terrorismo. En las mentalidades de los poco preparados o poco espabilados, el Islam sugiere imágenes de clérigos con barba y bombarderos locos y suicidas, implacables mulás iraníes, fundamentalismos fanáticos, secuestradores, multitudes despiadadas con turbante salmodiando el odio a los Estados Unidos, “el gran demonio”, en todas sus formas. Y detrás de la ola de imágenes “islámicas” que chocan contra las desprotegidas orillas de los Estados Unidos hay una hilera de terroristas palestinos —secuestradores, asesinos enmascarados que matan multitudes en los aeropuertos, atletas, escolares, inválidos y ancianos inocentes — que en la mitología popular no revisada actual son los que probablemente han iniciado toda esta cuestión vergonzosa y espantosa».

Edward Said publicó en 1988 «Identidad, negación y violencia», el artículo al que pertenecen las palabras arriba citadas. Desde entonces, y especialmente a partir de septiembre de 2001, el estereotipo del mundo árabe denunciado por Said no ha dejado de agravarse. 1990 es una de las fechas claves, pues es el momento en que Irak invade Kuwait y la coalición internacional, dirigida por EE.UU., emprende la guerra contra Irak. Durante los años ochenta, EE.UU. había prestado ayuda política, económica y armamentística al régimen criminal de Sadam Husein, sin importarle demasiado su uso de armas químicas o su política genocida en Kurdistán. Según Phyllis Bennis, el cambio de tercio no fue una mera respuesta a la invasión de Kuwait, sino más bien la afirmación política de un nuevo orden mundial:

«En 1990 Washington estaba respondiendo a algo que trascendía a Irak y Kuwait: a la situación internacional en general y el final de la Guerra Fría. La Unión Soviética estaba apunto de hundirse, dejando a Estados Unidos como única superpotencia mundial. [...] Estados Unidos decidió llevar al mundo a la guerra como forma de anunciar su decisión de seguir siendo una superpotencia, pese a la ausencia de un enemigo estratégico. La alianza contra Irak se invirtió y comenzó la satanización de Sadam Husein y de todo lo iraquí» (Aguirre y Bennis, 2003: 113).

Como proyecto propagandístico, la Guerra del Golfo (1990-1991) conllevó un bombardeo ideológico sin parangón en el que, por un lado, Estados Unidos asumió su papel hegemónico en el nuevo orden internacional y, por otro lado, el mundo árabe pasó a convertirse en un el gran enemigo del nuevo imperio. En la retórica de este primer conflicto con Irak hallamos las bases ideológicas sobre las que, en la actualidad, se cimienta la identificación del mundo islámico con lo irracional y con el mal.

Luisa Martín Rojo ha estudiado los mecanismos retóricos que confluieron en la demonización de Sadam Husein. Para Martín Rojo (1994: 17), el discurso mediático que envolvió a la Guerra del Golfo tuvo por objeto deslindar un «nosotros» —el Occidente de los Derechos Humanos— de un «ellos» —la tiranía y la opresión del mundo árabe—. Según la autora, «el deslindamiento implica un proceso de exclusión, en el que desempeñan un papel clave la “ideología de consenso” y los prejuicios étnicos. Ambos se utilizan para el reforzamiento de dicha exclusión, es decir, para el rechazo: evocándolos se crea una imagen de Sadam Husein que encarna las figuras del extraño, del irracional o del loco, de la bestia y, en último término, de la encarnación del mal». El monstruo no es sólo un personaje de ficción, sino la exclusión de todo aquello que el orden condena y proyecta sobre el otro, sobre el extraño. Antes que ficticio, el monstruo es una realidad cultural y política que, en este caso, se identifica con el mundo islámico.

Después de la campaña propagandística que demonizó a Sadam Husein durante la Primera Guerra del Golfo no fue difícil convencer a los estadounidenses de que el régimen de Irak era perverso y debía ser depuesto. Del mismo modo, la idea de que Afganistán era un estado terrorista cuajó fácilmente en el fermento de la opinión pública estadounidense. Durante los meses anteriores al atentado, la CNN había bombardeado al mundo con imágenes de la destrucción de los Budas de Bamiyán, ejecuciones en estadios y mujeres apaleadas en la calle sin más motivo que el de mostrar su piel o no ir acompañadas. Estados Unidos siempre supo que cañonear Afganistán no acabaría con Al-Qaeda, pero tenía sus ventajas.

Primera, era una guerra fácil, que permitía al gobierno contentar a los americanos que exigían una respuesta inmediata a la agresión. Segunda, la desmesura del despliegue bélico frente a uno de los países más pobres del mundo «serviría para “aterrorizar a los terroristas” o por lo menos incomodarlos, como declararon varios miembros del equipo de Bush hijo. [...] Se trató más bien de una venganza que copia la táctica de los terroristas al ser un castigo colectivo y una acción más simbólica que estratégica en la lucha contra el “terror”» (Yehya, 2003: 111-113). Tercera, favorecía a los intereses nacionales ya que permitía la presencia militar yanqui en Asia Central y ofrecía a la empresa Unocal la posibilidad de construir un oleoducto hacia el Mar Caspio y permitía acceder a los recursos petrolíferos y minerales del país<sup>357</sup>. Cuarto, resulta difícil imaginar un enemigo que personifique mejor el fanatismo y el mal que el régimen talibán. En tierra afgana, Estados Unidos quiso demostrar que su guerra era una cruzada justa contra el mal.

---

<sup>357</sup> Véase Armanian (06/01/2013).

Menos esteticista, a menudo descarnado, el cine de terror considera que el desierto es la boca del infierno, las rocallas sus caninos, las dunas su lengua de arena, su voz el zumbido de las moscas, sus palabras un rastro de sierpes y alacranes. El desierto es una tierra mortífera y blasfema, cuya maldición es más antigua aún que el Islam. *Las colinas tienen ojos* (2006) y su secuela *El retorno de los malditos, Arenas Mortales (Sand Serpents, Jeff Renfroe, 2009)*, *The Objective* (Daniel Myrick, 2008), *The Devil's Tomb* (Jason Connery, 2009), *La reliquia del mal (Red Sands, Alex Turner, 2009)*, en todas ellas el escenario del horror es el desierto y, también en todas ellas, el mal es la condición misma del desierto, su naturaleza prehumana; un mal absoluto e inconmensurable como aquél con el que se enfrenta el Imperio Americano.

Pues el mal, como principio diabólico, desea reducir a cenizas todos los seres y obras del Creador, reemplazarlas por una nada inmensa: su prerrogativa es la destrucción. En palabras de Terry Eagleton (2010: 63-64), «el mal preferiría en realidad que no hubiera nada en absoluto, ya que no le ve sentido alguno a las cosas creadas. [...] ante la realidad intolerable de que las cosas existen, lo mejor que puede hacer el mal es intentar aniquilarlas. De este modo, tiene la posibilidad de intentar desquitarse con Dios dando la vuelta a su acto de creación, en una especie de parodia truculenta del libro del Génesis. Crear la nada sólo puede ser la obra de un poder absoluto». De ahí que —en el discurso neoconservador y en el cine de terror— los desiertos se conviertan en una de las más poderosas imágenes fílmicas del mal. En *The Objective*, Daniel Myrick no nos ahorra un solo plano del desierto, su tempo es lento y sostenido, tortuoso como el avance de los soldados que van deshidratándose, al tiempo que una fuerza invisible va borrándolos de la faz del planeta.

Con más frecuencia, son los monstruos y las tropas invasoras quienes caminan sobre el desierto, criaturas primitivas y reclutas que combaten con la vastedad del mar de las arenas. Son éstos dunas y riscos estériles, mas no despoblados, pues en ellos acechan matarifes y asesinos. *El retorno de los malditos* no transcurre en Afganistán, ni falta que hace, porque ¿qué son sus rocas minadas de trampas sino una trasposición de las emboscadas que esperan al recluta yanqui por todo Afganistán? También sus peñascos recuerdan al termitero afgano de Tora Bora: hierven de túneles, pasadizos, cavernas en las que la violencia es toda ley, guaridas secretas en las que las bestias humanas aguardan para despedazar, violar y devorar a los soldaditos americanos. *El retorno de los malditos* no transcurre en Oriente, pero su iconografía reúne desiertos, peñas, cavernas, soldados y enemigos inhumanos a la manera de un relato de guerra afgano. *El retorno de los malditos* transcurre, en cambio, en un desierto de Nuevo México contaminado por las pruebas nucleares de

los cincuenta. Sus moradores no ven llegar el momento de vengarse de la América que maldijo sus cuerpos con el estigma de la deformidad.

Pero la representación filmica del desierto afgano no siempre se presenta de manera elusiva y desplazada. *The Objective*, *Arenas mortales* y *La reliquia del mal* se refieren sin embarazo a los páramos afganos como un territorio maldito que, de no ser redimido por el héroe, acabará por contaminarnos con su malignidad intrínseca. *Arenas mortales* es un film televisivo tan maniqueo como trivial, su ideología es simplista y su moralismo transparente. Un comando atraviesa el pedregal afgano cuando es capturado por una milicia talibán. Mientras los fundamentalistas deciden qué hacer con los soldados yanquis, ciclópeas sanguijuelas emergen de la tierra, devoran a los milicianos y comienzan a acosar a los soldados yanquis.

En *Arenas mortales* los talibanes son cobardes y cruentos, los civiles sometidos resultan algo necios —y no muy de fiar— y, finalmente, los yanquis aparecen como héroes sin tacha que están allí para salvar a las niñas afganas de gusanos ciclópeos y fanáticos con turbante. El relativo interés de *Arenas mortales* —y de *La reliquia del mal*— radica en que representa el desierto afgano como un paraje maldito desde mucho antes de los muyahidines. Del mismo modo, mientras los militares buscan armas de destrucción masiva en *The Devil's Tomb*, se dan de bruces con el sepulcro en el que Dios confinó a uno de los ángeles caídos. Significativamente, la primera víctima será un sacerdote cristiano. Oriente Medio es un roquedal preñado de monstruos, en sus entrañas bullen parásitos; es un erial contaminado, una tierra dominada por un mal no ya político, sino absoluto, por lo que sólo podrá ser exorcizado a través de la sangre del héroe que se autoinmola, mártir de nuestra salvación.

Pero el desierto es también el espacio de la otredad salvaje, el espacio opuesto al huerto, al jardín, al plantío doméstico. Su problema no es que esté seco, sino que jamás habrá en él agua suficiente para hacer brotar el trigo o la libertad. El desierto es contrario a la vida, contrario al hombre occidental, internarse en él supone embarcarse en una nave de locos, rumbo a la propia perdición. Tal es la idea que se halla detrás de la teoría del «choque de civilizaciones» que postula Samuel Huntington, que la democracia jamás será posible en la antimoderna sociedad islámica<sup>358</sup>. Una tesis falaz y que, no obstante, ha ido zapando el discurso

---

<sup>358</sup> «Salvo alguna excepción ocasional, los demócratas liberales fueron incapaces de lograr un apoyo popular sostenido en las sociedades musulmanas e incluso el liberalismo islámico fracasó al tratar de echar raíces. [...] Este fracaso se origina, en parte, debido a que la sociedad y la cultura islámicas son, por naturaleza, hostiles a los conceptos liberales occidentales» (Huntington, 2003: 114).

neoconservador desde sus adentros, ya que en tanto en cuanto éste ha articulado el mundo en torno a los ejes del bien y el mal, la democracia y la tiranía, América y el mundo, también ha chocado con la dificultad de superar esa misma dialéctica. Aun si triunfase, ¿cómo podría sobrevivir su discurso sino postergando indefinidamente esa frontera del mal a conquistar?

El «choque de civilizaciones» no es sino el reverso pesimista de concebir el mundo en polos tan opuestos e irreconciliables. En este contexto, el desierto no es sino la imagen antitética de la prosperidad y la vida occidentales, la imagen más extrema de una otredad irreductible.

En el corazón del páramo afgano, sol, polvo y arena azotan las paredes de una casa abandona. En su interior, los soldados de *La reliquia del mal* encuentran cuerpos carbonizados, nadie sabe por qué o por quién. El pelotón no sabe a ciencia cierta si aquélla es la posición que debe patrullar; sin embargo, cruza los dedos y decide pernoctar en su interior. Esa noche, Keller (Shane West) sueña con la familia que allí habitaba: cenan juntos en torno a la mesa, parecen incluso normales. De repente, la puerta se cierra y los moradores de la casa miran a Keller con ojos enormes, almendrados, de azabache. En una lengua incomprensible, la mujer le advierte o le maldice. Sin embargo, la auténtica advertencia de la secuencia es que, por más que parezcan normales, los afganos son de una ralea distinta a la nuestra, acaso inhumana. Ellos son nuestra otredad y, en consecuencia, no podemos entenderlos.



*La reliquia del mal*. Se parecen a nosotros pero son la otredad incomprensible.

La noche siguiente, una tormenta de arena aísla al retén y Keller sueña con una silueta que se funde en un charco de brea. Al poco, una mujer (Mercedes Masöhn) llega a la casa para guarecerse de la ventisca. Durante los días siguientes, los soldados la temen y desean —pues ella es Oriente, peligrosa y sensual<sup>359</sup>— y, a la postre, enloquecen. Ante sus ojos desfilan entonces sus propios crímenes de guerra, los civiles y compañeros acribillados por error, sus deseos, odios y miedos. Al final, se matan entre ellos.

Desde el principio sospechamos que la chica es un demonio, un *yinn* —o genio— liberado de su cautiverio en una estatua de piedra. Los *yinn* no son ángeles ni hombres, «habíamos creado al hombre de arcilla sonora, de fango moldeable; / Antes de él habíamos creado al genio, de fuego purísimo», reza *El Corán* (15, 26-27). En la tradición islámica, el *yinn* es más antiguo que el hombre y, a menudo, es un ser perverso; sin embargo, en *La reliquia del mal*, el genio encarna la diabólica pujanza de las dunas, su poder absoluto para destruir cuerpo y alma, carne y cordura. Al fin y al cabo, ella emerge de las fauces de la tormenta y acaba engullendo a Keller entre sus múltiples brazos de arena.

Pero Keller retorna al campamento base después de haber sido literalmente tragado por el arenal. A menudo, en la Biblia el desierto es un lugar de revelación profética<sup>360</sup>. En él faltan todos los gozos y el asceta por fin logra escuchar la polvorienta voz del gran Yahvé. Sin embargo, qué revelación ni qué misión divina recibe Keller bajo las dunas, qué mandamiento sino la destrucción del hombre y de sus obras. Keller regresa convertido en un demonio: ha quedado contaminado por el mal del desierto. ¡Qué distinta la misión del que regresa del desierto de aquella otra, redentora, de las águilas que invadieron sus arenas portando el estandarte de la democracia! Las visiones de Keller, en el erial, también han resultado reveladoras, pues ha sido testigo de todo los pecados cometidos por sus compatriotas americanos: el fuego amigo, los niños muertos, el odio, los abusos y, sobre todo, una ignorancia y un desprecio soberano hacia todo lo distinto.

---

<sup>359</sup> El guionista Simon Barrett justificaba las reacciones masculinas a la presencia de esta mujer aduciendo que en el momento en el que transcurre el relato, 2002, no había todavía mujeres soldado destinadas a Afganistán (véase Kipp, 2009: 64). Pero lo relevante del caso es que —al igual que en *The Devil's Tomb*— el demonio tome forma de mujer, de cuerpo tentador que desvía al soldado del camino de la virtud.

<sup>360</sup> En los desiertos de Irak y Afganistán, los soldados yanquis descubrieron que el ojo de Dios también puede abrasarles y que su voz, hecha de dunas, susurra más muerte que amor. Sin embargo, aún hoy hay quien cree que Dios se aparece al peregrino del desierto y le hace renacer de entre su arena ardiente. Antes de ser la Voz de la Libertad, el protagonista de la novela *Homefront* se extravía en el desierto: «Recé, aunque la verdad es que nunca fui muy aficionado a ello. Empecé a delirar. Tuve alucinaciones muy extrañas, hablé con espíritus del desierto y creí haber visto a Dios» (Milius y Benson, 2011: 123). Tras estar a punto de morir en el Mojave, el joven renacerá para unirse al ejército y combatir contra los invasores.



Sólo la estupidez podría llevarnos a un lugar como el desierto. Al igual que los neoconservadores planearon la invasión de Irak, los reclutas y chusqueros de *La reliquia del mal* desconocen totalmente la realidad de Oriente Medio y, en su ignorancia, cometen las mismas barbaridades que vinieron a desterrar. Al principio del filme, el convoy pasa junto a los nichos vacíos y fantasmagóricos en los que un día se alzaron los Budas de Bamiyán. Poco después, los soldados descubren otra estatua centenaria tallada en la roca y uno de ellos le vuela la cabeza con una salva de ametralladora. El *yinn* atrapado en ella escapa y los va destruyendo uno por uno. *La reliquia del mal* pone el acento sobre la responsabilidad y la culpa de los yanquis<sup>361</sup>: es América quien, realmente, ha desatado el mal sobre el mundo.

Pecados y venganza, culpas y violencia, en *Las colinas tienen ojos* (2006) el desierto es un lugar maldito, en él flota un polvo radioactivo que torna aberrantes los cuerpos que lo habitan. Sin embargo, ¿son los habitantes del desierto el verdadero monstruo o, más bien, la monstruosidad proviene de aquellos que crearon el desierto y desterraron a los excluidos hasta sus confines? Acciones y efectos, *Las colinas tienen ojos* (2006) comienza con un texto: «Entre 1945 y 1962, los Estados Unidos llevó a cabo 331 pruebas nucleares atmosféricas. Hoy el gobierno todavía niega los efectos genéticos causados por la precipitación radioactiva». Secuencias de archivo de las pruebas nucleares conforman los títulos de crédito, entre ellas, como un chirrido, se cuelan las fotografías de fetos radioactivos.

La verdad reprimida se torna visible con una virulencia inconcebible; sin embargo, la subversión de *Las colinas tienen ojos* no depende tanto de revelar estos pecados del pasado —por todos sabidos— como de enfrentar a uno de los pilares de la sociedad americana, la familia, contra los monstruos y desiertos que su nación sigue creando hoy en día: Irak se hace presente en el desierto de Nuevo México. Poco importa que la diégesis de *Las colinas tienen ojos* (2006) transcurra en suelo estadounidense, pues su rodaje se localizó en el Magreb y sus personajes son trizados —violados, mutilados, asesinados, devorados— por una tribu que, víctima del progreso estadounidense, odia a muerte al país de las barras y estrellas. Jamás se pronuncia Irak o Afganistán en toda la película, pero el viento del desierto recuerda a cada instante las guerras del presente: las diatribas conservadoras del abuelo republicano, himnos y

---

<sup>361</sup> Como trasfondo de esta acusación hallamos un dato de sobra conocido, que Estados Unidos financió, armó y entrenó a los muyahidines afganos para que lucharan contra los soviéticos entre 1979 y 1988. El gobierno talibán no es sino el legado de la guerrilla muyahidín. La acusación se formula de manera más explícita en *The Objective*. Cuando un agente de la CIA ordena a los militares ir en busca de un santón que apoyó espiritualmente a los muyahidines, uno de los soldados le responde: «Pensé que la CIA fue la fuerza espiritual que ayudó a vencer a los soviéticos».

banderitas asociados a una brutalidad sin paliativos, jóvenes demócratas convertidos en asesinos y, sobre todo, unos monstruos que son consecuencia de la historia bélica estadounidense.

Al analizar la primera versión del filme —*Las colinas tienen ojos* (*The Hills Have Eyes*, Wes Craven, 1977)— Reynold Humphries (2002: 119) no vacilaba en considerar que la tribu de mutantes es, antes que nada, una víctima de la sociedad americana. Lo es, *a priori*, porque ha quedado excluida por el progreso capitalista; pero, además, acabará siendo también víctima de la familia de urbanitas, cuya venganza resulta sanguinaria hasta lo inaudito. La interpretación de Humphries puede cuestionarse; sin embargo, es innegable que el *remake* de Alexandre Aja se inspira tanto en la obra de Wes Craven como en la lectura política que se ha venido haciendo de la misma. Sin duda, Aja introduce el trasfondo de las pruebas atómicas para marcar a sus monstruos como víctimas; pero, además, es su deformidad la que nos presenta el reverso reprimido de la actualidad política: su caracterización responde a la iconografía de Hiroshima, pero también revela una realidad encubierta por la censura, la de los treinta mil soldados que regresaron de Irak desfigurados o tullidos y cuyas fotos fueron vetadas a la prensa<sup>362</sup>.

También los ataúdes repatriados son objeto tabú, la televisión no debe mostrarlos, las bajas humanas serán sólo una cifra o, a lo sumo, una historia de interés humano con la que rellenar la sobremesa. Cuando dirige *El ejército de los muertos*, Joe Dante decide cubrir los féretros con banderas de barras y estrellas. En el depósito de cadáveres, un soldado se levanta de entre los muertos todavía cubierto con el estandarte. La bandera se trueca en el sudario de un fantasma político, de un cuerpo putrefacto. Bajo esta imagen emblemática, Joe Dante congrega a los cadáveres prohibidos, a las voces acalladas por el poder y por la muerte. Los muertos volverán a hablar y su mensaje será tan político como subversivo.

Los caídos de Joe Dante y los rostros escaldados de Alexandre Aja representan el retorno de lo político reprimido. Para David Skal (2001: 205-206) también las muecas de Lon Chaney eran trasunto de los veteranos de la I Guerra Mundial con sus semblantes destruidos, aquellos mismos que Abel Gance hacía desfilar, en primer plano, en su película *J'accuse!* (1938). La deformidad en el arte y el cine revierte siempre sobre aquello que la ley excluye, silencia o proscribe y, en ocasiones, las guerras aportan su maltrecha carne de cañón para dar faz a los monstruos. En una de las pocas fotografías de veteranos heridos publicada por la prensa, comprobamos cómo

---

<sup>362</sup> Fourmont, G. (10/08/2008).

los tullidos de la realidad y los monstruos de la ficción guardan dolorosas semejanzas<sup>363</sup>. Más allá todavía, *Planet Terror* contrapone el maquillaje de los infectados con auténticas fotografías de heridas de guerra y enfermedades contraídas por los soldados en Irak. Los cuerpos retorcidos de *Planet Terror* o *Las colinas tienen ojos* son picadillo escapado de las muelas de la máquina bélica, pero en la película de

Aja también hay otros monstruos, menos deformes pero más próximos a nosotros.

Tras contemplar los despojos de sus suegros y su esposa, Doug (Aaron Stanford) decide ir en busca de su hijita raptada por la tribu de antropófagos. No se contenta entonces con matarlos para salvar el pellejo, sino que se ensaña excavando con el hacha en la carne de un monstruo o, más bien, de un hombre inválido y retrasado. En el desierto, la moral se simplifica, la supervivencia manda. Al contacto con lo salvaje, Doug se vuelve salvaje; mas su fiereza no es sólo una reacción a la agresión de los caníbales, sino también el resultado de internarse en el desierto a fin de rescatar a su bebé. A través de las llamas, vemos regresar a Doug todavía embadurnado con la sangre de su bautismo salvaje, en uno de los brazos lleva al retoño, en el otro la cadena de su perro guardián. A la vuelta de su peregrinaje, Doug se ha convertido en un auténtico hombre americano: los restos de su familia pueden, por fin, reunirse entre sus brazos.



*Las colinas tienen ojos* (fotografía promocional) Doug se ensaña en una violencia sangrienta. Los monstruos pasan a ser víctimas.

<sup>363</sup> Véase Pedro Rodríguez (31/01/2007: 100).

*Las colinas tienen ojos* presenta un mal que es, al mismo tiempo, político y metafísico. Político en cuanto a que su origen está en las hazañas de Estados Unidos; metafísico en cuanto a que, su mero contacto, nos contamina y convierte en sus partícipes. El cine de terror es hobbesiano, ve al hombre como un lobo que, privado de ley, sólo busca satisfacer sus pulsiones. Así, el mal es inherente al hombre, está dentro de todos nosotros y sólo la civilización puede mantenerlo a raya. Sin embargo, el desierto constituye ese marco carente de toda ley: en él emerge nuestro instinto más salvaje, en él reina el estado de la guerra, la anarquía hobbesiana, en él tendrá lugar la lucha por la supervivencia que enfrentará al Occidente civilizado con las fuerzas fanáticas del terrorismo, el mal y el caos.

El Mesías en armas descenderá a los desiertos, por lo que Irak y Afganistán parecen el escenario idóneo para esta guerra bíblica que se libra en el campo de lo simbólico y lo mítico. Toda época propone una visión de lo monstruoso, una imagen de aquello que debe ser excluido, purgado y exterminado en defensa de la norma. La representación es siempre dual y maniquea: mientras que la anormalidad pertenece al reino de la armonía y la belleza, lo anormal «es el imperio del traumatismo y el caos. Un desorden que no puede anticiparse sino bajo la forma de peligro absoluto, pues es lo que rompe completamente con la normalidad constituida y no puede anunciarse o presentarse más que bajo la especie de la monstruosidad» (Cortés, 1997: 20).

Sin embargo, ¿cómo regresa Doug de su pugna con las fauces del desierto? Cubierto de sangre, convertido en asesino. Los soldados de elite de *Predators* (Nimrod Antal, 2010) —todos criminales de guerra— jamás podrán regresar a la tierra. Atrapados en un planeta extraño, habrán de proseguir, por el resto de sus vidas, una batalla interminable contra los cazadores alienígenas que acechan en la maleza. Pero, si pudieran regresar, ¿podrían volver a la normalidad? Los veteranos de *La cúpula o Mulberry Street* nada pueden hacer por salvar a su propia comunidad; en *The Jacket* (John Maybury, 2005), Jack Starks (Adrien Brody) vuelve de la Guerra de Kuwait con una bala alojada en el cráneo y acaba sus días en el psiquiátrico; en *Red, White & Blue* (Simon Rumley, 2010), Nate (Noah Taylor) regresa de Oriente Medio convertido en un asesino; finalmente, en *Bug* (William Friedkin, 2006), Peter Evans (Michael Shannon) retorna convencido de que en el Golfo los oficiales insertaron áfidos bajo su piel, dispositivos vivos de control mental, enjambres contagiosos e invasivos.

Pero lo único que Peter contagia a Agnes (Ashley Judd) es su paranoia, el hormigueo imaginario que hierve bajo la piel y él intenta desterrar con la punta del cuchillo. La irrupción de Peter en la casa de Agnes acaba desmantelando el espacio doméstico hasta convertirlo en una caverna de papel de plata, alumbrada por el fulgor

azul de las trampas de luz ultravioleta. A lo largo de más de veinticinco minutos, la última secuencia permite a Peter y Agnes explayarse en su locura sobre control mental e insectos. El seísmo visual que sólo perciben ambos personajes nos confirma que sus palabras son pura locura y, pese a ello, tienen razón en algo, en que nadie está realmente dispuesto a ayudarles. Uno y otro son residuos sociales, basura blanca, desechos de guerra; a nadie habrá de importarles que perezcan en el incendio.

De regreso de los yermos, los soldados traen consigo la locura susurrada por las dunas. Sin embargo, una vez en casa encuentran un país tan arrasado por el mal como el desierto, tan infecundo como las dunas, tan árido como los pedregales de Irak y Afganistán. Porque la batalla no es sólo contra Oriente, sino contra un mundo percibido en su totalidad como monstruoso, amenazante, otro. Veamos, a continuación, cómo el mal constituye uno de los pilares fundamentales del discurso político estadounidense y uno de los temas más recurrentes en el cine de terror reciente.



9

## LÍBRANOS DEL MAL

Dos movimientos opuestos inauguran, respectivamente, *La noche de Halloween* de 1978 y el *remake* realizado por Rob Zombie veintinueve años después. La película de John Carpenter arranca con un acercamiento. Los títulos de crédito se suceden sobre la negrura. Tan lenta que apenas se percibe, la cámara se va aproximando hasta el ojo de una calabaza hueca, iluminada desde dentro por una candela. El ojo llena la pantalla, de pronto, se apaga la candela. La mirada es una de las dos piedras clave sobre las que Carpenter erige su película<sup>364</sup>; la otra es un mal tornado máscara impasible, un destino de determinación pétrea, como un monte interpuesto en el camino<sup>365</sup>.

A Carpenter no le importan el trasfondo o la motivación de su asesino y, en su guión, deja en blanco el tiempo que Myers pasa en el psiquiátrico tras haber asesinado a su hermana mayor<sup>366</sup>. Quince años después, en una clase de literatura, una profesora diserta sobre el destino mientras una de las alumnas (Jamie Lee Curtis) contempla por la

---

<sup>364</sup> Sobre la mirada en *La noche de Halloween*, véase Stephen Neale (1981: 25-29) y, especialmente, J. P. Telotte (en Waller, 1987: 114-128).

<sup>365</sup> La máscara del asesino es sólo un indicio más de su «despersonalización en un sentido literal, con su cuerpo y los procesos más intrincados de su consciencia ocultos al espectador» (Vera Dika, en Waller, 1987: 88). Rubén Higuera (2011: 14) incluso nos habla de «desantropomorfización»: «El cuerpo del asesino únicamente sirve para fijar la recurrente mirada subjetiva que acecha a los personajes, pues la única parte de éste que ejecuta acciones es su expeditivo brazo para atacar mediante el uso del cuchillo, machete, hacha y un interminable etcétera. Ni siquiera sus piernas resultan útiles en la diégesis: su lento (pero implacable) caminar es superado por un poder conferido por el narrador (el de la ubicuidad) ».

<sup>366</sup> Véase Carpenter y Hill (1978). Paradójicamente, para el pase televisivo de la película, Carpenter se vio obligado a rellenar su metraje con alguna secuencia que sí transcurre durante los años que Mike Myers pasa en el sanatorio, pero que nada nos aclara sobre su naturaleza maligna.

ventana a alguien que parece vigilarla. Mientras Myers (Tony Moran) permanece inmóvil al otro lado de la calle, escuchamos a la profesora —cuyo rostro jamás vemos— soslayar la idea moralista de destino para centrarse en aquella otra del hado como inevitabilidad, como elemento natural al que nada importan pecados ni virtudes. La profesora invisible se exhibe en esta última idea y, en efecto, Michael Myers se convertirá en una máscara imperturbable, un cuchillo que avanza sin que nada pueda frenarlo<sup>367</sup>. Pero Myers encarna, sobre todo, un destino *moralizante*, que se ensaña con los jovencitos menos castos.

Por el contrario, la película de Rob Zombie —*Halloween. El origen* (*Halloween*, 2007)— comienza con un movimiento opuesto al de Carpenter, con un *travelling* de alejamiento. A plena luz del día, la cámara se aparta de un porche en el que un muñeco con cabeza de calabaza yace repantigado en una mecedora y los fantasmas de papel son mecidos por el viento. La cámara se aleja y eleva en grúa para mostrarnos, en panorámica, una casa descuidada, de aspecto empobrecido, cubierta de hojas muertas. Por corte directo, en plano detalle, una rata husmea curiosa en su jaula. Un niño (Daeg Faerch), con máscara de payaso, la toma y le regala palabras cariñosas. Los primeros planos abundan en la descripción que Rob Zombie realiza del hogar degradado y sucio de los Myers. Sin embargo, es esta figura retórica del alejamiento la que concreta y define el discurso del



Los movimientos de acercamiento (arriba) y de alejamiento (abajo) con los que comienzan, respectivamente, *Halloween* (1980) y su *remake* (2007) son una declaración de las intenciones de sus autores.

---

<sup>367</sup> De hecho, para caracterizar al asesino de Halloween, John Carpenter se inspiró no en una persona sino en un androide, el que interpreta Yul Brinner en *Almas de metal* (*Westworld*, Michael Crichton, 1973). Véase Marriott, James (2004: 184).



*Halloween* de Rob Zombie como un intento de comprender —más que de mirar— la naturaleza de este mal.

Desde los títulos de crédito, Carpenter se aproximaba al ojo de la calabaza para hablarnos de una mirada fascinada ante la naturaleza inescrutable del mal. En cambio, Rob Zombie se aleja para ofrecer una perspectiva mayor, una mirada más amplia. Como *La casa de los mil cadáveres*, también el *Halloween* de Zombie apela al *grand guignol*, no tanto por su violencia grotesca como por su indagación naturalista de una miseria que alimenta la agresividad y la violencia. Para el fundador del teatro Grand Guignol, Oscar Méténier, las farsas sangrientas eran una manera de proseguir la investigación literaria del naturalismo, adentrándose en los bajos fondos. La tradición terrorífica estadounidense presenta una fuerte tendencia al naturalismo que persevera en la última década, un determinismo biológico y social que condena a los hijos del alcohol, la pobreza y la exclusión a convertirse en asesinos, tal como vemos en *La matanza de Texas: El origen* o en las nuevas versiones de *Halloween*. Para Rob Zombie la miseria es un caldo de cultivo para el mal pero no su único factor: la incultura, el resentimiento de clase, la pobreza, la desintegración social y la enfermedad mental<sup>368</sup> alientan al monstruo tras la máscara, pero no bastan de por sí.

El mal es algo más complejo y, en consecuencia, el movimiento de cámara de Zombie se aleja y se eleva hasta ofrecernos una panorámica del mal que trasciende los condicionamientos sociales y que, sin embargo, se despoja de cualquier tramoya preternatural. La descripción del mal que Rob Zombie realiza en *Halloween. El origen* (2007) no aspira hacia una trascendencia que implique a dios y el diablo. De hecho la deriva esotérica de la serie no interesaba en absoluto a Rob Zombie, para quien era preciso regresar a una realidad palpable, puramente física: «Me desprendí de todos los elementos fantásticos que gravitaban en torno a Michael Myers. La acción es, de pronto, mucho más dura y realista»<sup>369</sup>. Pero por más que el director rechazara lo sobrenatural, en su película el mal es una idea metafísica que no sólo responde a una condición social degradada, sino a un impulso de la psique humana.

Así, lo social no explica por sí solo por qué el niño Myers tortura a ratas y gatitos o por qué, ya de adulto, propina con una muerte atroz al celador más amable del manicomio (Danny Trejo). Las máscaras pintadas que Myers confecciona en el sanatorio nos ocultan su rostro, nos impiden comprenderle y nos devuelven a esa idea del mal como algo inescrutable. La paradoja del *Halloween* de Zombie es que presenta un marco naturalista

---

<sup>368</sup> La actitud naturalista de Zombie queda patente en el hecho de que, antes de comenzar su guión, se dedicara a investigar sobre casos de niños psicópatas (Véase Allouch, 2007: 48).

<sup>369</sup> En Bustillo, 2007: 42.

para el mal y, sin embargo, después regresa a la idea del asesino como una entidad implacable, carente de rostro, imposible de detener.

En *Halloween II*, Rob Zombie responde a su propio dilema metafísico con letra firme pero trazo grueso. El Michael Myers (Tyler Mane) de *Halloween II* no es un hado divino, pero su determinación resulta igualmente imperturbable, pues es la encarnación pura del tánatos humano, el impulso de muerte que aguarda en todos nosotros y no conoce freno. El destino que corporeiza el Myers de Zombie no es trascendente ni demoníaco, sino un destino psíquico. Una y otra vez, Zombie regresa a la visión onírica del caballo blanco que él mismo —en el texto que prologa el filme— define como el símbolo de una pulsión física desbocada que, como la ira, conlleva destrucción y caos. En la mayoría de *slashers*, el asesino es un moralista mal disfrazado que mata a las jovencitas curiosas con el sexo y las drogas; pero el enmascarado de *Halloween* (2007) aniquila a chicas que ríen, se divierten y juegan, estén o no vestidas. El Myers de Rob Zombie es un tánatos opuesto al eros, una pulsión de muerte que destruye a las muchachas no porque pequen con su amor, sino porque su amor es una pulsión de vida y, en consecuencia, debe ser destruido.

El propósito de *Halloween II* parece concretarse en desenmascarar a su asesino y presentarlo como un animal enorme, como un bruto de mirada opaca, pero también como una pulsión de muerte con rasgos vagamente edípicos, torpemente freudianos. Como naturalista involuntario, Rob Zombie inscribe el mal como rasgo hereditario y hace a la hermana partícipe de la pulsión y las visiones de Mike<sup>370</sup>: «adoptando el enfoque del niño desfavorecido ilustro más eficazmente el contraste entre Michael Myers y Laurie Strode [Scout Taylor-Compton], que vive en un hermoso barrio residencial de Haddonfield pero que, a pesar de todo, no puede escapar de su pasado»<sup>371</sup>. En el díptico de Zombie, toda la ordalía que atraviesa Laurie consiste en tratar de escapar, no del monstruo, sino de su propia sangre, del mal y la locura inscritos en sus genes; pero desde la cuna está condenada a seguir sus pasos: «La familia es para siempre», subraya el subtítulo promocional.

El Michael Myers de Carpenter —al igual que el de los asesinos de la mayoría de *slashers*— es un hombre del saco, un ogro castigador que aniquila a los jovencitos que se desvían del recto destino moral. Significativamente, en el Haddonfield de Carpenter las figuras paternas brillan por su ausencia, no hay padres y, por tanto, tampoco una

---

<sup>370</sup> *Halloween 4: El regreso de Michael Myers* (*Halloween 4: The Return of Michael Myers*, Dwight H. Little, 1988) ya insinuaba un cierto determinismo biológico, pero sólo el filme de Rob Zombie lo lleva hasta sus últimas consecuencias.

<sup>371</sup> En Didier, 2007: 52.

autoridad que mantenga a los jovencitos dentro de un orden moral. Como señala Kendall Phillips (2005: 138), «Michael funciona como el hombre del saco castigador que substituye a la figura paterna sancionadora». En los ochenta, a la par que la cultura nacional regresaba hacia el conservadurismo, los asesinos del *slasher* llegaban para liquidar la revolución sexual de los sesenta y los setenta. Por el contrario, el Michael Myers de *Zombie* viene a traer de vuelta el caos, un impulso de muerte que no puede borrarse, un desorden que no es posible reprimir. Para *Zombie*, el mal procede de nuestra condición irremediabilmente humana y, por tanto, de nada sirve nuestro intento de destruirlo.

El díptico de *Halloween* dirigido por Rob Zombie a finales de la década gira en torno a la idea de mal en una era, la de la última década, profundamente moralista y marcada por la guerra de religiones. El principio del mal es, de hecho, uno de los temas más recurrentes en la política y la cultura de la primera década del milenio: los políticos no se lo quitan de la boca y aparece en casi cada película, en casi cada página, del terror contemporáneo. Ahora bien, la idea de mal manoseada por el nuevo milenio se referirá no tanto a la naturaleza humana como a un principio opuesto a Dios, un mal satánico, sobrenatural, trascendente y, por tanto, ajeno a las acciones y decisiones humanas.

Las crónicas de Michael Myers —según la versión de Rob Zombie— no escapan a una cierta simplificación del bien y el mal que, pese a todo, resulta hartamente más compleja que el maniqueísmo que define la retórica política del periodo. Como veremos a lo largo del presente capítulo, tanto el cine de terror como la Casa Blanca se embarcan en un discurso sobre el mal notoriamente simplista, de raigambre cristiana, en el que Estados Unidos encarna el bien y sus enemigos al diablo. Como escribía James Harding en un artículo de *Financial Times*, «Con Bush en la Casa Blanca, Dios está más fuertemente que nunca en el corazón del proyecto político estadounidense»<sup>372</sup>.

Ni Mateo (25: 36-56) ni Marcos (14: 32-52) ni Lucas (22: 39-54) ni Juan (18: 1-12) incluyen a la serpiente o al Caído en la noche de Getsemaní. Por el contrario, *La Pasión de Cristo* de Mel Gibson comienza con una pugna entre Jesús y el Diablo en el huerto de los olivos. Cristo alza los ojos al cielo y pide al Padre que aparte de Él ese amargo cáliz, pero las nubes velan la luna y el diablo sigue murmurando. Cristo reza angustiado, pero finalmente se alza y aplasta de un pisotón la cabeza de la serpiente. Este maniqueísmo elemental, este enfrentamiento entre Dios y el Diablo —ausente en los versículos— será el que guíe el discurso de los republicanos durante su presidencia en la Casa Blanca.

Para la retórica de George Bush Jr., el mal es un asunto que atañe más a los ángeles y demonios que a las acciones de los hombres. A una política del terror, le corresponde un

---

<sup>372</sup> Citado en Aguirre y Bennis, 2003: 22.

enemigo que lo encarne. Para el terror hay muchos nombres mas no tantos como para el diablo; sin embargo, pavor y demonio coinciden en que ambos son máscaras del mal. Aunque pocas de las obras aquí tratadas aspiran a la hondura filosófica, muchas abordan un temor atávico, insoslayable, el del mal que no puede vencerse porque forma parte del mundo. Así como el miedo se ha vuelto común en el análisis sociológico<sup>373</sup>, también el mal habría de tener cabida en el análisis del discurso del poder estadounidense posterior al once de septiembre, pues se trata de uno de los ejes fundamentales en torno a los que se legitiman las guerras de ultramar.

Según rememora David Frum, uno de los antiguos escritores de discursos de Bush Jr., «el lenguaje del bien y el mal —fundamental para la guerra contra el terrorismo— apareció de manera natural. Desde el primer momento, el presidente utilizó el termino “malhechores” [*evildoers*] para referirse a los terroristas porque algunos comentaristas se preguntaban en voz alta si los Estados Unidos se merecían los ataques del once de septiembre. Él quería cortar todo esto de raíz y dejó claro que no veía una equivalencia moral en absoluto. De modo que se dirigió a los Salmos en busca de dicha palabra y continuó subrayando la idea: Osama bin Laden y sus seguidores eran malvados. En noviembre de 2001, declaró por primera vez que Sadam Hussein también era malvado»<sup>374</sup>.

Mientras Bush hijo buscaba en la Biblia razones para el combate, el cine de Hollywood y la cultura popular interpretaban nuestro mundo como una lucha entre la fe y el Diablo. Aunque, más bien, cabría decir que la cultura popular estaba reescribiendo una mitología que encajara con la deriva de nuestro mundo. Como veremos a continuación, las dos versiones estrenadas de *El exorcista: el comienzo*, ejemplifican el modo en que mal e ideología se imbrican en el cine de terror coetáneo a la guerra de Irak. Sin embargo, conforme avance la histeria religiosa del periodo, observaremos cómo el cine de terror plantea tres contradicciones cruciales de este posicionamiento frente al mal. En primer lugar, la paradoja de un Dios que exige luchar contra un mal cuya existencia permite; en segundo lugar, la paradoja de que el celo religioso acaba deviniendo, por sí mismo, un mal tan feroz como los monstruos a los que combate y, finalmente, la paradoja de que concebir un mal absoluto implica la imposibilidad de sojuzgarlo. Por último, nos detendremos en la figura del héroe que combate contra este mal absoluto, un héroe contaminado de la misma negrura contra la que lucha y de la confusión moral que empaña los valores de la América del periodo.

---

<sup>373</sup> Véase Raúl Rodríguez Ferrándiz (2001), Enrique Gil Calvo (2003), Benjamin R. Barber (2004), Blanca Muñoz (2005), Zigmunt Bauman (2007), Susan Faludi (2009) o Vicente Verdú (2009).

<sup>374</sup> Véase Howard Fineman (10/03/2003).

## 9.1. El diablo anda suelto

Sentado en un escalón, el padre Merrin (Stellan Skarsgård) contempla el desfile de las botas del ejército colonial británico. Una mirada subjetiva, la de Merrin, aprehende en primeros planos las botas de los soldados levantando el polvo del suelo africano que, en su recuerdo, se convierte en la nieve que las botas de los nazis aplastaron en su avance sobre Holanda. Hallamos la secuencia en *El exorcista: El comienzo* (*The Exorcist: The Beginning*, Renny Harlin, 2004); sin embargo ésta no fue rodada por Renny Harlin sino por Paul Schrader.

Cuando John Frankenheimer abandonó el proyecto de rodar una precuela de *El exorcista* (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973), la productora Morgan Creek contrató a Paul Schrader, pero los resultados no fueron los esperados. Una vez concluido el rodaje, la productora y la distribuidora (Warner Bros) se negaron a estrenar el filme de Schrader, le despidieron y contrataron a Renny Harlin para rodarla de nuevo. Sólo después de que la versión de Harlin resultara un fiasco de taquilla, la productora autorizó un discreto estreno del filme de Schrader<sup>375</sup>, titulado *El exorcista: El comienzo* (*Dominion: Prequel to the Exorcist*, 2005).

La versión de Harlin fue sustancialmente reescrita por Alexi Hawley; sin embargo, ambas películas arrancan del mismo guión de Caleb Carr y William Wisher: en el África británica, los arqueólogos desentieran una iglesia bizantina que fue deliberadamente sepultada un instante después de ser erigida. Es el templo de San Miguel —el arcángel que pisa al diablo— que aprisiona, bajo sus cimientos, un santuario dedicado a un dios antiguo y demoníaco. Lankester Merrin, un sacerdote que dejó de creer durante la II Guerra Mundial, debe recuperar su fe para poder expulsar a Lucifer. Ahora bien, los filmes de Harlin y Schrader son radicalmente distintos en cuanto a relato, estética e ideología. Ambas abordan el problema del mal desde dos posturas opuestas que, no obstante, ejemplifican las dos visiones del mal presentes en el cine de terror estadounidense del último decenio: por un lado, el mal histórico, el mal político, el mal de la mano del hombre; por el otro, el mal trascendente, el mal metafísico, el mal como una fuerza cósmica y exógena.

En ambas versiones, los blancos desoyen la voz de los nativos y despiertan en el desierto un mal primigenio que destruye, por igual, a africanos y europeos. Suceden entonces oscuros prodigios, los niños nacen podridos, los soldados enloquecen y las

---

<sup>375</sup> Paul Schrader se pleiteó con el estudio para poder exhibir su película. Morgan Creek accedió y aportó 35.000 dólares —una cantidad irrisoria— para concluir los efectos especiales. La desconfianza hacia la versión de Schrader volvió a evidenciarse cuando a la distribuidora Warner Bros no le importó que su estreno coincidiera con el de *La venganza de los Sith*.



*El exorcista: el comienzo*, versión de Schrader (fotografía promocional).  
La película de Schrader gira más en torno al drama psicológico y moral que a la imaginería gótica y satánica.

vacas devoran a las hienas. Para Harlin el tono apocalíptico constituye el objeto mismo de su filme: claroscuros, moscas, sangre, hienas, poseídas y cruces invertidas constituyen su materia fílmica. En cambio, para Schrader, el clima previo al cataclismo es análogo al marco con el que Fiódor Dostoyevski, en *Los demonios* (1872), anunciaba un Apocalipsis aún por llegar. Como a menudo sucede con Dostoyevski, la maquinaria gótica es sólo la tramoya con que Schrader enmascara el drama moral, la búsqueda de trascendencia, la reflexión en torno al mal. Pero esto no fue del agrado de Hollywood y todo cuanto filmó acabó siendo expurgado de la versión oficial de la película.

Renny Harlin apenas salvó unos metros del metraje de Schrader. Los planos de las botas sobre el polvo africano y la nieve holandesa que vemos en la película de Harlin son solamente un vestigio del metraje de Schrader, una huella borrosa, recortada, remontada y cambiada en su sentido. Harlin utiliza la marcha inglesa como el engranaje que dispara un recuerdo atormentado; en cambio, Schrader plantea por medio de estos planos que nazismo y colonialismo se confunden y, en el fondo, son la misma cosa. Paradójicamente, Paul Schrader decidió eliminar esta secuencia del montaje final<sup>376</sup>, quizá porque en la trama era ya obvio que las maneras del ejército colonial británico poco distan de aquéllas de los nazis, pero también que la esencia del mal es humana antes que diabólica, decisión antes que tragedia.

---

<sup>376</sup> La secuencia puede verse dentro de la sección «Escenas suprimidas» de los extras de la edición en DVD titulada *El exorcista: el comienzo – La versión prohibida* (Warner Home Video, 2005).

La nieve caracolea sobre los uniformes de los nazis. Los aldeanos los contemplan aterrados pues cada uno de ellos sabe que tal vez la nevisca sea lo último que vea. Los alemanes han encontrado a uno de los suyos apuñalado en una zanja y, en venganza, piden al cura que elija a diez civiles para ser ejecutados. Aquel día, Merrin, el sacerdote, perdió la fe en Dios: su reto será recuperarla años después, mientras el ejército colonial redoble las acciones de los nazis, esta vez contra los africanos. La historia, sin embargo, se repite hasta tres veces, dos en la película y una tercera en la realidad contemporánea a la producción de *El exorcista: el comienzo*, con el ejército israelí castigando, por cada crimen palestino, a toda una familia, a todo un barrio, a todo un pueblo<sup>377</sup>.

En la película de Schrader, la moral y la política se imbrican y, no en vano, es el padre Francis (Gabriel Mann) —idealista y ferviente cristiano— quien trae consigo a los soldados: Cristo y la desgracia, misioneros y fusiles, irrumpen de la mano en las colonias del África Oriental. Quizá los militares de Schrader hayan sido tocados por el mal, quizá sea la voz del diablo la que inspire su guerra contra los negros; quizá, Schrader nunca lo deja claro. En cambio, desde un primer momento, los diálogos caracterizan a los oficiales como racistas y al misionero como un personaje tan bienintencionado como ignorante, tan piadoso como paternalista.

Por el contrario, en la película de Harlin, la culpa de la guerra es sólo del diablo o, más bien, una consecuencia de la maligna pestilencia que emana de la iglesia que los blancos han desenterrado. «Después de la guerra en el Cielo, éste fue el lugar donde cayó Lucifer», confiesa el padre Francis de Renny Harlin. Con objeto de acabar con el origen del mal, los soldados del Imperio Romano de Oriente se dirigieron hasta allí y erigieron una iglesia; sin embargo, sucumbieron víctimas de los engaños del diablo que acabaron por volver a hermano contra hermano. Para Harlin, el mal no es histórico, tampoco político, sino un lugar maldito que desvía y confunde las mentes de los hombres. El filme de Harlin identifica ese lugar con el desierto: en el campo de batalla, los cuervos sobrevuelan escudos, lanzas, despojos y cuerpos crucificados cabeza abajo. La cámara se aleja tratando de abarcar el bosque de las cruces, remonta rauda, asciende a un monte y, sin embargo, su panorámica no alcanza a comprender la magnitud de la hecatombe.

La estructura del filme de Harlin es circular: todo en ella confluye en la repetición de la catástrofe. Finalmente, la guerra acontece de nuevo y, en ella, no se trata ya de la lucha contra el invasor blanco o el salvaje negro, sino de la locura diabólica que lleva a los hombres a exterminarse sin distinciones de raza o credo. Del mismo modo, el oficial

---

<sup>377</sup> Véase Medina, Hugo (05/04/2009: 27).

británico que ejecuta sumariamente a un nativo —y no a una niña, como en la versión de Schrader— lo hace por haber sido «tocado» por el mal. En la soledad de su tienda, el oficial examina su colección de mariposas; pero entonces la luz cambia, con un destello dorado y carmesí, Harlin nos susurra que el Diablo ha entrado aquí. Desde sus alfileres, las mariposas disecadas baten sus alas pero no emprenden el vuelo.

La política, muy presente en el filme de Schrader, parece diluirse en la versión preferida de Hollywood. Sin embargo, la versión de Harlin sigue siendo un filme ideológico y, de hecho, mucho más fiel al planteamiento del discurso político de Washington, para el que la lucha contra el terrorismo no es histórica o coyuntural, sino una lucha contra el mal sin paliativos, sin matices, una lucha contra el Diablo mismo. Existe, no lo olvidemos, una segunda circularidad en el filme de Renny Harlin, un segundo prólogo y un segundo epílogo. Cabría preguntarse por qué su segundo prefacio transcurre en los oscuros callejones de El Cairo, por qué este marco árabe que no tendrá continuidad narrativa en el resto del relato. El Cairo no aporta nada a la trama de la película, pero sí revela que —para la ideología a la que pertenece— el mal y el Islam son dos regiones de fronteras permeables. Del mismo modo, el epílogo nos conduce al Vaticano, con el padre Merrin espantando a los cuervos de camino a la cúpula de San Pedro. Pese a las dudas de la fe, el cristianismo sigue siendo la fuerza opuesta al mal y, subrepticamente, también al Islam.

El cristianismo —protestante y fundamentalista— se hallaba detrás del discurso de George Bush, un cristianismo intolerante y violento, que reducía las categorías de la economía, de la cultura y de la historia a una sempiterna lucha entre el bien y el mal. Así, según el filósofo Régis Debray (23/02/2003):

«La apuesta es de índole espiritual. Europa defiende una visión secular del mundo y no separa los asuntos urgentes de las consideraciones a largo plazo. Los Estados Unidos compensan su falta de perspicacia y su tendencia a improvisar con una total confianza bíblica en su destino trascendente. La América puritana es rehén de su moral sagrada; se ve a sí misma como la depositaria predestinada del Bien, con la misión de vencer al Mal. Por medio de su confianza en la Providencia, persigue una política tan antigua y teológica, en el fondo, como el Papa Gregorio VII».

George Bush hijo era un *born-again Christian*, un cristiano renacido. Descubrió a Jesús durante las lecturas bíblicas de su círculo de amigos y gracias a él se salvó del alcoholismo. Bush hijo tuvo claro que el fracaso del padre en su candidatura de 1992 se debió a que éste había perdido el contacto con sus fieles, de ahí que Bush Jr. cultivara la imagen de texano devoto, patriota, deportista, antiintelectual y amigo del ejército y las armas. La batalla contra Satán no es consustancial al discurso neoconservador, que se aferra más bien a la idea de expandir una democracia americana universal. A pesar de ello, Aguirre y Bennis (2003: 12) confirman que «la religión tiene un contenido fuerte



en el discurso que se construye alrededor del concepto explícito o implícito de nuevo imperio. Se trata de una lucha del bien, encarnado en Estados Unidos, contra el mal, representado por el Islam radical y el terrorismo. El bien es una visión del grupo elegido; el mal, como obra del demonio, se manifiesta en personas que parecen iguales pero son diferentes».

Parecen iguales, pero sus palabras acaso procedan de la garganta del demonio. En el contexto internacional de la Guerra de Irak, ya no era posible repetir el discurso que legitimó la Guerra del Golfo (1990-1991) como una guerra justa. No era posible ya enarbolar un «nosotros contra ellos» porque, sencillamente, ese «nosotros» ya no comprendía a la ONU ni a la comunidad internacional ni a la opinión pública estadounidense ni al Partido Republicano en su totalidad<sup>378</sup>. En lugar de la recuperar aquella retórica del «nosotros» —en el que EE.UU. personalizaba el consenso internacional— la guerra de Irak se emprendió escudándose en un lenguaje bíblico de profetas, elegidos y mártires en tierra infiel. Nosotros tenemos la luz, estar contra nosotros no es sólo un error, es un pecado, una posesión del diablo.

En la Guerra de Irak ya no existe un nosotros sin fisuras; sin embargo, poco importa que los neoconservadores se enfrenten a muchos, que se enfrenten a todos, porque ellos son portadores de una verdad más elevada y la voz de sus oponentes no sólo procede del error o la ignorancia, sino de la mala fe y la corrupción moral. En consecuencia, no habrá de extrañarnos que la restauración del orden pase por acallar o, más bien, demonizar a los disidentes y los críticos. Es preciso exorcizarlos, que el demonio abandone su voz y puedan volver a hablar de las bondades de América. Así, en *El exorcista: el comienzo*, de Renny Harlin, la lucha cósmica se constriñe en las fronteras de la piel de la poseída. Lo anómalo, lo monstruoso, se concreta y es combatido en ese terreno —al tiempo inmediato e incógnito— que es el cuerpo femenino<sup>379</sup>. Expulsado el demonio del cuerpo femenino<sup>380</sup>, el orden se restaura sobre el mundo por más que no quede ya nadie para gozarlo.

---

<sup>378</sup> Véase Martínez Rojo, 1994: 22.

<sup>379</sup> El cuerpo femenino suele ser a un tiempo premio y terreno de liza: premio porque se lucha por la posesión de la mujer dentro del orden patriarcal, liza porque el lugar del combate no es sino su carne. Por otro lado, la mujer es, para el cine de terror, literalmente una obertura que conecta con el inframundo. Según Carol Clover (1992: 78), para el cine de terror ocultista, «la sangre menstrual parecería tener poco que ver con la castración y la pérdida y sí mucho con cosas poderosas que suceden tras puertas cerradas». No en vano, el filme de Harlin nos muestra a la poseesa como hemorrágica y menstruante, pues la menstruación es considerada impura y contaminante en la cultura occidental. Según Plinio el Viejo: «No se podría encontrar nada más maléfico que el flujo de las mujeres: el mosto se avinagra si se acercan; si los tocan, los cereales no granan; lo sembrado muere; las semillas de los huertos se secan; los frutos de los árboles en los que se han apoyado, caen; el lustre de los espejos se empaña sólo con la mirada: el filo del hierro se vuelve romo; el brillo del marfil y las colmenas mueren; incluso la herrumbre se apodera del

El iluminado cree que la luz vive en sus palabras; fuera de ellas sólo están la negrura y la maldad de aquéllos que ansían destruirle. Se trata, ante todo, de un discurso paranoico, que extrae su fuerza del enemigo, que se reafirma en el hecho de que frente a él existan voces disidentes. Cabe evaluar, a un mismo tiempo, la fortísima oposición a la guerra de Irak y el componente religioso del discurso de Bush Jr. como una salvaguarda frente a esa oposición. La ambigüedad moral del héroe o la descripción de un poder corrupto son algunos de los signos que marcan, en la ficción, las fisuras de ese «nosotros» al que aludíamos. Los neoconservadores se saben portadores de una luz más allá de los confines de lo humano; sin embargo, también se sienten continuamente cuestionados, como leones acosados por las hienas.

Aunque divina, la verdad de la fe se sabe cuestionada sin descanso. La trama de *El exorcismo de Emily Rose* se vertebra en torno al juicio al que es sometido el padre Moore (Tom Wilkinson), acusado de homicidio por negligencia cuando Emily (Jennifer Carpenter) fallece después del exorcismo al que el cura le somete. Las argumentaciones, los testimonios y las pruebas son, sin duda, un ejemplo perfecto de esa vacilación entre la razón y lo sobrenatural que, como vimos con Todorov, define lo fantástico. Sin embargo, en el proceso del padre Moore hay algo más en juego; lo que se juzga es, a la postre, la necesidad de la fe o, más bien, la necesidad de dar un testimonio de la misma. La jurisprudencia y los legajos del derecho pueden condenar al sacerdote, pero quienes le redimen son la verdad y la consciencia de haber hecho lo correcto.

Del mismo modo, al final de sus días, Emily Rose sueña con un árbol que se yergue en medio de una niebla luminosa. La Virgen le habla entonces: «Puedes venir conmigo, en paz, liberada de tu forma corpórea, o puedes continuar padeciendo. Sufrirás muchísimo, pero gracias a ti muchos verán que el reino del espíritu es real». Emily elige sacrificarse por la fe al tiempo que los estigmas de la cruz se hacen visibles en sus manos. Emily muere, pero un rótulo al final de la película nos aclara que el martirio de la joven inspira todavía a creyentes y peregrinos del mundo entero.

Los asuntos de la fe, en conclusión, están por encima de las insidias legales y políticas. Lejos de las cortes penales, de la urbe y de sus abogados, el combate contra el demonio tiene lugar en una granja, en la América rural y bíblica a la que *El exorcismo de Emily Rose* regresa a fin de enfrentarse con el diablo. Al igual que ambas versiones de *El exorcista: el comienzo*, el filme de Derrickson espolea nuestra fe en una era más

---

bronce y el hierro, y el bronce toma un desagradable olor; los perros cogen la rabia al probarlo, y su mordedura se infecta de un veneno incurable» (PLIN. VII, 15; Plinio, 2003: 34).

<sup>380</sup> Por el contrario, en la versión de Paul Schrader la posesión sana al lisiado y le va tornando bello, áureo, apolíneo; por el contrario, es la comunidad quien enferma, enloquece y pide guerra.

bien incrédula. La lucha de los cristianos no sólo se libra contra el diablo, sino también contra los escépticos, los relativistas morales y todos aquellos que se niegan a aceptar la santidad de esta guerra contra el mal. Como otros filmes del periodo, *El exorcismo de Emily Rose* presenta un marcado componente religioso determinado, sobre todo, por el peso de la fe en la cultura y la política estadounidenses.

## 9.2. La Biblia y el rifle

Los neoconservadores lograron convertirse en la facción más prominente del gobierno de George Bush Jr.; sin embargo, el discurso contra el mal —crucial para la nueva doctrina de defensa— no provenía del neoconservadurismo. En cambio, la inspiración bíblica procedía del electorado fundamentalista con el que había intentado conectar George Bush hijo. En 2003, con más de doscientos canales religiosos, con unas mil quinientas emisoras de radio, la voz del Cristo republicano retumbaba en toda América; telepredicadores como Pat Robertson y Jerry Falwell aplaudían al presidente y arengaban a sus millones de seguidores contra Sadam, contra los palestinos, contra las comunidades musulmanas en Estados Unidos, pero también contra los homosexuales, los abortistas, los progresistas, las feministas y la Unión Estadounidense por las Libertades Civiles<sup>381</sup>.

Hacia el año 2003, Frachon y Vernet (2004: 78) estimaban que el fundamentalismo cristiano alcanza en Estados Unidos entre los diez y los veinte millones de habitantes, todos ellos adictos republicanos. Por más que el ala judía del corrillo conservador tenga un peso nada desdeñable<sup>382</sup>, el apoyo a la política israelí se debe, en gran medida, al electorado protestante sureño. Los fundamentalistas cristianos creen que las profecías de la Biblia se cumplirán cuando los judíos ocupen toda Palestina, la tierra que Dios prometió a los israelitas<sup>383</sup>. Sin duda, George Bush Jr. logró conectar con el electorado de un país en el que los políticos citan la Biblia más a menudo que en ninguna otra nación occidental.

---

<sup>381</sup> La American Civil Liberties Union (ACLU) es una organización sin ánimo de lucro cuyo objetivo es defender los derechos y libertades constitucionales por medio de pleitos y litigios. Entre otras, sus posiciones oficiales incluyen la defensa de los derechos sexuales y reproductivos, la libertad de prensa, la libertad religiosa, el estado laico, la discriminación positiva y la defensa de los inmigrantes. La ACLU es una asociación influyente en el mundo legal americano, por lo que ha sido muy atacada tanto por el bando demócrata como por el republicano.

<sup>382</sup> Muchos neoconservadores, judíos o no, forman parte del Jinsa (Jewish Institute for National Security Affairs), entre ellos se encuentra Paul Wolfowitz, el neoconservador más influyente del gobierno de Bush (Véase Michael Lind: 03/04/2003).

<sup>383</sup> Véase Fontana, 2011: 839.



*Red State.*  
El pastor Abin Cooper sermonea a sus futuras víctimas desde un plano en contrapicado.

Con los versículos por razón, o más bien por excusa, también el pastor Abin Cooper (Michael Parks) ofrece su sermón a la entregada parroquia de *Red State* (Kevin Smith, 2011). En su película, Kevin Smith nos traslada a la mentalidad más retrógrada de los «*red states*», así llamados porque el rojo es el color con el que las encuestas electorales pintan los estados republicanos desde las elecciones de 2000, en las que George Bush Jr. obtuvo la presidencia. En uno de estos estados, tres adolescentes acuden a una cita con una mujer que les ofrece compañía. Mordido el anzuelo, los adolescentes son secuestrados por una caterva de fanáticos que desea inmolarlos para limpiar América de pecado. Mientras Jarod (Kyle Gallner) aguarda su ejecución en una jaula, el reverendo Cooper desgrana la Biblia para justificar su homofobia y el crimen que está cometiendo en nombre de Cristo. Durante su prédica, Kevin Smith ensalza sus palabras con un continuo y marcado contrapicado: el reverendo no se arrincona en un lugar marginal de la América de *Red State*, la suya es una posición de dominio.

El discurso fundamentalista es poderoso en Estados Unidos, pero no tanto como su colección de armas de fuego. Durante el tiroteo con la policía, el reverendo dispara desde lo alto de su iglesia. De pronto, atruenan en la distancia las trompas del Apocalipsis —en realidad, la broma de unos *hippies* que ignoran cuanto sucede—; el tiroteo se detiene. Sólo cuando Abin Cooper se rinde víctima del engaño de su propia fe, podremos verlo al mismo nivel que los policías. Pero antes, por un instante, veremos la escena en plano cenital, desde el punto de vista de los arcángeles o, tal vez, desde un lugar que nos invita a juzgar por nosotros mismos el conflicto moral del

filme: la violencia religiosa frente a la violencia institucional de unos policías a los que han ordenado no dejar testigos. Ya en la celda, veremos por última vez al reverendo que sigue recitando los versículos. La cámara adopta un punto de vista objetivo y lo observamos en plano americano, en claroscuro, como un hombrecillo enloquecido.

El fanatismo religioso floreció durante los años del gobierno de George Bush hijo, que realizó constantes concesiones al fundamentalismo protestante<sup>384</sup>. Para muchos, el clima religioso se había vuelto no sólo represivo, sino también una amenaza para todo aquel que fuera distinto. *Pro-Life* (John Carpenter, 2005), *Silent Hill*, *The Mist* (2007) o *Red State* transcurren entre los barrotes de una fe violenta y asfixiante. En *Pro-Life*, por ejemplo, los antiabortistas asedian la clínica de planificación familiar no con pancartas sino con armas; su objetivo es impedir un malparto del que, no obstante, nacerá el Anticristo. Irónico y político, Carpenter argumenta que los puritanos siembran el mal en su defensa de la vida; pero el juicio de Carpenter no es una excepción y, a menudo, el cine describe el mal como producto de un celo excesivo: en el fervor de la comunidad se encuentra su propia perdición.

Pero —tal como demuestran *The Wicker Man* (2006), *The Mist* o *Silent Hill*— el retrato fílmico del fundamentalismo también puede venir cargado de misoginia. Al igual que el fanatismo niega las virtudes de la religión, también la histeria sustrae de trascendencia a la fe de la mujer; pues ellas jamás serán profetas, sino locas, brujas, histéricas; nunca místicas y sí posesas, con raptos y arrebatos tan carnales que no es posible creer que sean santas. Con frecuencia, en el cine de terror, el fanatismo de la comunidad se encarna en la histeria de la oradora que la dirige y evangeliza. Christabella (Alice Krige), en *Silent Hill*, es reina y señora de una iglesia que se yergue en medio del averno, sus palabras mantienen el orden y no hay amenaza o pecado que se salve de su hoguera<sup>385</sup>. Pero Christabella no sólo orchestra la locura de sus fieles, sino que es la encarnación misma de un infierno que Carol Spier —diseñadora de la producción— erigió como un mundo de chatarra y cenizas, de óxido y sangre, un mundo que el director describe como «uterino, con herrumbre y oscuridad por todas partes. Estamos dentro del vientre materno»<sup>386</sup>.

---

<sup>384</sup> Concesiones no sólo verbales, sino también políticas y económicas. Las iglesias y fundaciones protestantes salieron muy beneficiadas del gobierno de Bush Jr. y recibieron fondos para promover la castidad entre los jóvenes, gestionar programas sociales y llevar a cabo campañas contra el SIDA en África basadas en la abstinencia (Aguirre y Bennis, 2003: 23-24)..

<sup>385</sup> Desde el estreno de *Silent Hill*, la crítica señalaba ya el paralelismo entre la película y el fanatismo histórico de la era de George Bush Jr. (Alarcón, 2006: 35).

<sup>386</sup> Véase: Ferrante, 2006: 45.

Las madres, las brujas, las niñas, la ciudad que no es sino el vientre de una deidad desconocida: todo en *Silent Hill* gira en torno al universo femenino. *Silent Hill* es un retorno a la madre mítica, al caos primigenio, al tiempo anterior al *logos*. Los monstruos que lo habitan han perdido el habla y se arrastran entre gañidos, con los cuerpos y los rostros retorcidos como un trapo. El interés de Christabella radica en que forma parte de este infierno femenino y primitivo, pero al mismo tiempo encarna el puritanismo de los fundadores de la patria. El resabio lovecraftiano de *Silent Hill* no consiste en invocar a monstruos tentaculares, sino en poner de relieve la relación entre el puritanismo y el mal innombrable que subyace en los cuentos de Lovecraft. En *Silent Hill* infierno y fanatismo son indistinguibles, la iglesia un avatar del mal, la predicadora una vanguardia del demonio. Si *Silent Hill* está sumido en un Tártaro perpetuo es porque Christabella así lo quiso. Al fin y al cabo, fue ella quien incitó a quemar viva a una niña, hija del pecado, que en venganza trajo consigo a las legiones del infierno.

En *The Mist* no es que la señora Carmody (Marcia Gay Harden) quien ha invocado a las alimañas y tentáculos que atacan el supermercado; sin embargo, establece con la niebla una relación igualmente simbiótica. A la luz de una vela, en primer plano, arrasada por las lágrimas, Carmody reza sobre el altar de un inodoro y pide a Dios que le ayude en este trance. Más tarde, junto a la caja registradora, a la vista de todos los refugiados, la Carmody chilla que con la niebla ha llegado el fin de los días, que es la muerte, un castigo a los pecados que sólo podrá expiar un sacrificio humano. La señora Carmody no es responsable de los monstruos que se ocultan en las frondas de la bruma, pero sí del retorno a la superstición, la sinrazón y la barbarie.

En la novela (1985), King pone en boca de Carmody soflamas de un sermón televisivo y retales del Antiguo Testamento; sin embargo, nos aclara que sus abalorios y sus labios agrietados son los de una bruja vieja y corrupta, echadora de cartas y versada en remedios naturales para la impotencia o las verrugas (King 1986: 200). En cambio, la adaptación de Darabont acerca el personaje a un discurso histérico y fanático frecuente en la América de 2007. Darabont había comprado los derechos de la novela años atrás y, sin embargo, decidió adaptarla cuando consideró que el contexto era el propicio: *The Mist* le permitía expresar su odio hacia la estupidez que, a su juicio, había guiado la política estadounidense de los años precios. Darabont intenta indignar al espectador y encarrila su ira hacia la señora Carmody: «Me fascinó el profundo resentimiento que siente el público hacia ella en poco tiempo y supongo que se debe al momento cultural en el que nos encontramos en este país».<sup>387</sup>

---

<sup>387</sup> «Entrevista con Frank Darabont», *La niebla* (Edición Especial), Notro Films, 2008, disco 3.



*The Mist* (fotografía promocional).  
Los monstruos a los que se enfrentan los protagonistas no son sólo las criaturas que acechan en la niebla.

Conforme avanza la película, la letanía de la Carmody se torna omnipresente, como un zumbido que no cesa, como una carcoma que va royendo la cordura de los refugiados. No son los monstruos los que marcan el *crescendo* dramático del filme de Darabont, sino la marea de la locura que se desborda desde la boca de la devota. «Y se me ocurrió que era la niebla la que le daba ese poder —el poder de obnubilar, nunca mejor dicho— la mente humana, de la misma manera que a los demás nos había privado de la luz del sol» (King, 1986: 200). El mismo miedo que otorga poder a la Carmody es el que impele a sus oyentes la locura. Sin embargo, ella no promete a sus fieles salvación sino expiación. El fin del mundo ya ha llegado, nuestros cuerpos ya han sido condenados y, no obstante, nuestras almas todavía pueden ser limpiadas del pecado por medio de un pago de sangre. Porque la señora Carmody —como el discurso fundamentalista al que imita— ya no se enfrenta a diablo o pecador que pueda ser desterrado en modo alguno, sino a un mal inconmensurable y absoluto que se ha tragado al mundo por entero. Sin duda alguna, este giro en la concepción del mal es también el que observamos en el discurso del gobierno de George Bush Jr.

Desde que Ronald Reagan tildara la URSS de Imperio del Mal el 8 de marzo de 1983 ante la Asociación Nacional de Evangélicos, las alusiones al mal reaparecen en el discurso del poder estadounidense. Sin embargo, la novedad del discurso de la administración de George Bush hijo, radicaba no tanto en la frecuencia con que aludía al mal como al modo en que se refería a él. Según Ceaser (2002), George Bush Jr.:

«ha dejado a un lado cualquier residuo de la idea ilustrada de que el mal es una fase temporal a superar y ha retornado a la vieja noción del mal como una parte omnipresente de la realidad. Su reintroducción del mal sirve no sólo como ayuda en la guerra contra el terrorismo foráneo, sino como un correctivo para las tendencias materialistas de nuestra civilización que niegan la substancia del alma o la naturaleza moral del hombre. Este correctivo es el eje de la nueva política de seguridad doméstica de George Bush y promete ser una de sus contribuciones más perdurables».

Afganistán y después Irak y después Libia y ¿después? Tal vez Irán, Corea del Norte, Siria y una lista que, entretanto, no pararía de extenderse hasta abarcar el mundo entero. La nueva noción del mal resulta conflictiva, pues en la misma medida en que la dimensión del mal se concibe inabarcable, los sacrificios individuales devienen vanos, inútiles, risibles. «Si nos enfrentamos a Satán y no a unas condiciones sociales adversas, el mal parecerá imposible de derrotar», escribe Eagleton (2010: 12). Sólo queda entonces sumergirse en una sinrazón tan grande como el mal que se combate.

Así, en *The Mist*, la señora Carmody pide sacrificar al niño y la ramera, pero ¿qué son sino dos gotas de sangre en las colosales fauces de la niebla? También, en *El exorcista: el comienzo* de Renny Harlin, cabría preguntarnos por el sentido de exorcizar un cuerpo femenino cuando todo el valle ha sido aniquilado ya por el diablo, ¿para qué, si ha de volver? Pero el destino mesiánico no atiende a razones de medida o proporción y, en cambio, exige profesión de fe, confianza ciega en un triunfo más allá del tiempo, que será concedido porque la verdad está de nuestro lado. Al fin y al cabo, pese a todas las derivas posmodernas sobre el fin de los metarrelatos, el neoconservadurismo defiende un relato de redención de la humanidad que se imbrica a la perfección con la doctrina cristiana de la redención.

El neoconservadurismo es una ideología moderna y, como afirma John Gray, todos los proyectos de la modernidad se sustentan sobre el ideario cristiano del fin del mundo y la resurrección. El futuro será el Apocalipsis y, tras, él, la redención: Jerusalén renacida en una tierra sin estados ni conflictos, aria o islámica, comunista o de mercado. Habrá entonces una tierra nueva, un cielo nuevo y el mar no existirá. Pero este Jerusalén de las alturas no es sino el regalo de la espada, porque sólo a sangre puede imponerse un solo destino para toda la humanidad. En este sentido, los proyectos modernos se han definido por la fe en un progreso que venciera toda penuria y, lo que es más importante, todo mal. Como la fe de Cristo, el neoconservadurismo persigue un ideal redentor: el de una democracia universal supervisada por Estados Unidos. Pero los neoconservadores no prestan batalla a solas, sino en compañía de una apretada falange de neoliberales y fundamentalistas cristianos. En consecuencia, la Guerra contra el Terror se plantea, por un lado, como una defensa armada del mercado global y, por otro lado, en términos de cruzada religiosa contra los infieles. Blackwater —el mayor ejército de mercenarios contratados en Irak— tenía por propietario al criminal y traficante de armas Erik Prince, que declaró sentirse «como un cruzado cristiano encargado de eliminar a los musulmanes y a la fe islámica de la faz de la tierra» (Fontana, 2011: 162). Pero cuando incluso militares y políticos hablan de un mal bíblico, apocalíptico, la ficción no tardará en interpretarlo bajo las máscaras del Diablo y sus legiones: monstruos, dragones, vampiros y demonios.



### 9.3. Mal divino y mal profano

Antes del once de septiembre, el hombre posmoderno creía vivir en una era sin fe, en la que había sido proclamado el fin de la historia y de los relatos redentores que atisbaban una redención de la humanidad más allá del fin del tiempo. Dicha creencia se ha demostrado falsa, pero existía una fuerte convicción en torno a ella. Los atentados del World Trade Center devolvieron al primer plano de la Historia los relatos abiertamente redentores, no sólo la idea de una democracia mundial liderada por Estados Unidos, sino también los relatos de la fe, de Dios y el Diablo, de la virtud y el pecado. Pero mientras que la ideología volvía sus ojos a la trascendencia, el cine de terror —que participa en ella— mantenía una visión ambivalente, en la que el origen de la catástrofe se debatía entre lo sobrenatural y lo humano, entre lo divino y lo profano.

¿Es el mal una prueba de paciencia impuesta al Santo Job o un castigo por las culpas de Caín? Veamos, a través de *30 días de oscuridad* y *The Mist* —ambas de 2007—, cómo el cine de terror expresa la relación entre lo humano y este Apocalipsis que sobreviene de repente.

Marlow (Danny Huston), rey de los vampiros en *30 días de oscuridad* mastica y gorgotea palabras de un idioma ya olvidado con su boca podrida y erizada de navajas: «Dios no existe» —susurra a su aterrada víctima mientras escruta un cielo sin estrellas. Sin embargo, la lucha contra la caterva de vampiros no es sino una pugna entre la luz y la oscuridad, tan antigua como la Biblia o el sacrificio mítico del héroe que ha de perecer para así redimir a la comunidad. Durante treinta días, el sol se pone en Barrow, el pueblo más septentrional de Estados Unidos, y durante la larga noche los vampiros arriban en un negro navío para cobrarse a cuantas víctimas puedan.



*30 días de oscuridad* (fotografía promocional). Marlow el vampiro.

Una de las principales tesis de Jorge Martínez Lucena (2010: 25-35) radica en que el actual cine de vampiros responde a la angustia posmoderna de un mundo sin Dios ni vida tras la muerte. Por tanto, ni el origen del vampiro está ya la apostasía sobre la cruz ni hay que buscar un escudo contra ellos en la hostia y el agua bendita. Efectivamente, *30 días de oscuridad* nos habla de contagio y radiación solar más que de crucifijos. Pero miremos de cerca a estos vampiros, asomémonos a sus ojos como brasas de azabache, a sus rasgos picudos, como de rata, a sus zarpas ensangrentadas, a su violencia brutal y desmedida: antes que amorales, los hallaremos inmorales; antes que depredadores, los juzgaremos sádicos asesinos.

A través de la negación de Marlow, el vampiro, Dios se hace presente en *30 días de oscuridad*, un Dios que es atacado junto al resto de instituciones y creencias del modo de vida americano: el hogar, el trabajo, la familia, la comunidad, la fe, la ley, hasta los perros, todo queda destruido. Sin embargo, es el mal quien con mayor fuerza se hace presente en la noche de Barrow, el pueblo más septentrional de Estados Unidos. Más que cualquier rebaño de zombis, los vampiros de *30 días de oscuridad* son la encarnación de la perversidad, la irrupción de un mal antiguo que habla en un idioma arcaico y extranjero, acaso más antiguo que el hombre. En las últimas horas de la larga noche de Barrow, el vampiro es exterminado y la oscuridad queda exorcizada. Amanece sobre el Polo. El beso final, la catarsis del cine clásico, purifica al héroe contaminado durante la lucha.

A la espera de la aurora, el héroe abraza a su amor perdido y reencontrado; porque el suyo es el triunfo del bien, la victoria del sol que es, a fin de cuentas, la del orden y la normalidad. Así, nos dice Álvarez Uría (1973: 83-84): «El reino de la luz se opone al de las tinieblas [...]. La luz será propiedad exclusiva de los poderes establecidos, mientras que la noche pertenece a las clases endiabladas» o, en este caso, a esta casta de parias malignos que se han adueñado de un poder que no les pertenece. Su destierro es una capitulación del mal que, pese a todo, resulta momentánea: ellos volverán, la eterna batalla no habrá de tener final.

Pues, como vimos, la paradoja del discurso de Bush Jr. es que pretende la redención del mundo pero juzga que el mal es intrínseco al mismo y no una fase transitoria y salvable. En cambio, el mal está en los versículos y combatirlo es cumplir con el precepto divino: «A la hechicera no la dejarás con vida», ordena la Biblia (*Gen* 22: 17). Sin embargo, al apropiarse de esta noción cristiana del mal, el discurso del poder olvida que el origen del mal está en el pecado del hombre. Porque, a cada golpe, a cada giro, el poder olvida sus culpas del pasado. Como un amnésico que cada mañana reconstruye el relato de su vida, el poder reescribe su linaje y omite las tachas que

dieron lugar a la estirpe de Caín. Algunas ficciones, como *30 días de noche*, *El imperio del fuego* (*Reign of Fire*, Rob Bowman, 2002), *Amanecer de los muertos*, *El exorcista: el comienzo* —versión de Harlin—, *Monstruoso* o *The Thaw* (Mark A. Lewis, 2009) desdeñan cualquier responsabilidad humana en la existencia del mal y lo presentan como algo que, de pronto, estalla, resucita o regresa.

Se trata de un mecanismo de ocultación que trata de negar, a toda costa, que es el orden quien define la imagen de lo monstruoso. En el último decenio, abundan los relatos que definen al mal como una fuerza externa, contaminante, ajena a los manejos del poder. Pese a ello, todavía hallamos ficciones que, o bien relacionan abiertamente lo monstruoso con lo excluido, o bien sentencian que Orden es culpable de los monstruos que la asedian. Podríamos pensar en *Frankenstein* y su progenie, en todos aquellos monstruos que proceden del sueño de la razón. La criatura de *Splice: Experimento mortal* o los zombis de *Resident Evil* son producto de la locura y la soberbia de los científicos, pero también de la codicia empresarial. La ética no es propia de la gran empresa: siempre el beneficio cuenta más que la transgresión o la vida humana y así hasta el punto en el que, extinguida la humanidad, sigue existiendo la gran empresa. El absurdo de la cuestión resulta meridiano, ¿a quién venderá sus productos la Corporación Umbrella cuando, en el mundo de *Resident Evil: Ultratumba* (*Resident Evil: Afterlife*, Paul W. S. Anderson, 2010) no quede nadie que los compre?

En *La tierra de los muertos vivientes*, de George A. Romero, los capitalistas tratan de mantener su economía en un mundo de despojos: el suyo es un orden social muerto, un cadáver que sigue andando, un rechazo a cambiar de modo de vida en un mundo que ya ha sido transformado y no volverá a ser el que era<sup>388</sup>. «Alguien<sup>389</sup> dijo una vez que es más fácil imaginar el fin del mundo que el del capitalismo», escribe Fredric Jameson (2003), e incluso hay políticos que creen todavía que es posible solucionar las crisis de Grecia, España o Portugal apuntalando el mismo sistema financiero que condujo a ellas. Pero dejemos, de momento, las culpas del orden económico global y regresemos a la ideología conservadora que impregna la política estadounidense y sus ficciones, a esa ideología que condujo a la guerra de Irak y a una regresión en los valores de la sociedad estadounidense.

---

<sup>388</sup> Así lo expone el director: «Los personajes centrales de mis películas son siempre los hombres, mentirosos que reaccionan de manera estúpida, hombres que reaccionan o no al cambio. [...] Para mí, la verdadera tragedia es que las personas no se dan cuenta del cambio, incluso cuando es manifiesto: no intentan adaptarse y continúan viviendo como antes» (J. Ferrari y G. Valens, 2008 : 26).

<sup>389</sup> El alguien mencionado por Jameson es H. Bruce Franklin, en su ensayo de 1979 «What are we to make of J.G. Ballard's Apocalypse?» ([www.jgballard.ca/criticism/ballard\\_apocalypse\\_1979.html](http://www.jgballard.ca/criticism/ballard_apocalypse_1979.html)) y la cita exacta de Franklin se refiere a «confundir el fin del capitalismo con el fin del mundo».

Regresemos a las ficciones producidas durante este giro ideológico y hallaremos que, en la mayoría de estas ficciones, el retorno de lo monstruoso portará impresos en su carne los pecados del orden que le excluye. Si hablamos de terror estadounidense y hablamos de culpa, el pecado de Irak —la mentira criminal que condujo a la guerra— sin duda tendrá sus propios monstruos. Como vimos en *El ejército de los muertos*, *El exorcista: El comienzo* de Paul Schrader, *Las colinas tienen ojos*, *Monsters* o *La reliquia del mal*, la encarnación monstruosa de la culpa puede ser bastante explícita; pero, más a menudo, el miedo es tan vecino de la ignorancia que los americanos ya pueden discernir qué es aquello que asedia sus moradas. Si hay una ceguera impuesta por la bruma que rodea el supermercado de *The Mist* no es tanto la que oculta el sol como la que impide discernir la verdad y la razón.

*The Mist* acorrala en un supermercado a los refugiados que no saben cómo actuar: internarse en la espesura de las nubes o atrincherar los escaparates, mantener el diálogo democrático o regresar a la barbarie del sacrificio que aplaque a un Dios iracundo. Mientras David (Thomas Jane) y su hijo Billy (Nathan Gamble) esperan en la cola del supermercado, un vehículo militar aparca junto a la puerta. «La educación debería ser una prioridad, pero no lo es» —comenta una maestra anciana (Frances Sternhagen)—, «el gobierno tiene otros gastos, como dar dinero a las grandes empresas y hacer bombas». La alocución de la maestra no es en absoluto gratuita, pues, durante ella, la continuidad del montaje hace cómplices, en primer plano, a David, Amanda (Laurie Holden) y la maestra, personajes que acabarán siendo blanco de la comunidad fanática y reaccionaria que se forma dentro del supermercado; el discurso de la maestra y el montaje de Darabont señalan, desde muy pronto, una posición política, de condena, por un lado, al aparato militar estadounidense y, por otro, al fanatismo religioso de la era de Bush Jr.

En la novela, el proyecto militar «Punta de Flecha» es apenas un rumor, los militares de la base han estado experimentando con algo prohibido y, probablemente, hayan desatado a la niebla con sus monstruos. Sin embargo, Frank Darabont desarrolla esta idea para subrayar que el ejército es responsable de la tragedia<sup>390</sup>. Frank Darabont no deja lugar a dudas concibió su película como una obra crítica y política:

---

<sup>390</sup> Según Antonio Sánchez-Escalonilla (2011: 96), «en *The Mist* también se invoca el fantasma de la guerra [de Irak] mediante la responsabilidad del ejército en el desastre, desencadenado a causa de un experimento científico. En este caso, el tema de la desintegración social se plantea desde la autodestrucción: la violencia de los mismos humanos, producto del pánico, o el recurso al suicidio llegan a ser tan contundentes como la amenaza de los monstruos».

«Me parece que nuestra sociedad, nuestro país, en lo que va de siglo, ha hecho un montón de estupideces sin sentido sólo porque mucha gente tenía miedo. [...] Bajo el disfraz de película de monstruos hay una crítica social y política, si es que quieres verla. Si no, te quedas con los monstruos, también funciona a ese nivel. Eso es lo que me gusta de la historia. Me gustan las películas subversivas, te enseñan los monstruos y te dicen “mira qué bonitos” y te pegan un puñetazo en el estómago en forma de una experiencia muy humana de condena y rabia»<sup>391</sup>.

Prendido en telarañas, el soldado se agita doliente y aterrado: la carne de su cuerpo vibra fuera de sí, su torso es un racimo de bubas, las pústulas hierven en su piel, los ojos casi saltan de las cuencas y, entre gemidos, pide perdón y confiesa que la culpa es de los soldados. De pronto, los bubones eclosionan y por todo su cuerpo emerge una progenie de arañas. La espantosa muerte del policía militar no proviene de las páginas de King sino del caletre de Frank Darabont, que presenta la responsabilidad militar, más que como sospecha, como certeza.

De igual manera, lo más provechoso de *Evidence* (Howie Askins, 2011) es que su tramo final constituye, involuntariamente, una precuela de *The Mist*: perseguidas por una extraña bestia, un par de amigas huye a través de la oscuridad hasta llegar a una base secreta en la que, al parecer, científicos y militares han desatado una prole infernal. Decimos «al parecer» porque nada se explica en la película, nada llegamos a saber, la comprensión está fuera de lugar. El metraje expuesto es sólo una amalgama confusa, una imagen borrosa, agitada en extremo, una prueba, una evidencia, pero ¿de qué? Una vez en la base, creemos ver internos que yerran lobotomizados o se abalanzan sobre las chicas, monstruos que cargan como gorilas furiosos y a una chica que, en un improvisado paritorio, ha dado a luz a una criatura que, afortunadamente, jamás llegaremos a ver. A la manera de *El proyecto de la bruja de Blair*, Howie Askins nos lleva al extremo de lo visible, a ese lugar en el que la imagen electrónica ya no puede mostrar nada, las palabras devienen gritos, el desconcierto rige el metraje y, mientras los contemplamos, sólo podemos sospechar que los militares se traían entre manos algo verdaderamente siniestro.

*The Mist* hace recaer la culpa en los militares de una manera más explícita. Sin embargo, los dardos del director se acercan más si cabe cuando se dirigen al fanatismo que va adueñándose del supermercado. *The Mist* juzga la naturaleza del hombre con el mismo pesimismo que el William Godwin de *El señor de las moscas* (1954): la civilización es una pátina que se descascarilla fácilmente, nuestra verdadera naturaleza es la barbarie. No obstante, según Darabont, ese retorno a la brutalidad y la sinrazón toma la forma de un fanatismo religioso que, en gran medida, remite al fundamentalismo cristiano del que se nutre el partido republicano.

---

<sup>391</sup> «Entrevista con Frank Darabont», *La niebla* (Edición Especial), Notro Films, 2008, disco 3.

La niebla lo ocupa todo, es inmensa, como el mar, tan grande como sus monstruos o la irracionalidad que los engendra. «La emoción más intensa y más antigua de la humanidad es el miedo, y el más antiguo y más intenso de los miedos es el miedo a lo desconocido», así lo afirmaba Howard Philips Lovecraft (1984: 7) y así lo vemos en el celaje de nubes que asedia a los personajes en *The Mist*. Pues ¿qué es la bruma sino símbolo del desconocimiento<sup>392</sup>?, ¿qué son los monstruos sino las vagas formas que emergen de nuestra irracionalidad y nuestro terror? Pensemos en esas arañas cuyo rostro resulta vagamente antropomorfo; pensemos, sobre todo, en la fiereza animal que iguala a las bestias que cazan en la niebla con los hombres que luchan por su supervivencia. Bajo la piel del policía militar, las arañas bullen como culpas que no será posible ya expiar; afuera, en la niebla, los monstruos reflejan la locura de los hombres encerrados en el supermercado, una locura que se acrecienta cada vez que se aventuran en la bruma o que ésta, por una grieta, se filtra con sus monstruos dentro de la tienda.

Decíamos más arriba que el miedo es vecino de la ignorancia y, en *The Mist*, la niebla y sus monstruos toman dimensiones ciclópeas, inconmensurables, como la sinrazón y el miedo que han invadido Estados Unidos. El miedo acecha afuera ininteligible y descomunal; sin embargo, la Carmody halla para la niebla un nombre sencillo: la niebla es el mal. Pero si es cierto que Dios ha castigado al hombre con el fin de los días, entonces no habrá héroe capaz de sojuzgarla o devolvernos al reino de la luz. Pues las balas o la antorcha no bastan para vencer a titanes que son altos como montes y voraces como huracanes. Sólo cabe entonces la expiación, el derramamiento de la sangre impura de aquellos que —a juicio de la Carmody— encarnan los pecados por los que hemos sido castigados.

De manera similar a *The Mist* o *Red State*, los fanáticos de *Zombies of Mass Destruction* arrinconan a los supervivientes en una iglesia en la que el párroco (Bill Johns), eufórico, proclama que por fin ha llegado el Apocalipsis que él siempre había anunciado. Protegerse de los zombis pasa a ser un problema menor, lo importante ahora es atrincherar el alma y salvarla del pecado que ha convertido en zombis a los hombres. Desoyendo los lamentos que yerran por las calles, el párroco y sus fieles disponen una suerte de silla eléctrica con el fin de curar a la pareja de homosexuales

---

<sup>392</sup> El simbolismo de la niebla como fase de ignorancia —y temor— que han de superar los héroes ha quedado bien fijado en el cine occidental. Se trata de un lugar común en las películas de vikingos, tal como vemos en *Los vikingos* (*The Vikings*, Richard Fleischer, 1958), *Los invasores* (*The Long Ships*, Jack Cardiff, 1964), *Erik el vikingo* (*Erik the Viking*, Terry Jones, 1989) y *Valhalla Rising* (Nicolas Winding Refn, 2009). En el cine de terror, la niebla no sólo funciona como ambientación, sino también como pasaje que comunica con el inframundo de los demonios y los muertos; en este sentido, cabe citar, entre otras, *La niebla*, (*The Fog*, John Carpenter, 1980) o *The Shrine*.

que se ha refugiado junto a ellos. Los monstruos, nuevamente, no son los muertos que yerran por las calles sino los intolerantes ocultos en las casas y en los sótanos. El humor, por más que negro, aligera el tono de *Zombies of Mass Destruction*; en cambio, no hay humor que redima la locura que va anegando a los personajes de *The Mist*.

Hacia el final de la novela de Stephen King, los personajes escapan del supermercado y, poco después, se dan de bruces con una pezuña grisácea y arrugada que se planta frente a su coche, una pata grande como un pilar del cielo, perteneciente a un cuerpo perdido en la espesura de la bruma, «algo tan enorme que la imaginación no acertaba a captarlo» (King, 1986: 215). Sin embargo, el David de la novela sigue luchando por su hijo y, pese a todo, decide proseguir en su búsqueda del sol. La novela concluye con una única palabra: «Esperanza» (King, 1986: 218). En cambio, el epílogo de Darabont es bien distinto: ante la imposibilidad de salvar a Billy de los monstruos, David decide darle muerte y agota sobre la cabeza de su hijo el último disparo. Sólo entonces, ejecutado el sacrificio, las nubes se dispersan y aparecen los soldados avanzando sobre los cadáveres de los monstruos. La película concluye con un grito que ya no puede articular tamaña desesperanza.

No obstante, lo más estremecedor del filme de Darabont no es el disparo del padre sobre el hijo, sino la posibilidad de que la razón estuviera de parte de los fanáticos<sup>393</sup>. Pues no hay aquí un ángel que detenga el cuchillo de Abraham sobre la garganta de Isaac. En cambio, muerto el primogénito, el reino de la luz regresa erradicando a las bestias de las tinieblas. Sin embargo, por más que la bruma se disipe entonces, la posibilidad de que el Dios que rige el mundo sea realmente así —severo, iracundo, vengativo— deviene insoportable. Éste es el Dios de Job, el de la señora Carmody o, también, el Dios cruel e incomprensible que planea sobre las páginas de otra novela de Stephen King, *Desesperación* (1996), un Dios que libra una batalla contra el mal en la que no hay sitio para la felicidad de los mortales: «Exacto, es cruel. Pero tú ya lo sabías. Y no puedes ejercer ningún control sobre la naturaleza de Dios. Ni tú ni ninguno de nosotros» (King, 1998: 679).

Sin embargo, ni *La niebla* ni *Desesperación* atisban un Dios o un final tan oscuro como el que ensombrece el filme de Darabont. En cambio, es éste un final negro,

---

<sup>393</sup> Darabont reconoce que una de las fuentes de su filme fue *La noche de los muertos vivientes*, película con la que coincide en numerosos puntos: el asedio de los monstruos, los personajes encerrados que acaban atacándose entre ellos, las fuerzas del orden que avanzan impasibles exterminando a los monstruos, el final amargo y pesimista... Además, ambas traicionan continuamente nuestras expectativas como espectadores: el héroe fracasa y no logra mantener a los monstruos a raya, sus expediciones al exterior resultan catastróficas y, finalmente, sus ideas se revelan como erróneas frente a las de sus antagonistas, quienes, paradójicamente, tenían los mejores planes de supervivencia.

desesperanzado, que podrá restaurar la paz pero no devolvemos la cordura. Pues si el mal es asumido como la condición permanente del mundo, no habrá manera de vencerlo ni tampoco de combatirlo sin acabar contaminado por su ubicua putrescencia. Bajo la antorcha de la democracia, Estados Unidos acaba por incendiar de tiranía aquellas tierras que pretendía libertar. Del mismo modo, deseando salvarnos, el héroe se destruye a sí mismo y aniquila cuanto alguna vez amó y quiso preservar. Es la paradoja del héroe en lucha contra el mal: batallando contra el caos, acaba por contarse como uno más entre los monstruos.

## 9.4. El héroe y el mal

«¿Todavía somos los buenos?, dijo  
Sí. Todavía somos los buenos.  
Y lo seremos siempre.  
Sí. Siempre.  
Vale.»

*La carretera*. Cormac McCarthy (2006: 61-62).

La lucha contra el mal necesita de héroes que abandonen esta regresión a la fantasía y el aislamiento y planten cara al mal. Mientras las mujeres, los niños y los débiles se guarezcan en su casa, los hombres deberán volverse héroes y reconquistar la frontera salvaje o el territorio arrebatado. Sin embargo, como veremos en este último epígrafe, la gesta del héroe contra el mal impone su propio sacrificio o bien le contamina de manera irreversible.

Durante los primeros minutos de *El imperio del fuego* —coproducida por Reino Unido, Irlanda y Estados Unidos—, el mal se despierta de repente en el subsuelo de Londres, extiende sus alas y arrasa con su fuego la superficie de la tierra. En un paisaje calcinado, los supervivientes se refugian en un castillo inglés y tratan de sobrevivir a los embates de los dragones. Pero ¿qué es el dragón sino el emblema cristiano del diablo y el pecado? Para conquistar el ánima presa en forma de doncella, San Jorge ha de vencer al dragón que la custodia. Para el fiel medieval —escribe Miguel Ángel Elvira (1997: 421)—, «el dragón concentra toda la brutalidad de los elementos naturales desencadenados (tierra, aire, fuego, acaso agua), y se presenta como el obstáculo para hallar el bien; constituye por tanto un símbolo vivo de la fuerza animal de la materia con la que debe enfrentarse el espíritu para hallar el tesoro del Bien y de la Salvación».

Pero la tarasca de *El imperio del fuego* encarna sobre todo a la bestia del Apocalipsis, al dragón de siete cabezas que intenta devorar a la mujer vestida de sol y a su descendencia (*Ap* 12). Es éste un mal que ha despertado sin anuncio de trompetas y



que, no obstante, no puede combatirse si no es con la ayuda del Mesías y su corte celestial. «Arcángeles», así se llama en el filme a los soldados yanquis que descienden en paracaídas para combatir a la bestia, porque no es el oro ni el petróleo lo que los trae hasta esta tierra, sino la voluntad de liberar al pueblo desamparado y la misión de poner fin al imperio del mal: «Mira por la ventana» —exhorta el héroe americano—. «El Edén no se está quemando, está quemado».

De igual manera, a las puertas del centro comercial se agita un mar de brazos putrefactos, pero entretanto los vivos se dedican a gozar de los tesoros de las tiendas. En *Amanecer de los muertos*, los supervivientes se entregan a un consumo superfluo, a un hambre inútil e insaciable, que los iguala con los muertos que mastican una carne que no puede digerir<sup>394</sup>. Pero la crítica al consumismo resulta ambigua: el idilio entre imágenes felices y música satírica no acaba de convencernos de que vivir en un centro comercial resulte tan terrible. Finalmente, los supervivientes del centro comercial deciden abandonarlo y salir en busca de otra isla, una tierra prometida libre del asedio de los muertos. El montaje sugiere que su tiempo se consume como la colilla que cae al suelo, como los casquillos que tintinean contra el suelo. Una noche, la chica rusa da a luz a un niño zombi, a un mañana muerto. Entendemos en clave simbólica el abandono de los grandes almacenes; argumentalmente, sin embargo, no alcanzamos los motivos que llevan a los héroes a marcharse.

Más obvia en su crítica, la anterior versión del filme (*Dawn of the Dead*, George A. Romero, 1978) dejaba a sus protagonistas percatarse de que su vida entre las tiendas acababa por vaciarles hasta ser apenas zombis, maniqués o plantas. Para ellos no existía lugar al que marcharse y, sin embargo, terminaban escapando cuando el centro era asaltado por los zombis y las bandas de moteros. Por el contrario, los vivos del filme de Zack Snyder se aprestan más a la invasión que a la evasión. Ellos se arman; con bombas caseras, pistolas y escopetas, blindando furgones, blandiendo motosierras. En un momento de intimidad, Michael muestra a la protagonista su invento para segar los brazos y piernas de las carroñas: «Eso es lo más romántico que nadie me ha enseñado nunca», responde Ana. Es éste un Eros irónico, pero también un Eros en armas.

---

<sup>394</sup> Jaime Cuenca (en Jaio y van Gorkum, 2008: 46-47) establece un acertado paralelismo entre los zombis y la descripción que Bauman ofrecía del consumismo según: «La inutilidad es el tercer rasgo que hemos hallado en la caracterización del consumo zombi. La ingesta de carne, en su caso, no sirve a la finalidad que le es propia: la nutrición. Tampoco nuestro consumo sirve al fin que se le supone, y esto no es ningún fallo, sino su mismo modo de funcionamiento. La sociedad de consumo se justifica en la promesa de satisfacer los deseos humanos, pero sólo puede mantenerse gracias a que nunca los satisface del todo. La incapacidad del consumo para conducir verdaderamente a la realización personal es, como explica Bauman, la premisa misma de su continuidad».

Armas para el amor, pero también para la salvación; armas para limpiar una tierra en la que reina la carne de los podridos. Sólo las armas hacen al héroe. En *Amanecer de los muertos*, Estados Unidos ha sido atacado —no por ejércitos, no por ciclones, no por plagas— sino por el mal de los muertos que se levantan. En plano cenital, al comienzo de la película, la bandera pende lacia en lo alto del mástil. En unas horas, el país será hecho trizas, a dentelladas, desgarrado por los muertos. Pero las barras y estrellas ondearán de nuevo, al final de la película, en primer plano. Queda en pie un héroe al fondo, despidiéndose de sus amigos que parten hacia la isla prometida. Pero su sacrificio no habrá sido en vano: la sangre de los héroes debe correr para purgar la podredumbre de la tierra. Es la sangre de los héroes, y no la brisa, la que hinche de nuevo la bandera al final de *Amanecer de los muertos*.

Pero el heroísmo forma parte de la política del miedo. Desde los bomberos enterrados por la caída de las Torres Gemelas hasta los muchachos abatidos tratando de llevar a Irak la democracia, la sangre de los héroes justifica seguir luchando. Porque son los mártires, porque son adalides contra el mal, hombres corrientes que dan la vida por salvarnos. Significativamente, uno de los itinerarios narrativos más frecuentes del periodo es el del americano medio —o incluso mediocre— que debe convertirse en héroe para salvar a la comunidad o la familia. *La guerra de los mundos*, *Las colinas tienen ojos*, *Dance of the Dead: El baile de los muertos* (*Dance of the Dead*, Gregg Bishop, 2008) o *The Last Lovecraft: Relic of Cthulhu* (Henry Saine, 2009), entre muchas otras, describen a personajes anodinos que han de encontrar en su interior una fortaleza capaz de derrotar a la amenaza de la tragedia colectiva.

Pero nadie sabe más del héroe que la propaganda. El héroe glorifica la catástrofe del mismo modo que los santos convierten sus suplicios en delicias celestiales. Héroes y mártires dan sentido, *a posteriori*, a todos los desastres. La propaganda lo ha entendido y hace suyo el lado heroico y humano del conflicto, incluso más, refunda sus bastiones con la sangre de los caídos. En *El imperio del fuego*, Quinn (Christian Bale) lucha por vengar a sus camaradas calcinados por el ataque del dragón, pero es el sacrificio de Van Zan (Matthew McConaughey), el soldado yanqui, quien insufla su espíritu para seguir peleando cada día por reconstruir cuanto destruyeran los dragones. Van Zan, como veremos, es portador de la voz y la esperanza americanos; su muerte en las fauces del dragón es un sacrificio digno de un Mesías (americano).



*El imperio del fuego* (fotografía promocional).  
El héroe americano llega para ayudar a los ingleses a combatir contra el mal de los dragones.

Pese a ello, como apunta Yehya (2003: 198), el heroísmo mesiánico no está exento de conflicto: «Uno de los muchos problemas que impone una guerra humanitaria es que los soldados que la pelean deben dejar de ser guerreros para volverse misioneros. Al ver la cobertura televisiva de la guerra, cualquiera habría pensado que los soldados de la coalición pasaban más tiempo curando, alimentando, protegiendo y entreteniendo iraquíes que matándolos». Los soldados Hans Gukesein, Brian van Dusen y Richard Carl perecieron tratando de salvar una niña herida. Como la pequeña niña herida, todos los iraquíes son niños malos que deben ser rescatados de sus padres malvados y de sus impulsos destructivos y así lo vemos, por ejemplo, en la actitud de filmes como *The Objective* o *Arenas mortales*, que presentan a los talibanes como opresores del pueblo afgano y a los militares como buenos chicos que intentan salvarlos de ellos, les vacunan o les ofrecen chocolates.

El dilema del discurso radica en la paradoja de mostrar un enemigo que merece ser aniquilado a la par que redimido. De nuevo, la respuesta está en el Diablo, pues si es él quien reina entre los hombres o los desvía hacia el pecado, bastará con destruirlo para que la luz ilumine las almas de sus siervos. Los humanos de *Daybreakers* descubren una cura para los vampiros en un mundo en el que éstos son la mayoría. Sin

embargo los no muertos jamás quisieron ser curados<sup>395</sup>, son los señores y suyas son las urbes y las legiones; son los dueños que especulan con la sangre de los vivos. Los hombres, sin embargo, porfían en una batalla contra ese mal que ha contaminado a los vampiros; persisten pese a ser la minoría, en guerrillas, escondidos, americanos y no obstante terroristas. El sol resplandece siempre por encima y los héroes, al final, se encaminan hacia él, saben que pronto serán de nuevo señores a la luz del día.

Una película no es necesariamente un tratado de política como tampoco el cine de terror es propaganda subversiva<sup>396</sup>. No obstante, como hemos visto, el cine de terror nos permite explorar las contradicciones del pensamiento dominante. Filmes como *Daybreakers* no buscan reflejar un contexto histórico, pero se articulan en torno a los interrogantes que genera su discurso político, de ahí la indefinición moral de los argumentos o la ambigüedad de sus lecturas. Así, los humanos de *Daybreakers* portan consigo el ideal mesiánico y, sin embargo, se organizan en guerrillas clandestinas<sup>397</sup>. Frente a ellos, Estados Unidos es un conglomerado político, industrial y corporativo cuya ley impone un ejército que no es sino el trasunto sanguinario de las fuerzas de ocupación en Irak. Más que respuestas, filmes como éste plantean preguntas de índole moralista: ¿somos héroes o enemigos?, ¿portamos la libertad o en cambio el miedo?, ¿luchamos contra el mal o lo expandimos?, ¿somos el remedio o acaso la enfermedad?

En todo caso, la réplica a tales dilemas no radica en el análisis político, sino en el orden de lo simbólico. Una cadena de metáforas nos conduce de nuevo al mito: Zeus bajo el emblema del águila calva o Elvis (Willem Dafoe) —el jefe rebelde de *Daybreakers*— como un San Pedro renacido tras haber sido tocado por el Sol y que, en adelante, tomará por profecías las letras del rey del *rock*: «La verdad es como el Sol, puedes tapanlo un tiempo, pero no desaparecerá». En el congreso, el senado o el papel de los periódicos, los motivos de la guerra pueden ser hartos confusos; sin embargo, para el mito, ésta es la más antigua de las pugnas: la de la luz y las tinieblas.

En combate contra la negrura, el héroe encarna siempre las virtudes precisas para vencer al caos, los valores dignos de encomio que serán transmitidos, a través de sus gestas, a las futuras generaciones. El valor ideológico del héroe resulta, en

---

<sup>395</sup> La resistencia del pueblo enfermo a ser redimido por los héroes reaparece tanto en *Soy leyenda* (2007) como en *Doomsday* (Neil Marshall, 2008), en la que el motivo de la epidemia (otro trasunto del mal) se hermana con el reaccionarismo de unos supervivientes que han retornado a la Edad Media y se niegan a aceptar el progreso del mundo externo

<sup>396</sup> Existen numerosas excepciones, obras aisladas como *El ejército de los muertos* o filmografías como la de George A. Romero, en las que el componente político es no sólo explícito, sino también estructural.

<sup>397</sup> La ambigüedad del planteamiento —los americanos como guerrilleros contra un ejército perverso— ya había sido planteada en *The Crazies* (George A. Romero, 1973) o en *Amanecer rojo*. La idea se repite en el *remake* del filme de Romero perpetrada por Breck Eisner (*The Crazies*, 2010) desde un punto de vista más timorato y conservador que el de su predecesora.

consecuencia, más que obvio. Sin embargo, recurrir a la mitología del héroe implica dos problemas fundamentales para el cine posterior al once de septiembre. En primer lugar, porque el mito del héroe se enfrenta a una época de moral ambigua, en la que bien y mal se desdibujan y carecen de perfiles nítidos: para erradicar el terror imponemos más terror, para defender la democracia, establecemos la opresión. En segundo lugar, porque utilizar la figura del héroe —por más que ésta sea la versión menguada de la cultura de masas— implica poner en marcha también las energías profundamente salvajes y oscuras que forman parte del mismo.

El cine americano del nuevo milenio está obsesionado con la figura del superhéroe. No entraremos a estudiar esta corriente porque excede el objeto de nuestro estudio, pero sí apuntaremos la ambigüedad moral de los superhombres que se yerguen entre el polvo de la Zona Cero<sup>398</sup>: Hellboy es hijo del Caído y, aun así, combate contra la menguante legión de criaturas paganas a la que pertenece. También el cine de terror nos presenta héroes ambivalentes, monstruos redentores, paladines convertidos en demonios y cadáveres andantes que creen ser superhéroes al servicio de la comunidad<sup>399</sup>. A nivel ideológico, uno de los aspectos más interesantes de *La caverna maldita* es el desconcierto que plantea el hecho de que, para salvarse, los exploradores deban seguir al líder (Cole Hauser) aunque sepan que se está convirtiendo en una criatura monstruosa. La razón no alcanza a justificar tamaña insensatez y es entonces cuando el filme apela a argumentos de índole emotiva o racial: es mi amigo, es mi hermano, puedo fiarme de él. De igual manera, no sabemos si los nuestros son más dignos que los otros en la guerra, pero sabemos que son los nuestros. Con eso basta.

Pero el mayor problema del héroe no radica en saber si los valores que representa son o no correctos, sino en que es de naturaleza dual, luminoso y oscuro al mismo tiempo. Frente al caos informe de los monstruos, el héroe mítico encarna lo apolíneo, la ley, la tradición, el orden, la civilización. A él le han sido concedidos poderes de origen divino y armas mágicas con los que habrá de desbrozar de bestias los senderos y los campos. Como nos recuerda Carlos García Gual (1999: 149), «podemos considerar

---

<sup>398</sup> Baste mentar *Caballero oscuro* (*Dark Knight*, Christopher Nolan, 2008), en la que Joker se convierte en un mal demiúrgico, omnisciente, absoluto; las leyes del relato no le incumben y puede aparecer donde le plazca o ir girando la trama a golpe de explosión. La paradoja es que si Batman desea derrotarle habrá de transgredir también la ley y situarse en el lugar que ocupa el Joker. Durante todo el filme, el Joker vence porque maneja los hilos de la trama. Sólo adquiriendo este saber omnisciente —a través de un dispositivo ilegal de vigilancia que abarca toda la urbe—, podrá reducir a su enemigo. Como sucedió en el Estados Unidos posterior al once de septiembre, la lucha contra el mal requiere privar a los ciudadanos del derecho a la intimidad. Con *Caballero oscuro*, Estados Unidos parece lamentar que el mundo no ha comprendido su necesidad de héroes excepcionales que garanticen nuestra seguridad, aun a pesar de perder la libertad.

<sup>399</sup> Véase, por ejemplo, *Zombie Town* (*Wasting Away*, Matthew Kohnen, 2007) y *The Revenant* (D. Kerry Prior, 2009).

también héroes civilizadores a aquellos que extendieron los caminos por donde podían avanzar después los hombres, los que vencieron y eliminaron a los monstruos, los que abrieron nuevas rutas en el horizonte desconocido. [...] El héroe fundador debe eliminar al dragón poderoso que previamente lo ocupa con todo su tremendo poder».

Su lucha contra el monstruo es una liberación de la consciencia —del *logos*— que ha sido apresado por las fuerzas de lo primitivo y lo inconsciente, la doncella raptada por el dragón. Su espada es, por tanto, tan fálica como castradora, pues en tanto en cuanto rotura los surcos que conducen a la civilización, ha de reprimir también todo lo distinto, lo caótico, lo irracional que existen en el mundo y en él mismo. Mutilado por el héroe, el ogro que da título a la novela *Grendel* de John Gardner (1971) se desploma entre las rocas y los árboles de un bosque silente mientras los animales se le acercan con curiosa indiferencia. En cambio, nada detiene a Beowulf; apresa el brazo del monstruo y lo retuerce hasta arrancárselo. A los ojos del ogro, Beowulf «tiene alas. ¿Es posible? Y sin embargo es cierto: de sus hombros brotan unas terribles alas flameantes» (Gardner, 1981: 184-185). El Beowulf de John Gardner no es un héroe, es un autómatas, una reluciente luz apolínea que despeja las tinieblas con un brochazo de su espada.

Mientras mantiene a Grendel prendido por el brazo, Beowulf le susurra al oído y su voz es la fuerza masculina del arado que somete a la tierra, la voz de la racionalidad que abandona el tiempo de los mitos:

*«vigorosas y ávidas raíces quebrantarán tu cueva y la lluvia la depurará: el mundo arderá verde, el esperma volverá a formarse. Te lo prometo. El tiempo es la mente, la mano que crea (unos dedos sobre las cuerdas de un arpa, espadas de héroes, los actos los ojos de una reina...) Con eso yo te mato.»<sup>400</sup>*

En la novela de John Gardner, la simpleza de Beowulf refleja la complejidad del picajoso Grendel. Héroe y monstruo son haz y envés del mismo espejo, es más: los héroes a menudo participan de las mismas energías oscuras que debe derrotar. La fuerza de Sigfrido no procede de su espada, sino de la alfaguara de sangre que brota de la garganta del dragón decapitado y se derrama sobre su cuerpo. Los héroes, en su progreso, deben domeñar su propia animalidad salvaje y, por eso, de niños corren como ciervos en los bosques o, como Aquiles o Jasón, crecen educados por el centauro Quirón. Los héroes, siendo niños, pertenecen a las fuerzas de la naturaleza. Sigfrido

---

<sup>400</sup> John Gardner, 1981: 186. En cursiva en el original.

crece en las minas, bajo la tierra, y ha de atravesar un bosque brumoso y primigenio antes de integrarse en el mundo de los hombres<sup>401</sup>.

La paradoja del héroe radica en que debe vencer no sólo al monstruo, sino también a sí mismo, pues participa de esa cualidad diferente —monstruosa— que lo distingue del resto de seres humanos. En las leyendas germánicas no es raro que los héroes tengan modo de serpiente y, en las griegas, Cécrope —fundador de Atenas, constructor de ciudades, dador de la ley y la escritura— era un ser mitad hombre y mitad serpiente. Pero si bien Cécrope no es exactamente un héroe, sí lo es en cambio Hércules, un ser indómito, brutal y salvaje, que porta la piel impenetrable del león de Nemea al que dio muerte desgajándole las mandíbulas. Tal como escribe Antonio José Navarro (2006: 134), «en el mito de Hércules, la identidad del ser humano (del Héroe) queda sujeta a un conjunto de fuerzas ominosas y primitivas vinculadas al sueño, a las acciones reflejas, a los impulsos de lo inconsciente».

*Jack Brooks: Cazador de monstruos* es un filme canadiense y, sin embargo, participa de la reivindicación estadounidense del héroe fuerte y viril. A Jack (Trevor Matthews) las cosas le van mal porque no es capaz de controlar la rabia que le embarga e impele a destruir todo cuanto le rodea. Su familia fue despedazada por un monstruo<sup>402</sup> ante sus ojos de niño y, desde entonces, ya no logra contenerse. Psicólogos, chicas y profesores tratan de domeñarle y, sin embargo, cuando los demonios invadan la escuela nocturna, será su rabia desatada la que le permita aniquilar a las criaturas en las que se han transformado el recalcitrante pusilánime, el profesor de química y la pelota de la clase. La última vez que vemos a Brooks, será en una remota región de la selva africana, en la que se dedica a librar a los nativos de los ogros de la selva.

La triste ironía del final de *Jack Brooks* es contemplar a un hombre blanco salvando a los salvajes. Occidente, y más concretamente América, asume fácilmente el rol del héroe civilizador. Sin embargo, la sombra del mito que planea sobre *Jack Brooks* es, más bien, la de un Hércules poseído por una cólera descontrolada, que le llevó a matar, todavía niño, a su maestro Lino y, más tarde, a sus propios hijos. Las doce pruebas de Hércules a menudo le llevan a enfrentarse con monstruos que no son sino su reverso más salvaje. Así, nos aclara Cirlot (2008: 245), Hércules es un «héroe que devino símbolo de la liberación individual, de la búsqueda de la inmortalidad a través de la expiación del error por medio del sufrimiento y del “esfuerzo heroico”». En

---

<sup>401</sup> Como explica Joseph L. Henderson (1995: 112), la primera etapa del ciclo del héroe es la dominada por el arquetipo del *trickster*, una figura cuya conducta es dominada por los apetitos físicos, por la travesura y el juego infantil, pero también por la crueldad o la insensibilidad. Su figura se relaciona con los animales o adquiere su aspecto.

<sup>402</sup> Significativamente, interpretado por el mismo actor que el personaje de Jack.

cambio, Jack Brooks no aprende nada, de nada se libera, lucha contra el mal y se animaliza más si cabe.

El recorrido de los héroes del cine de terror a menudo es el inverso al del mito herculano. De la normalidad parten hacia un reino salvaje que les contamina y les impide volver a reunirse entre los hombres. Sus pruebas no los redimen, mas antes los condenan. Son héroes civilizadores sí, pues erradican la negrura y devuelven a los monstruos al reino del caos del que jamás debieron salir; sin embargo, luchando contra las tinieblas se tornan parte de ellas. Sólo contagiándose a sí mismo con la sangre corrompida del vampiro, el *sheriff* (Josh Hartnett) de *30 días de oscuridad* logrará derrotar a sus poderosos adversarios. Luchando con las bestias de *La caverna maldita*, uno de los exploradores queda mancillado por la infección de las cavernas, sólo la enfermedad le permitirá guiar al resto a través del laberinto subterráneo, pero es también la enfermedad la que le va convirtiendo en un monstruo que no podrá volver a ver la luz solar.

En un giro frecuente del cine actual, sólo se salvan quienes pasan de víctima a verdugo o, tal como afirma Newman (2011: 473), «la escapada es imposible o alcanzable sólo a través de un descenso al salvajismo». En *Hostel*, el joven Paxton (Jay Hernandez) no sólo escapa disfrazándose de carnicero, sino que se ejerce dicho papel cuando encuentra a uno de los asesinos en los lavabos de una estación; de igual manera, en *Hostel 2*, Beth (Lauren German) se convierte en torturadora; finalmente, el joven Doug, de *Las colinas tienen ojos*, no para mientes a la hora de vengarse atrocemente de los mutantes. Doug regresa de su incursión convertido en héroe, embadurnado de restos humanos. La sangre es el bautismo de los héroes. Huyendo de los humanoides de la sima de *The Descent*, Sarah (Shauna Macdonald) se sumerge en una poza cuajada de sangre, podredumbre y carroñas. Cuando emerja de nuevo, Sarah será una persona distinta, capaz de aniquilar a los trogloditas o de abandonar a su suerte a la amiga con la que le engañaba su marido.

Con la polución de las tinieblas, el destino de los héroes no podrá ser otro que el de la muerte o el destierro. Sabemos, desde el principio, que los héroes de *La cosa* (2011) no se salvarán. El Neville de la última versión de *Soy Leyenda* se autoinmola no tanto para salvar a la mujer y a la niña como para llevarse por delante a un puñado más de infectados. En *Stake Land*, tras conducir a Martin hasta las cercanías de Nuevo Edén, el cazador de vampiros desaparece en la vasta frontera de los monstruos y los fanáticos. Como Ethan Edwards (John Wayne) al final de *Centauros del desierto*, el forajido de *Cowboys & Aliens* debe alejarse del próspero villorrio para internarse en el salvaje reino del desierto al que pertenece. Como Ethan Edwards, tampoco el Ray de la



*Guerra de los mundos* (2005) podrá transponer el umbral del hogar para reunirse con los suyos. Tras atravesar la noche más oscura de una América invadida, tras haber matado a un hombre para defender a su hija, le será imposible reintegrarse en la familia americana. Como Ethan Edwards, Ray y el forajido se convierten en «héroes que viven a la intemperie, llamados por la tentación apátrida del vacío» (Balló y Pérez, 1997: 41).

Por principio, Hollywood busca siempre gratificar a su espectador e, incluso en el oscuro horizonte de nuestro género, es posible que el héroe sea feliz al final de la función. Si la redención social resulta imposible, será sentimental o, incluso, espiritual. El epílogo de *Constantine* (Francis Lawrence, 2005) nos resulta tan ridículo como impostado: tras haber descendido a los infiernos, tras haber derrotado al mismo Satanás, el héroe se enciende un cigarrillo y lo arroja desde una azotea como símbolo de su abrazo a la vida y de su rechazo al pesimismo existencial que lo embargaba. La presunción implícita es que John Constantine (Keanu Reeves) seguirá combatiendo al mal, pero su contradicción encubierta radica en que la lucha del héroe contra el mal pierde su sentido en el momento en que aquél se libera de su propio impulso de muerte. Sólo aquel que muere —y que, por tanto, cierra su ciclo mítico— puede considerarse verdaderamente un héroe.

Sin embargo, cabe aún una última consideración en torno a los héroes del cine de terror del nuevo milenio: su capacidad para encarnar el mal. No se trata ya de aquella veta oscura que late por las venas del héroe mítico, sino de la confusión moral que embarga a una nación que, proclamándose portadora de la libertad, ocupa y oprime a otros pueblos del planeta. En ocasiones, dentro de nuestro género, no resulta fácil discernir de qué lado recae el mal que ha sumido a la comunidad en el caos. No hablamos ya del papel de los militares que se convierten en ladrones, violadores y asesinos en *El diario de los muertos*, *Planet Terror* o la novela *El alzamiento* de Brian Keene, sino de una pregunta que nos asalta contemplando algunas de nuestras películas: ¿Quiénes son los héroes y quiénes los monstruos?

Más allá de la duda, las categorías de héroe y monstruo se invierten totalmente en películas como *Tucker & Dale vs. Evil* (Eli Craig, 2010). Los protagonistas de este filme canadiense no comprenden por qué un grupo de universitarios pretende lincharlos, quizá porque ignoran que pertenecen a uno de las categorías monstruosas más idiosincrásicas del terror norteamericano: el *hillbilly* o montañés<sup>403</sup>. Como comedia,

---

<sup>403</sup> Más que ningún otro filme, *Defensa* (*Deliverance*, John Boorman, 1972) fijó el retrato de los habitantes de los bosques de los Apalaches como una recua de degenerados, endogámicos y homicidas. Los prejuicios contra el hombre de campo vienen de lejos, pero a partir de los setenta en el cine de terror prevalece la

*Tucker & Dale* sigue un hilo narrativo anudado en equívocos —los de los tardos universitarios, que interpretan cuanto hacen Tucker (Alan Tudyk) y Dale (Tyler Labine) como pautas homicidas—; como película de terror, está cuajada de muertes grotescas —las de torpes universitarios, cuyos intentos de acabar con Tucker y Dale acarrearán accidentes espantosos—. Pero toda esta desmaña de la visión y de la acción cuaja en el discurso de Chad (Jesse Moss), el universitario que se proclama líder del grupo de jóvenes y decide que deben acabar con ellos porque son el mal, porque deben vengarse de ellos y rescatar a la chica cautiva (Katrina Bowden) —que, en realidad, recibe los primorosos cuidados de Dale—.

El mal, el rescate de la chica y la venganza, tres ideas que articulan el pensamiento posterior al once de septiembre; el prejuicio, la falta de entendimiento y la ceguera, tras lastres que zozobran las acciones emprendidas tras el once de septiembre. La cerrazón de Chad probablemente pueda aplicarse a cualquier fanático, sea cual sea



*Tucker & Dale vs. Evil* (fotografía promocional).  
Guiados por las categorías morales que han aprendido en las películas,  
los adolescentes confunden a los afables montañeses con un par de asesinos.

---

imagen de los *hillbillies* (montañeses), *rednecks* (paletos sureños) y la *white trash* (basura blanca) como asesinos, monstruos o caníbales. La interpretación ideológica del hecho es ambivalente pues *hillbillies* y *rednecks* representan, por un lado, los valores racistas y reaccionarios que intentan engullir la modernidad, pero, por otro lado, también la América rural y empobrecida que ha sido arrastrada por el crecimiento económico de la industrialización, los grandes núcleos urbanos y los centros financieros.

su credo<sup>404</sup>, pero tras los desastres bélicos de Irak y Afganistán resulta difícil soslayar el paralelismo entre el discurso de la Casa Blanca y la particular cruzada contra el mal que emprende este niño de ciudad que, al final de la película, se ha convertido ya en una figura infernal, desfigurada por el fuego y, aun así, constante en su deseo de aniquilar a los amables montañeses.

*Tucker & Dale vs. Evil* invierte los roles de monstruo y villano pero, aun así, tales roles siguen existiendo más allá de los malentendidos o la ceguera de los personajes. *Tucker & Dale* no deja que el espectador participe del error de sus universitarios y despoja el rostro afable de sus montañeses de los estigmas que desfiguran a los *hillbillies* de *Km 666 II: Camino sangriento (Wrong Turn 2: Dead End*, Joe Lynch, 2007) o *Albino Farm* (Joe Anderson, Sean McEwen, 2009). Simplificando, los buenos aquí son los *hillbillies* y el malo de la función es el joven que se deja llevar por su prejuicio irracional, pero las categorías del bien y el mal siguen siendo funcionales.

Lo que se pone de relieve —al igual que en *Seducción mortal (All the Boys Love Mandy Lane*, Jonathan Levine, 2006) o *El aprendiz de Satanás (Satan's Little Helper*, Jeff Lieberman, 2004)— no es tanto el vacío moral como la incapacidad de discernir el bien del mal. Todos los chicos que aman a Mandy Lane (Amber Heard) ven en ella una belleza prístina, una blancura inalcanzable. Como en todo *slasher*, los chicos y las chicas que la acompañan en la fiesta van cayendo a manos de un encapuchado. Todos menos la virgen Mandy que, a la postre, resulta ser cómplice del asesino<sup>405</sup>. Mandy apenas dice nada, calla hasta la estulticia y, sin embargo, su verdadera naturaleza se revela al final de la película, caída en una fosa de lodo oscuro en el que se pudre un rebaño de reses.

Como los chicos que aman a Mandy Lane, tampoco el pequeño Douglas (Alexander Brickel) logra discernir el bien del mal en *El aprendiz de Satanás*, pues los adultos que le rodean colaboran en hacer que viva inmerso en una fantasía que desdibuja las categorías éticas. Su padre (Wass Stevens) le ha regalado un videojuego

---

<sup>404</sup> De hecho, Eli Craig jamás menta la política en sus entrevistas y prefiere hablar, *grosso modo*, del fanatismo como problema: «Pienso que el verdadero mal que hay en el mundo sin duda procede de las personas que creen apasionadamente que tienen razón, tan apasionadamente que no son capaces de ver otros puntos de vista» (véase Tim Kelly, 23/09/2011).

<sup>405</sup> La ruptura de convenciones genéricas de *Seducción mortal* ni se parece ni debe nada a los malabares y espejos de juguetes como *Scream*, *Cherry Falls* o *Detrás de la máscara*. Su director se distancia del cine posmoderno: «Otros toman historias de otras épocas dándoles un sabor actual por medio de una gramática moderna. Nosotros lo hemos hecho al revés: hemos tomado un tema muy contemporáneo y lo hemos tratado a la manera de la vieja escuela, pero nuestra propuesta no tiene sin embargo nada de ostentosa. No es como si dijéramos al espectador: “Eh, mira, nos va lo retro”. En ningún momento somos referenciales» (Herment, 2010: 99). Lo que diferencia *Seducción Mortal* es, ante todo, un realismo despojado de épica o artificio, un realismo que bosteza en la cara de sus jóvenes abúlicos y desencantados, un realismo que atañe tanto a la psicología de los personajes como a sus muertes toscas y, en general, poco espectaculares.

en el que un pequeño demonio ayuda a Satanás a arrebatarse almas humanas, su madre (Amanda Plummer) le ha comprado el disfraz del diablillo del videojuego. Es Halloween, todos van disfrazados y, como manda la lógica del carnaval, la madre incluso aconseja a su hija (Katheryn Winnick) que vista de ramera medieval para la señalada ocasión.

Entonces, mientras pasea disfrazado de diablillo, Douglas tropieza con un asesino en serie que oculta su rostro bajo una máscara diabólica (Joshua Annex). Entusiasmado por haber hallado al héroe de su juego, el niño acompaña al maníaco en sus crímenes y le introduce dentro de su propia casa. En *El aprendiz de Satanás* la imposibilidad de distinguir el bien y el mal se exterioriza en un mundo carnavalesco de acaba por tornarse saturnal, con maleantes disfrazados que asaltan los comercios como si el mundo fuera a terminar antes que la noche. Bajo un rictus sonriente, Satán jamás pronuncia una palabra. Sus acciones nos resultan impredecibles, su identidad inescrutable. De pronto, saca un cuchillo y destripa al padre delante de los ojos del niño.

La película pierde consistencia conforme avanza y, aun así, nos depara una última sorpresa. El asesino volverá a casa de Douglas, disfrazado esta vez de Jesucristo, y una vez más el niño será incapaz de comprender que toda máscara es una fantasía y que el bien y el mal son algo más que disfraces. Sin embargo, la confusión de Douglas no nos lleva a interrogarnos sobre nuestro propio discernimiento ético. Como en *Tucker & Dale vs. Evil* todo lo achacamos a un error de percepción en el que, como espectadores, jamás participamos: nuestro saber narrativo es superior al de los personajes. Ahora bien, ¿qué sucede cuando se nos insta, como espectadores, a participar de esa misma confusión? El agente Daniels (Leonardo DiCaprio), de *Shutter Island* (Martin Scorsese, 2010), no es alguien que enloquezca durante su investigación en el manicomio, sino un paciente que está loco desde antes de que comiencen los títulos de crédito. En una oscura prisión piranesiana, cuajada de rejas y escaleras que se pierden en las tinieblas, un paciente apresado al policía y le pregunta dónde se encuentra la auténtica locura, confinada entre las rejas o allá lejos, en el mundo externo, donde los hombres inventan bombas que tornan las ciudades cenizas en apenas unos segundos.

La locura en *Shutter Island* es un juego de espejos, un escenario colosal en el que Daniels decide seguir siendo, para siempre, un héroe de guerra, un agente valeroso capaz de desentramar las conspiraciones más secretas. Incapaz de soportar la realidad de haber asesinado a su esposa, el agente de *Shutter Island* elabora un discurso paranoico en el que la Estados Unidos secuestra y tortura a civiles indefensos en su guerra contra la URSS. Las atrocidades de Dachau y del gulag se repiten en América.

Paradójicamente, el discurso enloquecido de Daniels plantea más de una verdad sobre la realidad política estadounidense. Hoy es sabido que a mediados de los cincuenta, el doctor Ewen Cameron investigó técnicas de tortura experimentales con los pacientes del Allan Memorial Institute de la Universidad McGill (Klein, 2007: 49-78). El generoso mecenas de Cameron fue la CIA, que invirtió veinticinco millones de dólares en el proyecto MKUltra. Algunas de las técnicas descritas por Cameron —privación sensorial, sobreestimulación, *shock* eléctrico, etc.— siguieron presentes en el *Kubark*, el manual de torturas que la CIA utilizaba para impartir cursillos a los torturadores de la contrarrevolución y las dictaduras latinoamericanas y que hoy sigue vigente en lugares como Guantánamo.

El discurso paranoico de Daniels en *Shutter Island* revela una verdad impronunciable para los cuerdos; sin embargo, sus palabras quedan confinadas en una telaraña que torna indiscernibles verdad y locura, héroes y asesinos. La última frase de Daniels nos resulta tan enigmática como reveladora: «¿Qué sería peor, vivir como un monstruo o morir como un buen hombre?» Daniels podría estar realmente curado, pero entre la verdad y la fantasía, elige perder la consciencia, ser lobotomizado, renunciar a la vida. La verdad vacila en los últimos planos de *Shutter Island*; sin embargo, la filiación clásica de Martin Scorsese le induce a ofrecernos antes una explicación cómoda y racional, una verdad intolerable para el personaje pero aceptable para el espectador: Daniels —asevera la película— es un demente, pero Estados Unidos jamás ha practicado la tortura en sus centros de salud mental<sup>406</sup>.

En cambio, *Los renegados del diablo* de Rob Zombie concluye de manera hartamente más incómoda. ¿Quiénes son los héroes y quiénes los malvados de *Los renegados del diablo*? Rob Zombie, director de la película, afirmó que no quiso tomar partido<sup>407</sup>, pero sus simpatías recaen más del lado del demonio que del *sheriff* (William Forsythe): «Los personajes de *Los renegados del diablo* son mis hijos. Sé lo que son, cómo viven, lo que piensan, lo que sienten cuando respiran. Esta inversión emocional es esencial para el proceso de creación», afirma el director<sup>408</sup>.

Momentos antes del duelo final, Rob Zombie arroja una nueva mirada sobre su familia de asesinos: Baby, Otis y Spaulding son ya cuerpos rotos, rostros ensangrentados llenando el primer plano, pero el director los contrapone con un álbum de recuerdos tan felices como desvaídos. Los recuerdos de los forajidos se asemejan a

---

<sup>406</sup> Un planteamiento muy similar al que vimos también en *Bug*, donde la paranoia esquizofrénica del discurso de Peter diluía los atisbos de verdad que pudiera contener.

<sup>407</sup> Véase Carolyn (2008: 109).

<sup>408</sup> En Bustillo (2007: 43).

viejas fotografías, descoloridas por el uso, quemadas por el tiempo, pálidas frente al carmesí que satura el tiempo del presente. Otis detiene el coche, la policía espera al frente. Frente al caótico furor de los renegados, la violencia institucional es una línea recta, una barrera, un *non plus ultra*. Como en una secuencia de Sam Peckinpah, la familia de asesinos es acribillada a cámara lenta. Su carne, en plano detalle, revienta al impacto de las balas, mientras suenan los emotivos acordes de «Free Bird» de Lynyrd Skynyrd. La identificación del espectador se ha pervertido por completo.

Los asesinatos de los renegados son igualmente repugnantes pero declaran una ira ciega contra la moral y el modo de vida americano. Sin embargo, los métodos brutales del *sheriff* que los persigue nos resultan incluso menos aceptables. La camiseta del policía se confunde con la negrura de la habitación en la que tortura a los renegados, su rostro se ensombrece y parece formar parte de las tinieblas: «Siempre he querido respetar la ley, pero ahora veo que no hay ley.» No hay épica ni heroísmo en la violencia. Como declara el propio Zombie a propósito de *Halloween*:

«De hecho, para ser sincero, me molesta un poco que la violencia en las películas de terror se presente como una cosa divertida. Ese no es nunca el objetivo que busco en mis largometrajes. En el mundo real, la violencia es repentina, contundente, hace daño. [...] No quería que hubiera un solo momento durante la película en el que el público pudiera brincar del asiento y jalearse los crímenes cometidos por Myers»<sup>409</sup>.

Así, en *Los renegados del diablo* no será el crimen sino la brutalidad la que convierta en monstruos, por igual, al policía y al asesino. En una era de profunda confusión moral, las categorías de héroe y monstruo terminan confundándose. Como vimos, Estados Unidos invade Oriente Medio para establecer la democracia y, sin embargo, acaba convirtiéndose en tirano y opresor. Todo el giro neoconservador se planteaba en torno a una pregunta: ¿Cuál debe ser el nuevo papel de Estados Unidos frente al mundo? Sin embargo, la pregunta fue arrojando más brumas que luces y, aún hoy, sigue suscitando toda clase de dudas. Estados Unidos efectivamente se ha arrogado la hegemonía militar del mundo, pero esta política imperial no ha conllevado una producción cultural que la sustente de manera uniforme.

Así es como los héroes americanos se convierten en mesías del miedo. Regresan del Oeste y tras ellos arrastran los desiertos de Nevada y Arizona, una ley salvaje de un mundo convertido en Frontera. En su lucha contra el mal, Estados Unidos se convierte en su reflejo invertido y ya no es posible distinguir qué papel interpreta en la función. Mientras emprende una cruzada contra monstruos de ultramar, sus propias tierras se pueblan de demonios.

---

<sup>409</sup> En Allouch (2007: 49).

## EL ESPEJISMO AMERICANO

*Take Shelter* (Jeff Nichols, 2011) comienza con un presagio, con un sueño premonitorio: a lo lejos, Curtis (Michael Shannon) avista relámpagos, tornados y nubes ciclópeas, una tormenta se abalanza sobre el horizonte. Del cielo comienza a caer una lluvia oleosa, amarillenta, como de tintura de yodo. A partir de este momento, las alucinaciones de Curtis se suceden bajo la forma de sueños vívidos y terroríficos, truenos con cielo raso, bandadas que dibujan auspicios negros en el cielo, relámpagos que alumbran sólo sus pupilas. Curtis comienza a preguntarse si está recibiendo los augurios de una catástrofe inminente o si, por el contrario, está perdiendo el juicio como ya le sucediera a su madre.

El planteamiento de lo fantástico en *Take Shelter* se asemeja a *La última ola*, aparece sólo como sospecha, como vacilación entre lo sobrenatural y la locura. Sin embargo, el problema de Curtis no se reduce que su cordura se disgregue<sup>410</sup> o al encuentro fortuito con fuerzas inexplicables; en cambio, su problema se extiende a las consecuencias materiales de sus visiones. El problema no es que Curtis pueda estar perdiendo el juicio sino que esta sombra de locura le supone un mayor endeudamiento con el banco, la pérdida de su trabajo, de su seguro médico y, finalmente, la capacidad de volver a integrarse en la sociedad. En *Take Shelter*, Curtis intenta por todos los medios construir un refugio para tormentas que le permita salvar a los suyos del inminente fin del mundo. Pero la tormenta que se abate sobre Curtis no es sólo una fantasía apocalíptica, sino una realidad económica; Curtis está solo en su tarea, ni la

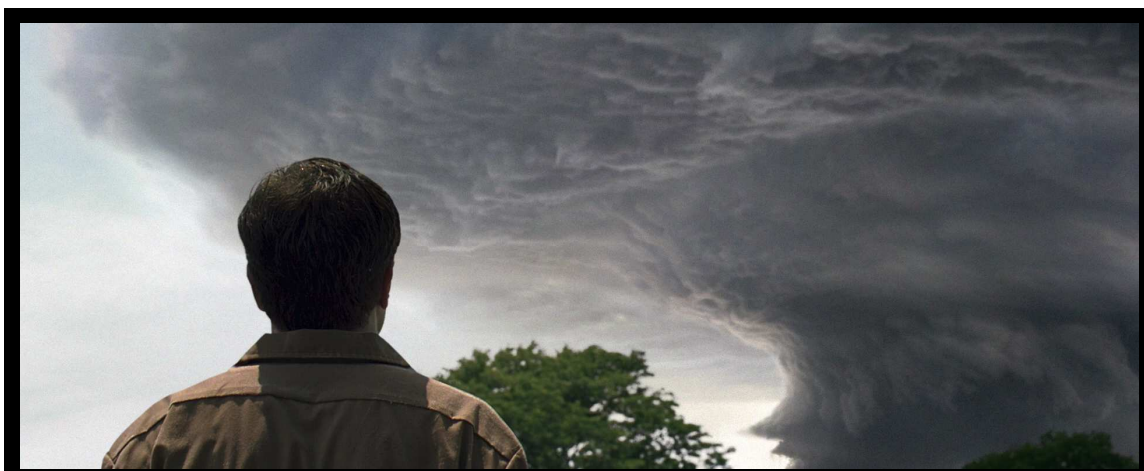
---

<sup>410</sup> El actor Michael Shanon despierta en la memoria del espectador toda una serie de de papeles previos en los que el intérprete destacaba por encarnar a personajes atormentados, enloquecidos o disfuncionales.

familia ni el Estado ni la empresa están ahí para prestarle auxilio: Curtis está solo y sólo cuenta con sus manos para proteger a su familia del fin de los tiempos.

Por exceso de celo, Curtis va perdiendo su lugar en la sociedad patriarcal y se ve incapacitado para seguir asumiendo su rol como padre, como marido y como trabajador. A cada intento de imponer su autoridad levantando la voz, su familia se resquebraja; a cada intento de proteger a los suyos de la destrucción, sus recursos materiales se desvanecen. La familia feliz no tiene cabida en *Take Shelter*, pero no tanto por el ciclón que se avecina —o quizás no— como porque las condiciones socioeconómicas que permitían el ideal de clase media se han desvanecido. En *Take Shelter*, la ruptura entre la realidad económica y la fantasía social dominante se torna insoslayable: la América de 2011 es incompatible con el ideal familiar que propugna. No obstante, durante toda la década, la cultura estadounidense había seguido viviendo dentro de esta burbuja, dando la espalda al hecho de que su base material se estaba descomponiendo.

La historia estadounidense de los últimos años de la década trata, sobre todo, de burbujas que explotan: la inmobiliaria, la financiera y, finalmente, la de la creencia de estar viviendo en un país de crecimiento y abundancia. El propio aislacionismo de Estados Unidos frente al mundo fomentaba la idea de vivir dentro de una burbuja. De tanto escrutar sombras a través de las saeteras de sus muros, los estadounidenses no fueron capaces de ver cómo su propio bastión iba desmoronándose. Como veremos a lo largo de los dos próximos capítulos, el *shock* del once de septiembre no sólo permitió instaurar una ideología imperial, sino también medidas económicas que beneficiaron al capital financiero en detrimento de los ciudadanos.



*Take Shelter*. Sólo Curtis puede ver la tormenta apocalíptica que se aproxima.



La vacilación de *Take Shelter* entre lo sobrenatural y la locura finalmente se decanta por lo prodigioso. Después de que todos tomen a Curtis por esquizofrénico, la familia se desplaza a pasar unos días a reposar en la playa; pero entonces el horizonte se ensombrece y en el cielo se agolpan nubes, truenos y tornados. Una lluvia amarillenta comienza a caer sobre Curtis, sobre su hija y sobre su esposa. Descubrimos entonces que la locura no era la de Curtis, que el espejismo era otro, que el auténtico ensueño era el de seguir viviendo en una América ideal, próspera y segura.

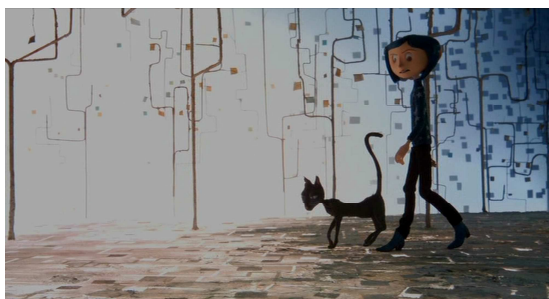
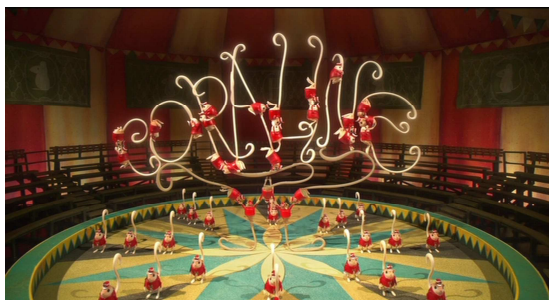
El presente capítulo trata también sobre burbujas y espejismos, los del sueño americano, la prosperidad y la abundancia, los de la democracia americana, la clase media y la familia nuclear. Todas ellas son fantasías que impregnan la producción cultural de la década; sin embargo, el terror nos permite atisbar de cerca cada una de las brechas que la surcan y adentrarnos en las grietas que acabarán desmoronando el espejismo americano. De hecho, hasta la crisis hipotecaria en el verano de 2007, la economía seguía prometiendo el sueño americano y la fantasía de un crecimiento sin límites.

A través de *Los mundos de Coraline* (*Coraline*, Henry Selick, 2009) analizaremos cómo el ideal de familia americana se imbrica con las fantasías narcisistas propias del neoliberalismo, espejos que nos van contagiando de su propia lisura, de su propia ausencia, de su propio vacío. Durante mucho tiempo, Estados Unidos se miraba en un espejo que parecía repleto de tesoros, pero con la llegada de la crisis, los fastos y riquezas acabaron disolviéndose en el aire. Sin embargo, a lo largo de nuestro análisis descubriremos que los síntomas de la inminente ruina se atisbaban ya en algunas ficciones. El deterioro estructural, el desmantelamiento de lo público, el desvalimiento ciudadanos, todo apuntaba al surgir de una nueva era de barbarie económica. Sin embargo, en el cine de terror, este retorno a la barbarie tendrá lugar también en el *sacra sanctorum* de la ideología dominante, en el ideal familiar, una quimera que se desarma para mostrarnos su sótano más oscuro, su reverso más espantoso.



A lo largo del relato fílmico, Coraline debe conquistar su propio nombre, un nombre que el resto desoye, olvida o desdeña. Además, Coraline debe lidiar con unos padres que no tienen tiempo para ella ni tampoco dinero para regalarle unos bonitos guantes que la distinguan del resto de chicas uniformadas del colegio. Pero Coraline descubre una pequeña puerta en el salón. Durante el día la puerta está tapiada, pero durante la noche le permite viajar a un mundo especular y doble, en el que su casa está llena de color, los juguetes cobran vida, el jardín bulle de flores y los padres son más amables, atentos, elegantes y divertidos. Sin embargo, todos los que habitan este mundo doble tienen, en lugar de ojos, un par de botones negros.

En el mundo especular nada es verdad. Una araña disfrazada de madre ha tejido peles y muñecos que lo pueblen, paredes que lo confinen, muebles que lo adornen... En la novela, cuando Coraline intenta huir a través del manzanar, los árboles se vuelven esquemáticos, bocetos y borrones. Después aparece la bruma, finalmente el vacío: «El mundo que recorría era la pálida nada, como una hoja de papel en blanco o una enorme habitación blanca y vacía» (Gaiman, 2003: 75). También en la película, el mundo se descose hasta que quedan solamente retales e hilos sueltos sobre un brillante fondo blanco. Como en el libro, Coraline sigue avanzando y, más allá de la blancura, vuelve a encontrar la misma casa. Pero Selick añade un detalle visual ausente en las páginas de Gaiman: cuando Coraline escapa por última vez del mundo especular, el suelo de la casa se hunde y se convierte en una telaraña cuajada de carcasas de insectos muertos.



*Los mundos de Coraline.* En el mundo de la araña todo gira en torno a Coraline (arriba izda.), pero sus habitantes tienen botones en lugar de ojos (arriba dcha.) y todo se desteje sobre la nada (abajo izda.) allí donde la madre araña (abajo dcha) no ha seguido urdiendo su trampa.

La araña es el centro del universo que ella misma ha construido y su designio es atraer a los niños con golosinas, muñecas y otras fruslerías, para así devorar sus pequeños corazones. Uno de los fantasmas de estos niños advierte a la pequeña Coraline del destino que le aguarda: «Nos retuvo y se alimentó de nosotros hasta que no quedó ningún resto, sólo pieles de serpientes y cáscaras de arañas. [...] Será usted una cáscara, una voluta de humo, y se convertirá en un sueño al despertar o en el recuerdo de algo olvidado» (Gaiman, 2002: 86). En el mundo cotidiano, Coraline se frustra porque nadie recuerda su nombre y carece de anclajes afectivos que le ayuden a trazar su identidad. Sin embargo, en el mundo especular, el peligro de la pérdida de identidad se vuelve aún más acuciante: «Los nombres son lo primero que desaparece cuando se extingue el aliento y el corazón deja de latir» (Gaiman, 2002: 84).

Paradójicamente, en *Los mundos de Coraline* la amenaza radica en extraviarse en el propio reflejo. Como Narciso, Coraline Jones ve en el otro mundo un espejo en el que ella es la estrella del escenario. En el mundo real, los vecinos parecen incapaces de recordar cómo se llama; en el mundo especular, los jerbos acróbatas del circo de Sergei Alexander Bobinsky componen con sus colas la caligrafía de su nombre. El jardín del mundo real es un yermo lodazal, pero en el mundo imaginario los parterres de fantasía reproducen los rasgos Coraline a tal escala que sólo puede verse desde el aire. Por último, las viejas vedetes preparan para la niña un número espectacular en el que Coraline acaba siendo el colofón y centro de todos los focos. En contra de lo que suele suceder en el cine infantil<sup>411</sup>, Henry Selick no reivindica la individualidad que convierte a Coraline en una niña distinta, única y especial, sino que nos advierte de que ésta es la más peligrosa de las trampas de la araña.

Antes de realizar *Los mundos de Coraline*, Henry Selick se planteó combinarla con actores reales y restringir la animación al mundo fabricado por la araña. Finalmente, el filme se rodó íntegramente como animación fotograma a fotograma, pero Selick reservó los efectos estereoscópicos más espectaculares para el mundo de la araña. La estereoscopia —o imagen 3D— produce una sensación de volumen y profundidad, pero ambas son ilusorias, un efecto óptico que erige castillos de aire, cuerpos fantasmagóricos. Sólo el vacío se extiende entre el ojo y la pantalla. En el mundo del espejo, la madre araña intenta seducir a Coraline con canciones, regalos,

---

<sup>411</sup> Pensemos, por ejemplo, en *La novia cadáver* (*Corpse Bride*, Tim Burton y Mike Johnson, 2005), *Monstruos contra alienígenas* (*Monsters vs Aliens*, Rob Letterman y Conrad Vernon, 2009) o *El alucinante mundo de Norman* (*Paranorman*, Chris Butler y Sam Fell, 2012). Pese a tratarse de obras notables, todas ellas se adhieren en mayor o menor medida al ideal liberal estadounidense, que afirma que cada individuo es único y especial (Eagleton, 2011: 162-163), renegando así de la idea de la disolución en la masa anónima que, por el contrario, podría ser el germen de la revolución.

tesoros, ropas, juguetes mágicos y manjares tan copiosos que Coraline jamás podría terminar. Sin embargo, esta profusión de color, música y estereoscopia encubre sólo un vértice vacío, una disolución del sujeto en las fauces de la araña<sup>412</sup>.

Como en las sociedades de la abundancia analizadas por Gilles Lipovetsky (2003: 23), el nuevo héroe es el Narciso y la relación social dominante se configura como una seducción, como una «necesidad de permanecer fuera, de ser *transportado* y envuelto en un ambiente sincopado, como si necesitara una *desrealización* estimulante, eufórica o embriagante del mundo [...] el deseo de sentir “más”, de volar, de vibrar en directo, de sentir sensaciones inmediatas, de sumergirse en un movimiento integral, en una especie de *trip* sensorial y pulsional». Pero esta seducción no es sino un extravío en el espejo, una disolución de lo social en la vorágine hedonista. Los habitantes del otro mundo son sólo muñecos de trapo, peles rellenos de serrín, títeres arrastrados por los hilos de la araña. La primera vez que encuentra a su otro padre, Coraline se sorprende al verle frente al piano: «Pero mi padre no toca el piano.» «No hace falta, este piano me toca a mí.» Coraline podría quedarse para siempre en este mundo de fantasía, sólo hay una condición, dejar que la otra madre le cosa botones en los ojos, como una muñeca más, como uno más entre los espectros infantiles apresados en uno de los espejos.

Sólo una lección puede salvar a Coraline, aprender que acumular objetos nos convierte a nosotros mismos en objetos, renunciar a la fantasía narcisista a cambio de un entramado social quizá no tan gratificante, pero sí más diverso y enriquecedor. Para Lipovetsky (2003: 43), el narcisismo es resultado de la deserción de lo social, una nueva era de apatía y atomización, «como si el capitalismo hubiera de hacer indiferentes a los hombres, como lo hizo con las cosas». En consecuencia, la tarea de Coraline no será sólo escapar del mundo de la araña y cerrar con llave la portezuela que conduce hasta sus palpos; sino también redimir a las pequeñas almas atrapadas en el espejo y aprender a apreciar a sus vecinos. Sólo ayudada por otros logrará vencer a la araña, el final feliz no podrá ser otro que el de la reconciliación con la comunidad en una fiesta en la que unos y otros colaboran en la siembra del jardín.

Como cuento de hadas, la historia de Coraline escenifica los conflictos internos que el niño experimenta durante su proceso de maduración. Sin embargo, Henry Selick y Neil Gaiman advierten a los niños de que el peligro para la identidad radica en la superabundancia y el narcisismo, dos rasgos que definen la utopía neoliberal. Significativamente, no sólo Coraline corre el riesgo de ahogarse en la fantasía, todos los personajes que pululan en torno a la familia Jones parecen imbuidos, de un modo u

---

<sup>412</sup> Para una aplicación del concepto de simulacro de Baudrillard a *Los mundos de Coraline*, véase Martínez González (2011: 88-91).

otro, en una fantasía estrictamente personal: Bobinsky en su circo de ratones, Miss Spink y Miss Forcible en relumbres de candilejas pretéritas y los habitantes del pueblo en un festival de William Shakespeare. La advertencia de Selick no sólo se dirige a los niños, sino a una sociedad seducida por fantasías individuales. Como si se tratase de la madre araña, la ideología neoliberal ha seducido a los individuos a extraviarse en el espejo, pero también a enterrarse bajo un túmulo de bienes de consumo: casas, coches, ropas, cachivaches tecnológicos de última generación<sup>413</sup>. El neoliberalismo corona al consumidor, pero las prerrogativas que le atribuye se convierten, en la práctica, en un debilitamiento del sujeto y en un mayor poder para la empresa, la banca y las finanzas.

En 1903, Max Weber (2001) propuso que el germen del capitalismo no se hallaba en la codicia o el anhelo de riquezas, sino en la austeridad y el ascetismo que el protestantismo convirtió en el corazón de la vida secular. Para la ética protestante, la garantía de que un cristiano se halla en estado de gracia es su entrega al trabajo, no su aspiración al lucro. Partiendo de esta hipótesis, el propio Weber (2001: 233-234) vislumbraba una contradicción del capitalismo de su tiempo, a saber, que los bienes materiales habían dejado de ser un leve abrigo del que el cristiano podía despojarse a voluntad para convertirse

«en un caparazón duro como el acero. [...] los bienes externos de este mundo lograron un poder creciente sobre los hombres y, al final, un poder irresistible, como no había sucedido nunca antes en la historia. Hoy el espíritu de ese ascetismo se ha salido de ese caparazón [...]. En los Estados Unidos, este afán de lucro, despojado de su sentido metafísico, tiende hoy a asociarse a una pasión agonal que le confiere, con frecuencia, el carácter de deporte».

A la vista de la codicia financiera que cabalga la crisis actual, resulta difícil creer que el capitalismo tenga algo de ascético y, si acaso lo tuvo, en nada coincide con la promesa que realiza a los ciudadanos.

Por el contrario, la seducción del neoliberalismo se basa en confusiones programadas: la libertad del individuo se convierte en la libertad de tener más (Judt, 2011: 46), el fortalecimiento del mercado es anunciado como el fin de la pobreza. Como argumentaba Clive Hamilton (2006: 24) a principios de la década, el crecimiento ilimitado llegó a convertirse en la respuesta del neoliberalismo para todos los problemas: «Subyugados por el fetiche del crecimiento, los grandes partidos políticos

---

<sup>413</sup> No en vano, la obra religiosa por excelencia de los 2000 es *El secreto* de Rhonda Byrne, un libro de autoayuda que ha sido traducido a cuarenta y seis idiomas y que ha vendido diecinueve millones de copias en todo el mundo. En *El secreto*, el lector obtiene la seguridad de que si desea algo con toda su fuerza y toda su fe, le será concedido por el Universo. A través de la llamada «ley de la atracción», el pensamiento se convierte en realidad; nuestros deseos moldean el futuro. Sin embargo, gran parte de la obra se centra no en la evolución espiritual, sino en la consecución de bienes materiales, que serán concedidos de manera ilimitada si tenemos suficiente fe en el poder del Secreto que domina el universo.

de Occidente se han convertido en cautivos de la contabilidad nacional. Pueden discrepar en sus programas sociales, pero todos aceptan sin discusión que el objetivo primordial del gobierno debe ser el crecimiento económico. [...] La respuesta a cualquier problema es “más crecimiento económico”». La paradoja, según Hamilton, es que este crecimiento económico no supone individuos más felices o que se sientan realizados.

Hamilton recriminaba a la izquierda tradicional su enroque en la crítica de las desigualdades y su incapacidad para reconocer la prosperidad material creada por el capitalismo. Dejando a un lado que Marx y Engels (2010: 27) sí admitían la asombrosa fuerza productiva del capitalismo, ha sido el devenir de la década el que con mayor fuerza ha desmentido las objeciones de Hamilton: la pobreza ha ido creciendo, la desigualdad se ha disparado, la clase media retrocede y el acceso a los mínimos recursos del bienestar ya no puede darse por supuesto. Frente a semejante panorama, el crecimiento económico previo se nos antoja poco más que un espejismo, el sueño de una araña, una burbuja rellena de nada y que sin embargo, al estallar, nos ha cubierto de un lodo hediondo. Todos los tesoros de la madre araña estaban rellenos de serrín y, al vaciarse, se convierten en pellejos de trapo al viento.

Otro autor, en un registro muy distinto al de *Coraline*, nos advierte en otro cuento sobre los peligros de encerrarse en esta jaula dorada mientras el mundo se derrumba a nuestra espalda. Dicho autor es George A. Romero y su cuento, *La tierra de los muertos vivientes*, resulta ser una parábola sobre una elite que sigue acumulando aunque haya advenido el fin del mundo. En cierta ocasión, George Romero comparó sus películas de zombis con los cuentos infantiles (Lerman, 2008: 38), aunque quizá sería más adecuado comparar las películas de zombis de Romero con fábulas políticas, siempre culminadas por una moraleja tan obvia como sangrienta. En *La tierra de los muertos vivientes* Romero sitúa a sus patricios en el reino fabuloso de Fiddler's Green, un complejo residencial de lujo que se yergue como el centro de un mundo poblado por desheredados y carroñas que siguen andando.

El nombre de la torre, Fiddler's Green, no sólo evoca chanchullos —*fiddle*— y billetes —*green*—, pues también se refiere al edén de en el que los marinos ahogados disponían siempre de tabaco, regocijo sin fin y un barril de ron sin fondo. Según contaban las leyendas medievales, para llegar a Jauja —o Schlaraffenland o Cogaigne o el país de Cucaña— era preciso atravesar un parque sombrío y sortear las fauces de las bestias que lo guardan; pero una vez en Jauja, el tiempo se detiene en la hora más feliz del día, jamás falta de nada y no hay vicio prohibido (Manguel y Guadalupi, 2000: 141-142). Quien así lo desee —y lo pueda pagar— puede creer que vive hoy en un Fiddler's

Green o en un moderno país de Jauja<sup>44</sup>: el Apocalipsis sucede ante los ojos de nuestra indiferencia. De hecho, escribe Lipovetsky (2003: 52), «el narcisismo contemporáneo se extiende en una sorprendente ausencia de nihilismo trágico; aparece masivamente en una apatía frívola, a pesar de las realidades catastróficas ampliamente exhibidas y comentadas por los *mass media*».

Una última secuencia, tan fantasiosa como falsaria, sintetiza el maridaje entre la fantasía familiar y la fantasía de la abundancia. Nos referimos al final de *Charlie y la fábrica de chocolate* (*Charlie and the Chocolate Factory*, Tim Burton, 2005), en el que Charlie (Freddie Highmore) y su amada familia se disponen a cenar en su humilde chamizo. Pero la destartalada chabola, descubrimos, ya no se encuentra enclavada en un arrabal helado, sino en el corazón mismo de la prodigiosa fábrica de Willy Wonka (Johnny Deep), donde el chocolate fluye en cascadas, las flores son de caramelo y hasta la hierba es de dulce gominola. El dueño de la fábrica entra a compartir la cena y así, concluye el cuento, la familia seguirá viviendo feliz y unida en un mundo de abundancia ilimitada —el de la fábrica capitalista— a través del que la familia es rescatada de la ignominiosa pobreza en la que vivía sumida. El espacio de miseria exterior a la fábrica queda relegado al fuera de campo y se convierte en un mero recuerdo.

Sin embargo, no por ello deja de existir. Llegará el día en el que las paredes de cristal de Fiddler's Green no bastarán para que el Apocalipsis se cierna también sobre nosotros. Como el mundo de la madre araña, los lujos y tesoros que blindan nuestro fuerte son sólo espejismos, telarañas, carcasas de insectos. Pese a sus obvias diferencias, *La tierra de los muertos vivientes* y *Los mundos de Coraline* plantean la sociedad de la abundancia como un mero velo que apenas oculta la realidad de los desiertos. Mientras Estados Unidos se embarca en cruzadas bélicas, allá en las antípodas, los americanos parecen incapaces de entender que es su propia tierra la que se está convirtiendo en un desierto. En el siguiente epígrafe, nos centraremos en cómo este espejismo de prosperidad se va desmoronando poco a poco hasta revelar que bajo él sólo se esconde un gran vacío, un erial surcado de fisuras y grietas que dibujan una inmensa telaraña.

---

<sup>44</sup> Así lo creen, por ejemplo, los habitantes de la urbanización de *Fido*, los refugiados del centro comercial de *Amanecer de los muertos*, los vampiros de clase alta de los centros residenciales de *Daybreakers* o la pandilla que se refugia en la mansión de Bill Murray en *Bienvenidos a Zombieland*. Paradójicamente, esta última —la más afín de ellas a la ideología dominante— debe buscar otros resortes psicológicos para hacer que los personajes vuelven a echarse a la carretera, ya que para ellos la mansión sí constituye un auténtico paraíso en la tierra.



## 10.2. El espejismo en llamas

Durante un plácido día de otoño, mientras una avioneta sobrevuela Chester's Mill y una marmota se pasea por un arcén, una cúpula invisible cae sobre el pueblo y lo aísla del resto del planeta. La avioneta choca y estalla en una lluvia de fuego, la marmota queda cortada en dos y los pájaros que chocan van cayendo a sendos lados de la barrera. A la luz de lo visto en los capítulos previos, resulta fácil interpretar *La cúpula* de Stephen King como una metáfora de una América que se aísla y regresa a un estado salvaje, de fanatismo y violencia; sin embargo, la bóveda que encapsula Chester's Mill no la escuda de amenaza externa alguna, sino del cumplimiento de la ley. Sin una justicia más alta a la que responder, el empresario y cacique del pueblo ve en la pesadilla la posibilidad de ejercer una tiranía absoluta.

En *La cúpula*, Stephen King (2011: 253) cita explícitamente una de sus fuentes de inspiración, *El señor de las moscas* de William Golding, pero saca conclusiones bien distintas: « “Mata al cerdo. Córtale el cuello. Pártele el cráneo.” [...] pero voy a decirte lo que pienso: pienso que los polis encuentran a los cerdos cuando todo se complica de cojones. Quizá porque ellos también se asustan». En *La cúpula* no se trata de niños cuyo pátina de civilización se descascarilla en apenas unos días —que también<sup>415</sup>—, sino de una sociedad abandonada a una oligarquía criminal que suplanta al orden democrático por un estado policial en el que la autoridad es ejercida por niños armados y con tendencias delictivas<sup>416</sup>.

Desde las primeras páginas, King deja patente que el suyo es un reino físico, con una violencia descrita con detalle clínico. Sin embargo, la cúpula que circunda Chester's Mill sirve también como frontera del relato, como un límite que atrapa la ficción dentro de un territorio autónomo y, por tanto, apto para lo alegórico. En el universo cerrado de *La cúpula*, el narrador omnisciente se permite sobrevolar el pueblo a vista de pájaro y posarse en cada uno de sus rincones (King, 2011: 852-858), entrometerse en los pensamientos de los personajes o hacernos partícipes del lenguaje en que recitan sus secretos y emociones. Pero, sobre todo, el mundo confinado de *La cúpula* permite a King reflexionar sobre la deriva del poder posterior al once de septiembre.

---

<sup>415</sup> Véase, por ejemplo, el episodio del asalto al supermercado (King, 2011: 502-516).

<sup>416</sup> La insistencia de King en el peligro que suponen los civiles armados cobra todo su sentido en el contexto del debate sobre la posesión de armas en Estados Unidos. Tras la masacre de la escuela primaria Sandy Hook en diciembre de 2012, Barak Obama propuso un mayor control de la posesión de armas de fuego, incluyendo la prohibición de armas de asalto y un programa de acceso a servicios de salud mental. Mientras que Stephen King se posicionaba a favor de Obama en su ensayo *Guns*, los republicanos de Arizona respondían contratando a Steven Seagal para que entrenara a patrullas de voluntarios armados para vigilar las escuelas [!] (Ranen, 10/02/2013).

Como sucedía con *El bosque*, la novela de King permite ofrecer una maqueta a escala, una metonimia de ese territorio mayor —Estados Unidos— que resulta inasible para el relato. Según Lévi-Strauss (1964: 45), mientras que la totalidad del objeto real opone una resistencia al conocimiento, «la reducción a escala invierte esa situación: siendo más pequeña, la totalidad del objeto nos parece menos formidable; por el hecho de haber sido cuantitativamente disminuida, nos parece que se ha simplificado cualitativamente», de manera que puede ser «agarrada, sopesada en la mano, aprehendida de una sola mirada». La alegoría política de King aparenta ser tan diáfana como la cúpula de su novela y, sin embargo, ofrece una radiografía más profunda que la de otras obras del periodo. En la medida en que *La cúpula* intenta representar una miniatura de la sociedad americana, podemos relacionarla con los universos autónomos de *2001 maniacos*, *Ciudad maldita 436* (*Population 436*, Michelle MacLaren, 2006) o *Silent Hill*. En todas ellas, existe una terrible violencia física pero, al mismo tiempo, todas ellas se desarrollan dentro de una esfera de cristal, en un espejismo alegórico que remite a la sociedad americana en su conjunto.

### 10.2.1. De la Arcadia a la ruina en tres espejismos

La película canadiense *Ciudad maldita 436* (*Population 436*, Michelle MacLaren, 2006) nos presenta también una comunidad aislada en el espacio y el tiempo. Steve Kady (Jeremy Sisto), de la oficina del censo, descubre que la estadística demográfica de Rockwell Falls lleva estancada desde hace cien años. Cuatrocientos treinta y seis habitantes: alguien fallece por cada nueva alma que nace y alguien debe ser ajusticiado por cada forastero que se instala en el pueblo. Rockwell Falls es una comunidad arcádica, una recreación al detalle del ideal comunitario y, sin embargo, Steve no tarda en descubrir que sólo la tortura y la sangre mantienen en pie este sueño americano, de hombres y mujeres tan felices como lobotomizados. No es posible escapar del pacto que Rockwell Falls selló con el Altísimo y, llegado el momento, será Él mismo quien malogre la aventura de los prófugos.

Algo tiene de cierto la alegoría política de *Ciudad maldita 436*, que Estados Unidos se ha enrocado en un pasado imaginario cuya armonía es sólo aparente, un mero espejismo que encubre apenas una realidad violenta, una aldea poblada de fanáticos. Pero, como análisis, *Ciudad maldita 436* resulta ingenua al plantear que nada ha alterado la vida de la nación. Del mismo modo, también *2001 maniacos* (2001 *Maniacs*, Tim Sullivan, 2005) se nos antoja una metáfora incompleta. En ella, los jóvenes urbanitas son descuartizados y devorados por los habitantes de un idílico villorrio sureño llamado Pleasant Valley. Como una maldición que se arrastra desde la

Guerra Civil, el legado de la América más retrógrada sigue volviendo para tragarse cualquier avance. Tanto Pleasant Valley como Rockwell Falls resultan ser un Brigadoon fuera del tiempo, un espejismo inmutable, incólume a los avatares de la historia, una metáfora del inmovilismo político que, sin embargo, resulta incapaz de ir más allá del bodegón sangriento o la fotografía del instante. En cambio, la América encerrada en sí misma no es una realidad detenida, sino un proceso de deterioro constante. El aire mismo que respiran los personajes atrapados en *La cúpula* deviene la metáfora de un entorno político y moral que se va tornando viciado, hediondo, irrespirable<sup>417</sup>.

Por eso, si hubiéramos de comparar la realidad estadounidense con un espejismo, habríamos de desdeñar Rockwell Falls o Pleasant Valley para dirigirnos al pueblo que da título a *Silent Hill*. En ella, Christophe Gans retoma el relato del descenso de Orfeo al Hades, la historia de una madre (Radha Mitchell) que se interna en un pueblo abandonado en busca de su hija perdida (Jodelle Ferland). También el de Silent Hill es un universo autónomo donde los personajes se extravían y van alejando de lo real. Christophe Gans concibe su filme como una experiencia virtual, en la que vamos atravesando ruinas siniestras y espacios abandonados. Su universo queda acotado por una niebla perpetua y un cielo plomizo del que cae una nevisca de pavesas. Quizá puedas entrar a Silent Hill, romperás la valla de seguridad y cruzarás el puente al encuentro de los fantasmas. Sin embargo, no podrás salir de él. La carretera se trunca y precipita en un abismo cuyo fondo queda velado por la niebla.

Así, existen dos Silent Hill que el director Christophe Gans y la diseñadora Carol Spier contraponen recurriendo a dos paletas cromáticas: ocre, pardos y herrumbre para la ruina física del pueblo abandonado; azules, grises y tonos fríos para el espejismo suspendido en la niebla. Como dijimos, el infierno de Silent Hill es femenino y, como tal, sólo las mujeres pueden entrar en su fantasmagoría. Mientras los hombres conducen a través de un pueblo derruido, las mujeres se extravían en la versión pesadillesca de esas mismas calles. El montaje paralelo sincroniza los trayectos a través de un mismo espacio, pero al mismo tiempo los incomunica y los disocia. Con un movimiento de cámara, Gans pasa del tiempo de la vigilia al tiempo de la pesadilla, mas no deja que sus personajes vuelvan a compartir el mismo encuadre.

---

<sup>417</sup> Ahora bien, el mismo hecho de que una novela como la *Cúpula* tenga millones de lectores implica necesariamente la existencia de una población progresista, crítica con el sistema y ávida por hallar un contrapunto a la ideología dominante. El lector comprenderá, por tanto, que no nos referimos a la totalidad de Estados Unidos, sino a aquellas comunidades y grupos más retrógrados que son también el blanco de los directores y escritores de terror.



*Silent Hill* (fotografía promocional).  
Un universo lóbrego y ruinoso poblados por criaturas torturadas y espantosas.

En el *Silent Hill* espectral, el tiempo abandona el progreso lineal y se retuerce hacia el pasado, hacia lo mítico, hacia el recuerdo de una catástrofe que se repite intermitente. A diferencia de *2001 maniacos* o *Población maldita 436*, lo que define la temporalidad de *Silent Hill* no es el estancamiento, sino la repetición, el retroceso. Los habitantes de *Silent Hill* no decidieron quedarse en su pasado industrial, sino ir más allá, hasta una fe puritana y medieval. Como la casa embrujada o el laberinto, *Silent Hill* funciona como una transposición de un espacio mental cerrado. En este sentido, *Silent Hill* se aproxima al goticismo americano de novelas como *La maldición de Hill House* o *Siempre hemos vivido en el castillo*, ambas de Shirley Jackson. Como en ellas, la casa encantada —en este caso una ciudad— devine el trasunto de un espacio mental confinado, regido por un autoritarismo limitador<sup>418</sup>.

Stephen King (2006: 408) subrayaba que el gótico americano suele centrarse en «la obsesión cada vez mayor por los problemas de uno mismo; un encerrarse en el interior en lugar de abrirse al exterior. El nuevo gótico americano presenta un personaje encerrado en sí mismo, [...] el entorno físico a menudo reproduce ese viaje al interior de los personajes». La mansión de *Siempre hemos vivido en el castillo* acaba

---

<sup>418</sup> Dentro del periodo estudiado encontramos ejemplos de lo dicho en filmes como *Shutter Island* o *La llave del mal* (*The Skeleton Key*, Iain Softley, 2005).

siendo la prisión en la que se recluyen las hermanas temerosas del populacho, un lugar cerrado, que va cayendo en el abandono, un trasunto del reino lunar imaginario al que se retira la hermana menor. También los demonios interiores rondan *Silent Hill*, pero esta vez se proyectan en sus calles como entes torturados; no son éstos los demonios de la madre que busca a la hija perdida, sino una extensión de la fantasía apocalíptica de Christabella, la fanática que reina desde su iglesia enclavada en el corazón del infierno.

Páginas atrás comentábamos que *Silent Hill* es un territorio que regresa a un fanatismo puritano y salvaje, en el que los fieles no tienen empacho en quemar vivas a quienes suponen brujas. Como espejismo alegórico, *Silent Hill* condensa el reaccionarismo religioso que proliferó durante los años de George Bush Jr., no como un estancamiento o una incapacidad para el cambio, sino como un retorno voluntario hacia una brutalidad premoderna. Cuando la civilización se desmorona, los cineastas encuentran tentador recurrir a la fantasía hobbesiana, a una reescritura de *El señor de las moscas*. La civilización —nos dicen películas como *A ciegas* (Fernando Meirelles, 2008), *La carretera* (*The Road*, John Hillcoat, 2009) o *The Divide* (Xavier Gens, 2011) — es una fina piel que se disuelve en cuanto la ley y la autoridad no la cobijan, un leve abrigo del que nos despojamos, como lobos, en cuanto podemos. Abandona a los hombres a su suerte —en un hospital abandonado, en un búnker del subsuelo, en una carretera sin ley— y éstos se matarán por el sustento, se impondrá la ley de los más fuertes, las mujeres serán convertidas en esclavas y, a la postre, los hombres acabarán comiéndose entre ellos.

No obstante, semejante pesimismo nos conduce a una visión reduccionista de la condición humana, de la que se deriva no sólo una soledad agónica, mas también la exigencia de una autoridad fuerte, que nos constriña, que nos reprima, que vigile de cerca nuestros instintos animales. Ninguna democracia, ninguna solidaridad, habrá de surgir de esta pesadilla hobbesina y, en efecto, *The Divide*, *La carretera* o *Stake Land* plantean que allá donde la civilización se ha colapsado, proliferan los señores de la guerra, la tiranía de los criminales, el caudillaje de los locos. Representar al ser humano en estos términos —un bruto innoble, un lobo disfrazado— conlleva, por corolario, la implantación de la tiranía. En este sentido, solamente *La carretera* logra atisbar, en su última secuencia, una esperanza basada en la solidaridad de los extraños. Por corte directo, la pantalla queda en negro y comienzan los títulos de crédito. Queda a nuestro arbitrio creer o no en el futuro que aguarda al niño (Kodi Smit-McPhee) y al pequeño grupo que ha encontrado al final de su camino.

Todos estos filmes —*Silent Hill*, *A ciegas*, *La carretera*, *The Divide*, *Stake Land*— parten de la premisa de un mundo en ruinas, de una civilización sumida en el trance de

su propia destrucción. Será este segundo aspecto, la fantasía del desastre, el que nos devuelva a cierta realidad estadounidense contemporánea, una realidad imaginada como ruina, una desolación del espacio que se entrelaza con el resurgir de la barbarie. Cuando en *Las colinas tienen ojos* Doug se interna en territorio caníbal, se encuentra con un curioso pueblo en ruinas, habitado por caníbales y maniqués cenicientos. El pueblo fue erigido no por colonos, sino por el ejército que, allá en los cincuenta, proyectó casitas y calles en el desierto para ensayar con bombas nucleares. Las ruinas que descubre Doug son las de un ideal carbonizado, los escombros de la edad dorada de América, tal como la imaginaban el ejército y la ideología dominante.

Del mismo modo, las ruinas de Silent Hill no son las del castillo de los Cárpatos o la abadía destartada, sino las ruinas del progreso industrial, con fábricas abandonadas, hospitales vacíos y escuelas cubiertas de hollín. Unas ruinas que, además, se ven sumidas en su propia catástrofe de manera cíclica. De pronto, suena la alarma y llamas invisibles devoran la pintura, los azulejos se desprenden, las paredes se desconchan, venas de herrumbre llagan los muros, la ciudad se pudre y de sus pústulas estallan riadas de insectos. Surgen entonces niños calcinados, con los rasgos retorcidos por el fuego, y monstruos de carne torturada por una maraña de alambre, habitantes todos ellos de un espejismo, de una ruina imaginaria. La ruina imaginaria nos sitúa, según Étienne Souriau (1998: 977) ante «una ausencia doble, proponiendo en relación a una diégesis imaginaria un pasado desaparecido» o, en otras palabras, ante un tiempo que se imagina sólo para perderlo, ante un pasado que tal vez nunca existió pero sirve hoy como índice de nuestra melancolía, como añoranza de unos ideales que han sido abandonados.

La ruina imaginaria de Silent Hill es una proyección de la escombrera a la que ha quedado reducido el antiguo pueblo minero, lo que nos remite al pasado industrial de América, un pasado no muy lejano pero que parece ya irrecuperable. Al contrario de los espejismos aparentemente idílicos de *Población maldita 436*, *2001 maníacos* o *El bosque*, el filme de Christophe Gans nos transporta a una fantasía tejida de escombros, chatarra y gritos. En 2006, año en el que se estrena *Silent Hill*, Estados Unidos se halla inmerso en un proceso de desindustrialización intensiva.

La caracterización del asesino de *San Valentín sangriento* (*My Bloody Valentine*, Patrick Lussier, 2009) —mono negro, máscara de gas, pico y casco de minero— nos devuelve a la descripción de lo industrial como un resurgimiento del pasado grotesco. Sin embargo, en esta ocasión el asesino y el joven dueño de la mina (Jensen Ackles) regresan al mismo tiempo. El objetivo del primero es destrozar a golpes de pico a los habitantes del pueblo; el del segundo, vender la explotación por más que ello suponga

el estrangulamiento económico del pueblo. A menudo, en el *slasher* —subgénero al que pertenece el filme— la cámara nos sitúa en el punto de vista del asesino que acecha a la víctima; en esta ocasión, el joven accionista se agazapa en lo alto de una colina y su plano subjetivo abarca, en panorámica, la mina al completo. Con un recurso del género —la mirada acechante, el plano subjetivo—, Patrick Lussier nos sugiere, desde el principio, que el accionista y el asesino son la misma persona.

En apenas una década, un tercio del empleo industrial estadounidense se había esfumado, las empresas trasladaron su producción al Tercer Mundo o quebraron, las fábricas cerraron y, tras ellas fue quedando un rosario de pueblos abandonados y ciudades de parados. A nivel superficial, *San Valentín sangriento* parece invocar de nuevo el miedo al pasado industrial; sin embargo, el resurgir siniestro del pasado acaba convertido en la expresión de un recelo hacia el futuro que sólo puede articular el lenguaje de las pesadillas. De la misma manera, *Silent Hill* condena a sangre y fuego a aquella sociedad industrial incapaz de tolerar todo desvío u otredad; sin embargo, lo que realmente exhibe son los monstruos y fanáticos que prosperan sólo después de que esa misma sociedad se haya desmoronado.

### 10.2.2. América en ruinas

«¡Oh Troya, que antaño aires de grandeza te dabas entre los bárbaros! Pronto tu ilustre nombre va a desaparecer. A ti te prenden fuego, y a nosotras nos llevan ahora fuera del país como esclavas. ¡Oh dioses! Pero ¿por qué estoy invocando a los dioses? Bien cierto es que antes no escuchaban cuando se les invocaba».

*Las troyanas*, Eurípides (1999: 243).

A finales de 2007, Estados Unidos entra en recesión económica, pero antes de que la palabra crisis saltara a los medios, los síntomas de decadencia comenzaban a ser más que palpables. Uno de los aspectos interesantes de *Silent Hill* es, precisamente, que conecta el resurgir del autoritarismo con la ruina física de América. Durante la primera década del siglo, existe un claro paralelismo entre el deterioro democrático y la crisis económica, entre la política imperial y el descalabro económico. Por un lado, la prioridad otorgada al gasto militar había ido carcomiendo las arcas públicas; por el otro, las políticas de Washington habían privilegiado a Wall Street y a la gran empresa, en lugar de atender a las necesidades de sus ciudadanos. En 1953, Dwight Eisenhower pronunció un discurso ante la Sociedad Americana de Editores de Prensa en el que reflexionaba sobre el peligro de una carrera armamentística que, en el peor de los casos, significaría una guerra atómica:

«Lo mejor que podría pasar sería esto: una vida de perpetuo miedo y tensión, un fardo de armas que vaciaría de riqueza y trabajo a todos los pueblos, un despilfarro de esfuerzos que desafía al sistema americano, al sistema soviético o a la capacidad de cualquier otro sistema para lograr una verdadera abundancia y felicidad para los pueblos de esta tierra. Cada arma que se fabrica, cada buque que se bota, cada cohete que se dispara, implican, en última instancia, un robo a aquellos que pasan hambre y no son alimentados. Este mundo en armas supone no sólo gastar dinero, supone gastar el sudor de los obreros, el genio de los científicos, las esperanzas de los niños» (Eisenhower, 1953).

Poco queda hoy de las palabras de Eisenhower, como tampoco de los proyectos de progreso del New Deal y la posguerra. Hacia mediados de la primera década de este siglo, las infraestructuras que Estados Unidos había erigido durante el siglo XX mostraban ya un estado de deterioro preocupante (Huffington, 2012: 111-133), se precisaban de una inversión pública urgente y, sin embargo, Estados Unidos seguía dilapidando su patrimonio en sus aventuras de ultramar. Entre 2003 y 2010, se había gastado en Irak más de 747.000 millones de dólares y, sólo en 2010, el monto total de las intervenciones de Irak y Afganistán ascendía a 161.000 millones (Huffington, 2012: 55, 53). Entretanto, la nación iba mostrando síntomas del deterioro estructural de unas obras públicas que se han quedado desfasadas o que, simplemente, se desmoronaban.

*Destino final 5* no es una película apocalíptica, tampoco de catástrofes, pero sí comienza con un trágico accidente: el hundimiento de un puente de acero sobre un río convertido en cementerio improvisado de cuerpos y automóviles. Con la intención de presentarse como precuela del filme original, *Destino final 5* traslada su relato al año 2000; sin embargo, todo cuanto en ella sucede remite al momento de su estreno: los despidos, el cierre de empresas, la competencia como una lucha a vida o muerte e, incluso, los puentes que se derrumban. Todas las películas de *Destino Final* arrancan con un desastre colosal originado por máquinas humanas que dejan de funcionar. Sin embargo, el derrumbamiento que inaugura *Destino final 5* evoca al de los puentes de Webers Falls (Oklahoma), en 2002, o al de la interestatal 35W (Minnesota), en 2007, accidentes resultado de la obsolescencia y la falta de inversión pública.

Pero la más grave consecuencia del deterioro estructural acaeció en 2005, cuando el huracán Katrina provocó la rotura de los diques de Nueva Orleans y la ciudad quedó anegada. Fallecieron cerca de mil ochocientas personas y los supervivientes fueron testigos de un retorno a la barbarie. Mientras el agua cubría la ciudad, se sucedían robos, saqueos y violaciones. Los cadáveres flotaban a la deriva y no había nadie para recogerlos. En un principio, el gobierno de George Bush Jr. trató de rebajar la magnitud de la debacle, pero sus imágenes acabaron saliendo a flote como los cuerpos de los ahogados.



Tras el Katrina, los estadounidenses contemplaron con estupor que se se habían convertido en víctimas de un desastre natural y que nadie acudía a rescatarlos: «*Aunque ahora habrá que llamarlos refugiados. [...] A nosotros. Llamarnos refugiados*», reflexiona Clay en el *Cell* de Stephen King (2006b: 89). Para muchos americanos, el trauma del Katrina supuso percatarse de que el Estado los había abandonado. La idea de ayudarse a uno mismo y resolver los conflictos sin el concurso del Estado está bien arraigada; aun así, la inundación de Nueva Orleans dejó un poso de vergüenza, de impotencia, de incapacidad institucional. En *Quarantine* (John Erick Dowdle, 2008) —*remake* de *[Rec]* (Jaume Balagueró, 2007)—, los supervivientes encerrados en un bloque de viviendas asolado por la rabia se sorprenden al oír, en las noticias, que ya han sido evacuados. Reparar entonces que han sido abandonados a su suerte dentro de un edificio precintado y repleto de rabiosos homicidas. Una lona traslúcida y blanquecina ocluye la visión del mundo externo; cuando se rasga, una salva de disparos acribilla a uno los refugiados (Bernard White).

La lona blanca, las noticias que mienten, el secretismo del epidemólogo, incluso la forma del relato —un *found footage*— conlleva una reflexión sobre la verdad y lo visible. En la primera secuencia del filme, Angela (Jennifer Carpenter) repite su alocución ante la cámara hasta tres veces: el azar de la vida —los ruidos, el error, lo espontáneo— deben ser desterrados del plano. El resto de la película es una reacción a esta primera imagen —estática, bien iluminada, plana, sin profundidad de campo—, una antítesis formal de planos movidos, quemados, subexpuestos, desenfocados, un relato azaroso, inesperado, caótico. Pero, cuando los personajes se reúnen ante el televisor para saber qué sucede afuera, sólo ven una mentira envuelta en imágenes borrosas, distorsionadas, trémulas. Esta opacidad de la visión hermana el noticiario con el registro que Ángela y su cámara Scott (Steve Harris) llevan a cabo desde el interior del edificio. Por tanto, ¿dónde se halla la verdad de *Quarantine*: en el televisor o en la grabación de Ángela y Scott?, y, en la medida en que nadie sobrevive al final del relato, ¿quién monta las imágenes?, ¿por qué y para quién se exhiben?

La diégesis deja abiertos interrogantes que nos incluyen como público. Al final, la única motivación posible del metraje encontrado es la exhibición espectacular de la catástrofe. *Quarantine* es un relato del *shock*, incapaz de articularse a sí mismo como lenguaje, el habla balbuciente del accidentado, un griterío deslavazado; pero de ella entresacamos el estupor de unos personajes que se saben abandonados, ni aun los bomberos —héroes nacionales por excelencia— se salvan de la catástrofe o reciben respaldo. En cierto, el desconcierto narrativo de *Quarantine* expresa la incertidumbre que, progresivamente, se va adueñando sobre una población abrumada por una sucesión de catástrofes espectacularizadas por los medios de información.

A menudo, en el cine reciente, la trama resulta incontrolable para sus personajes, sujetos a giros súbitos, abandonados ante lo inesperado o a manos del torturador. En este sentido, el cine de terror expresa el desconcierto social ante una era de continuas debacles. No obstante, la catástrofe tiene dos caras, no sólo víctimas, también vencedores. Katrina supuso una jugosa oportunidad: borrar con el dedo de Dios hasta el último resquicio del Estado asistencial. Apenas tres meses después de la tragedia, el profeta neoliberal Milton Friedman (5/12/2005) animaba al gobierno de Louisiana a no reconstruir el sistema de educación pública; en cambio, el gobierno debería «aprovechar esta oportunidad para conferir más poder a los consumidores, esto es, a los estudiantes», esto es, a la educación privada. En cualquier caso, Katrina supuso percibir la fragilidad de la civilización americana, la posibilidad de descender de un solo soplido a la barbarie: bastaba con dejar rienda suelta a los instintos más salvajes o con dejar nuestras vidas en manos de los neoliberales.

La inundación de Nueva Orleans fue calando en la cultura nacional, no tanto como el once de septiembre, pero sí lo suficiente como para que las películas fueran conscientes del deterioro de la nación. Así, durante la segunda mitad de la década, la imaginación del desastre no se centra en las furias de la naturaleza desbocada, sino en un país en avanzado estado de ruina. Tras cruzar la frontera, los protagonistas de *Monsters* descubren que los pulpos del espacio han pasado como un huracán sobre el pueblo. A lo largo de *La carretera*, el hombre (Viggo Mortensen) y el niño atraviesan panorámicas cubiertas de ceniza, ciudades de hollín y polvo, puentes tendidos sobre la bruma, una desolación que se despliega incansable hasta alcanzar el mar. No el alud o el tifón sino la ruina será el paisaje dominante en las fantasías apocalípticas del periodo.

Así, en la novela de David Wellington *Zombie Planet*, los supervivientes de la epidemia siguen los pasos de un pútrido Mesías, el Zarevich. Sus seguidores son fieles de un credo basado en la muerte: al cobijo de los escombros prosperan el autoritarismo y los fanáticos. Las huestes del Zarevich viajan a través de un país cuyas ciudades y autopistas han sido tomadas al asalto por el tiempo y por el bosque. Wellington describe con minucia los alféizares desmoronados y las fachadas cubiertas de hiedra. La selva seguirá reclamando una tierra apenas velada por el asfalto. Al final, no quedará rastro de que un día habitamos el planeta:

«Todas las ventanas estaban rotas, huecas, oscuras. Algunos edificios se habían venido abajo: rayos, lluvia, viento, quién sabe qué los había derribado. Tal vez las raíces de los árboles habían estrangulado las amplias calles, quizá durante una década el entramado de raíces de tantos árboles podía romper los cimientos de los palacios de recreo y las galerías comerciales. El hollín y los desperfectos provocados por el humo oscurecían las fachadas de la mayoría de estructuras que seguían en pie» (Wellington, 2010: 120).



*La carretera* (fotografía promocional).  
La imaginación apocalíptica del periodo abunda en imágenes de ruina y barbarie.

Pero quizá lo más elocuente del periodo no sean estas fantasías de la ficción, sino la irrupción de un género ensayístico y documental entregado a detallar qué sucedería si el hombre se esfumara de la tierra y nuestras obras quedaran en manos de las lluvias y los vientos. La premisa de *El mundo sin nosotros* de Alan Weisman —nuestra desaparición del planeta— es una hipótesis imaginaria, pero el resto del libro se elabora en torno a datos científicos: materiales, durabilidad, deterioro, clima, etcétera. Eliminado el hombre, en la obra de Weisman no quedan guerras por la hegemonía ni luchas por la supervivencia; tan sólo un deterioro constante, un borrado de la humanidad y de todo aquello que creímos perdurable. Por el contrario, el tema de nuestras obras no es tanto el avance de las ruinas como el hundimiento de la civilización o, en otras palabras, la relación entre el surgir de la barbarie y una tierra de la que sólo restan el hollín y las cenizas.

En la tierra vuelta agreste abundan salvajes y sectarios, los mesías iluminados, los señores de la guerra y las mujeres convertidas en objeto de posesión y comercio. Junto a las murallas de la Ilión arrasada, las troyanas de Eurípides (1999: 202) aguardaban a saber de quién serían esclavas: «Resuena el Escamandro con los lamentos, numerosos, de las cautivas sometidas al sorteo de sus amos. A unas les tocó el pueblo arcadio, a otras el tesalio y los teseidas, jefes de los atenienses. [...] Las troyanas que no han sido sorteadas bajo esas tiendas, reservadas a los principales del ejército». Similar destino corren las mujeres y muchachas de *28 días después*, *A ciegas*, *Stake Land*, *The Divide* o de la novela *El alzamiento*, pero ya no a manos del extranjero terrible o del tirano

oriental, sino de los propios soldados que debieran protegerlas. Como Eurípides en *Las troyanas*, la cultura popular más crítica denuncia que es el poder militar occidental quien impone la violencia sobre el cuerpo de las mujeres y las naciones.

A menudo, la imaginería de las guerras del África negra se apodera del sueño de nuestro propio desastre<sup>419</sup>; pero la auténtica barbarie no es sólo la que expanden los señores de la guerra o las mesnadas de salvajes, sino la que se cobija tras un escritorio de madera noble o en torno a la mesa de una junta de accionistas. En *La tierra de los muertos vivientes*, George A. Romero nos habla de barbarie, la del pueblo que se arracima en un circo para ver cómo dos zombis se pelean por una mujer viva (Asia Argento)<sup>420</sup>, la de los mercenarios que arrasan pueblos y, finalmente, la de la junta de empresarios que dirige el bastión de los supervivientes.

### 4.2.3. Capitalismo y catástrofe

La barbarie a la que se ha entregado Occidente no es sólo la cruzada neoimperial, sino la de un capitalismo global que, en última instancia, se halla detrás de este sueño de conquista. Antes de que comenzara el nuevo milenio, ya James Petras (2000: 95) denunciaba que nada bueno cabía esperar de la especulación económica:

«La especulación es hoy en día la forma más insistente, avanzada y respetada del capitalismo. La especulación es la cima de la barbarie: la economía de papel consume las ganancias extraídas del sudor y la sangre de los mineros tuberculosos de la isla de Java, de las manos exhaustas de mujeres que cosen ropa y zapatos en los talleres-cueva del norte de Méjico [sic], de Bangladesh, de Indonesia, de la India, de China. La impunidad del saqueo es el “canto internacional” de la prosperidad del imperio».

Hoy, en Occidente, el autoritarismo no es el general que toma las plazas o el dictador que asalta el parlamento, sino el de una rendición sin condiciones a la lógica del gran capital. En este sentido, ruina y autoritarismo dependen entre sí o, más acertadamente, la tiranía neoliberal es la causa de nuestra ruina. Como hemos vistos, la orientación bélica de la política estadounidense ha supuesto un lastre para la gestión de sus problemas internos; sin embargo, a ello hemos de sumar la sangría que supone el hecho de que el poder, hoy, esté copado por un gran capital que sólo vela por sus intereses. El producto de la industria armamentística es volátil, puede almacenarse

---

<sup>419</sup> Algunas de las protagonistas de las novelas de David Wellington *Zombie Island* y *Monster Nation* son, de hecho, soldados musulmanas instruidas en medersas africanas que se trasladan a Estados Unidos en misión bélica. Por su parte, el *filme* británico *The Dead* presentaba el continente africano como un hormiguero de muertos famélicos y supervivientes armados.

<sup>420</sup> El número circense de la mujer contra los muertos vivientes reaparece en *Severed*, la novela *Zombie Planet* (Wellington, 2010: 112-118) y la serie de cómics *Los muertos vivientes* de Robert Kirkman, todas ellas obras centradas en el retorno a la barbarie que sucede a la catástrofe.

pero finalmente se deshace en humo y fuego. De la misma manera, el producto de Wall Street tampoco alimenta, ni tiende puentes, ni cura enfermos, y es, asimismo, tan explosivo como las armas. A pesar de ello, el rumbo económico estadounidense ha ido virando hacia un sector financiero que también ha tomado las riendas de la política.

Uno de los síntomas de la decadencia democrática occidental es la alarmante permeabilidad entre la gran empresa y los partidos políticos —cargos públicos reabsorbidos por entes privados, ejecutivos que pasan a copar la cúpula de los partidos—, lo que conlleva el acceso a información privilegiada, el tráfico de influencias o, sobre todo, la conversión de la gestión pública en una defensa del gran capital. Los ámbitos político y financiero se solapan y confunden, tanto que Linda Keenan y Janine R. Wedel (13/05/2010) lo describen como una «elite en la sombra» que, desde la época de Ronald Reagan se ha afianzado a través de la desregulación y el rediseño del gobierno<sup>421</sup>. Según las autoras, uno de los «resultados del auge de este gobierno en la sombra es el vaciado del “cerebro” del gobierno. [...] Es más, los negocios no están *esquivando* o luchando contra los legisladores. Su *modus operandi* es intentar convertirse *ellos mismos* en los legisladores *de facto* de los intereses de su propia conducta». Se trata de lo que, en la práctica, podemos denominar «gobierno corporativo».

Las referencias a una elite —más o menos visible— que controla y determina nuestros designios son frecuentes en el terror de finales de la década: los guardianes de los portales en *The Box* (Richard Kelly, 2009), los Incubi de *Ink* (Jamin Winans, 2009), los técnicos de *Cabin in the Woods* (Drew Goddard, 2011), el club de Elite Hunting de la serie de *Hostel*, las sectas de *El último exorcismo* (*The Last Exorcism*, Daniel Stamm, 2010) y *House of the Devil* o las corporaciones de *Daybreakers*, *La tierra de los muertos vivientes* y la serie *Resident Evil*. Poco importa la identidad de torturador o torturado en *Hostel III*, pues los destinos de ambos están en manos de los ricos que contemplan la función al otro lado del escaparate. Desde una tribuna que es la clara parodia de un hemicycle, los millonarios juegan a la ruleta, apuestan y deciden con qué método exterminará el verdugo al supliciado.

*Hostel III* pone en escena el proceso teledirigido a través del que el gran capital pilota el sacrificio de los ciudadanos. Pero, tanto en *Hostel III* como en el resto de filmes citados, no se trata sólo de exponer una conspiración en las más altas esferas, sino de constatar que nos gobierna una elite que sólo atienden a sus intereses o un

---

<sup>421</sup> Josep Fontana (2011: 834-835, 868-869) detalla el proceso a través del que la gran empresa hunde sus tentáculos en la política e invierte cientos de millones de dólares, a través de sociedades pantalla, para atacar a los candidatos demócratas o financiar al partido republicano y las campañas del Tea Party.

grupúsculo que rinde culto a fuerzas destructoras, inasibles, siempre sedientas de sacrificios cruentos.

Esta intuición de los relatos verifica un trasvase de poder en la vida política, un proceso de drenado democrático. Hoy las elecciones democráticas se han convertido en una oportunidad para que el sector privado invierta en el control del Estado. La victoria de Barak Obama en las elecciones presidenciales de 2008 fue interpretada como un genuino deseo de cambio de un electorado hastiado de conservadurismo; sin embargo, Chomsky (2011: 45) revela que, hacia el final de la campaña electoral, algunas de las principales compañías financieras comenzaron a invertir en el demócrata. Como premio, el equipo económico elegido por Obama estuvo nutrido por los mismísimos responsables de la crisis financiera. Según denuncia Chomsky (2011: 56), «las elecciones se están convirtiendo cada vez más en una farsa dirigida por la industria de las relaciones públicas, la que trata de movilizar a la población a votar mientras se asegura de que las cuestiones centrales son dejadas al margen».

Ariana Huffington (2012: 147) ofrecía cifras concretas: 2.900 millones de dólares gastados por los *lobbies* en desviar las políticas del gobierno. No fue dinero arrojado a un pozo. La inversión privada rindió bien: en 2010, los más ricos vieron rebajados sus impuestos, los grandes bancos y empresas financieras fueron rescatados con cuantías astronómicas y Wall Street obtuvo como prebenda una regulación financiera blanda, incapaz de contener los excesos del casino de Wall Street. Los responsables de la crisis no sólo han quedado impunes, sino que han aprovechado la oportunidad para amoldar la política a sus intereses. Una de las obras cruciales del neoliberalismo es *Capitalism and Freedom*, de Milton Friedman. En el prólogo de la edición de 2002, su escribía:

«Sólo una crisis —real o percibida— produce un cambio real. Cuando tal crisis ocurre, las acciones emprendidas dependen de las ideas que flotan en el ambiente. Yo creo que ésta es nuestra función elemental: desarrollar alternativas a las políticas existentes, mantenerlas vivas y viables hasta que lo políticamente imposible se convierta en políticamente inevitable» (Friedman, 2002: xiv)

Como el once de septiembre, el Katrina o la guerra de Irak, la crisis financiera ha permitido a los neoliberales presentar sus medidas como la única opción posible a seguir. En *La cúpula*, poco después de que la tragedia se cierna sobre Chester's Mill, uno de los personajes se muestra optimista y piensa que el gobierno vendrá al rescate: «Seguro que si el país podía gastarse cientos de miles de millones en rescatar a empresas en apuros, también podría permitirse lanzar en paracaídas unos cuantos pastelitos horneados» (King, 2011: 192); pero los soldados dan literalmente la espalda a los vecinos de la cúpula, en cuyo interior los oligarcas aprovechan la ocasión para imponer un estado policial que vele por sus intereses, una democracia formal que encubre un orden criminal.

Abandonad toda esperanza, olvidad todo rescate; el Estado no está ahí para salvaros y Dios sólo ayuda a quienes miran por sí mismos. Al desencanto de saberse vulnerables le sucede un hondo desamparo; pero de éste puede nacer no sólo el victimismo, sino también la indignación, también la cólera. A la vista de los beneficiarios de la crisis —bancos, patronal y financieros— la cultura popular comienza a sospechar conjuras en la sombra, pues quizá la conspiración sea una de sus únicas maneras de imaginar los manejos a través de los que el capitalismo controla nuestras vidas. Al final de la novela *Autopsia Zombi*, Steven Schlozman incluye unos correos electrónicos encontrados en un yate a la deriva. A través de ellos, Schlozman (2012: 174) sugiere que tanto la crisis financiera como la epidemia zombi fueron resultado de maniobras corporativas encaminadas a sacar provecho del desastre:

«Los mercados en principio se hundirán. Nuestro fracaso a la hora de sacar partido de la última burbuja fue una cagada colosal [...]. Joder, nosotros creamos la burbuja, deberíamos haber hecho algo más. Pero esto es algo realmente grande. Muchas piezas móviles».

El dilema de la crisis de Freeman ya no se halla entre si ésta es real o percibida, sino entre si es provocada o fortuita. Quizá la ficción popular no pueda ir más allá de las fantasías de conspiración, pero intuye que existe una parte interesada en el desastre. Sin embargo, el quid de la cuestión no sólo consiste en aprovechar las oportunidades de negocio surgidas a raíz la catástrofe, sino en implantar una visión del mundo acorde con los propios intereses. En este sentido, toda crisis supone un momento crucial para conseguir la hegemonía ideológica. Quizá la idea proceda de Antonio Gramsci, pero al final quienes han prevalecido no han sido los revolucionarios sino los dueños de los medios de producción de ideas. Los neoconservadores lo intentaron con denuedo, pero fueron las ideas neoliberales las que mejor supieron aprovechar el *momentum*. Al fin y al cabo, Friedman y sus aprendices llevaban poniendo en práctica esta estrategia desde el golpe de estado de Augusto Pinochet en 1973.

Naomi Klein resume la historia del neoliberalismo como una sucesión de catástrofes que el gran capital ha aprovechado para dismantelar el Estado. Se trata de lo que la autora denomina «capitalismo del desastre»: «A la luz de esta doctrina, los últimos treinta y cinco años adquieren un aspecto singular [...]. Algunas de las violaciones de los derechos humanos más despreciables de este siglo, que hasta ahora se consideraban actos de sadismo fruto de regímenes antidemocráticos, fueron de hecho un intento deliberado de aterrorizar al pueblo, y se articularon activamente para preparar el terreno e introducir las reformas radicales que habrían de traer ese ansiado libre mercado» (Klein, 2007: 31).

También Big Jim Rennie, el concejal corrupto de *La cúpula*, pergeña trampas y artimañas para rentabilizar la catástrofe y sembrar el miedo en Chester's Mill y acaparar el control del pueblo. En sus pensamientos, Big Jim lo concibe como «la Administración del Desastre» (King, 2011: 523), un suministro constante de tragedias por goteo, cataclismos planificados para un guión de pánico y sometimiento. A lo largo de los últimos capítulos, vimos cómo el gobierno de George Bush Jr. utilizó el trauma del once de septiembre como coartada para activar una política bélica y un nuevo pacto social: el Imperio y el Estado policial. Sin embargo, no fueron éstas las únicas medidas emprendidas tras el trauma colectivo. Los neoconservadores —cuyas tesis económicas coinciden con las de Friedman— llevaban tiempo deseando ahondar en la liberalización económica, por lo que el *shock* del once de septiembre supuso una oportunidad de establecer leyes de corte neoliberal<sup>422</sup>.

La doctrina del *shock* capitalista mimetiza la terapia del *shock* eléctrico y, de hecho, la implantación histórica del neoliberalismo no sólo se ha apoyado en catástrofes colectivas —que dejaban a la población azorada, asustada, sumisa— sino también en el asesinato y la tortura física: el horizonte anhelado es una *tabula rasa*, lavada en sangre, un solar incapaz de recordar que hubo sobre él niños y casas. El *shock* de la crisis financiera dejó a los ciudadanos aturcidos y abiertos a las reformas neoliberales; pero éstas seguían dependiendo de la tortura para implantar su mensaje en el cuerpo social. Ahora bien, mientras que el Estadio Nacional de Chile, la Escuela de Mecánica, Abu Ghraib o Guantánamo servían para ocultar su contenido tras la opacidad de sus murallas, la cultura reciente ha convertido la tortura en espectáculo de masas.

Es la nuestra una tortura de ficción, pero igualmente dispuesta a sembrar el miedo y a poner en escena unas determinadas relaciones de poder y sumisión. En el cine, nadie escapa del suplicio, ni siquiera los ángeles —*El fin del mundo en 35 mm* (*Cigarette Burns*, John Carpenter, 2005) —, ni siquiera el Mesías —*La Pasión de Cristo*—; así, ¿qué podemos los mortales sino temer caer en manos de un extraño o un vecino desalmado? Como vimos, tanto el *true crime* como el *torture porn* promueven la desconfianza, el aislamiento, la atomización; pero, al mismo tiempo, el *torture porn* escenifica las relaciones de poder del capitalismo del *shock*: por un lado, un torturador que da lecciones de moralismo mientras ejecuta su macabra labor; por otro, la víctima inmovilizada que nada entiende ni vislumbra más allá de un insoportable e

---

<sup>422</sup> Así, por ejemplo, la disminución del impuesto sobre la nómina de la Seguridad Social responde a una estrategia de «desfinanciación». Tal como expone Noam Chomsky (2012: 65), «ésta es la técnica estándar de la privatización: primero desfinanciar, luego asegurarse de que las cosas no funcionan bien hasta que la gente se enoje y finalmente se las entrega a capital privado».



interminable dolor. Brigid Cherry (2009: 57-58) sugería ya un vínculo entre el «*shock and gore*» de *Hostel* y el «*shock and awe*» de la maquinaria bélica de George Bush Jr.: en ambos casos, se trata de intimidar con una batería de violencia abrumadora. Sin embargo; la auténtica relación entre el *torture porn*, el neoliberalismo y el militarismo neoimperial radica en que todas ellas ponen en escena una relación de poder desigual.

El momento más perturbador de *The Poughkeepsie Tapes* acontece ya fuera del sótano del psicópata. Tras martirizar durante años a Cheryl (Stacy Chbosky), el asesino permite que la policía la encuentre y la devuelva a su familia; pero Cheryl no vuelve a ser la misma. *The Poughkeepsie Tapes* es un falso documental elaborado con entrevistas, testimonios y una ingente colección de cintas domésticas en las que el torturador atesoraba todos sus crímenes. Tras asistir el espantoso calvario de Cheryl en vídeo, los realizadores la interpelan en una entrevista en casa de sus padres. Lo turbador de la secuencia es que la presencia de la cámara reactiva su rol de víctima: la mirada angustiada de Cheryl suplica a la cámara que le dicte sus palabras; «¿Qué es lo que quieres que diga?», implora una y otra vez. Sometidos a un dolor incomprensible, sumidos en perpetuo estado de *shock*, somos colonizados por los valores de aquellos que se arrojan el papel de nuestros amos y no son sino nuestros verdugos.

Pero la mirada a cámara de Cheryl todavía sugiere algo más al respecto: que llegado cierto punto, el *shock* se interioriza y la estructura —como la ideología— es capaz de perpetuarse a sí misma. La mecanización —el objetivo de la cámara de Cheryl— se convierte en el rasgo más notorio de las torturas de *Saw*, *WZ*, *The Killing Room*, *The Collector* (Marcus Dunstan, 2009) o de *Amusement: El juego del mal* (*Amusement*, John Simpson, 2008). A diferencia de los mataderos automatizados de *Cube* y otros juguetes del cambio de siglo, aquí sí hay verdugos concretos, pero dejan que sean las máquinas quienes trabajen mientras ellos contemplan y disertan sobre la ética. Su actitud contemplativa subraya el carácter *voyeurista* del subgénero y, de manera perversa, convierte al torturador en representante diegético del público. Pero, además, las gigantescas ratoneras mecanizadas de *Saw* ponen también en marcha una fábrica de ideología: su producto es la moralina o, más bien, la creación de sujetos que asumen a golpes las verdades de sus torturadores.

La mecanización de la tortura implica la autonomía de la estructura, la realización de la ideología más allá del dictado de sus filósofos. Pese a la muerte de Jigsaw en *Saw III*, su voz autoritaria sigue dominando las cuatro secuelas posteriores. Despojado de cuerpo, Jigsaw permanece como un fantasma acusmático, como una voz reproducida por medios mecánicos y, sobre todo, como un recitado llevado a cabo por la fiel secta de conversos que vieron la luz después de sobrevivir a sus horribles

torturas. La afirmación más insistente de *Saw* —quizá la única— es que la verdad de la vida sólo es alcanzable a través de una experiencia de dolor extremo, al filo del abismo, cara a cara con la muerte. Inculcar esta verdad a otros a base de torturas y electrochoques será el procedimiento que iguale la propuesta narrativa de *Saw* con la realización práctica del capitalismo del desastre.

La alternativa ideológica del sujeto de estos filmes se reduce a dos opciones: ser una víctima a merced de un proceso incontrolable o convertirse en un torturador, es decir, en un mecanismo reproductor de ideología. Se trata de un esquema despótico que, además, —a lo largo de toda la serie *Saw*— se autoafirma como inevitable tras el fracaso de los proyectos sociales, comunitarios, institucionales, públicos o solidarios. Ante la mezquindad inherente al ser humano —afirma la serie—, sólo cabe una respuesta autoritaria.

Como hemos visto, los últimos años se caracterizan por un vaciado democrático en Occidente, por una tiranía del mercado que se ha colado en parlamentos y senados. Obviamente, velar por los intereses de la empresa no implica proteger el bien común, por lo que el ciudadano viene a ser el convidado de piedra de un sistema de gobiernos corporativos. No sólo es un desmantelamiento de lo público, sino un desmantelamiento de la propia democracia. En su relato «The Town Manager», Thomas Ligotti nos presenta una población que, cada cierto tiempo, descubre que su alcalde ha desaparecido de la faz de la tierra. Cada vez que esto sucede, los ciudadanos deben formar una partida para buscar al dignatario desaparecido. A su paso, la partida atraviesa solares que un día fueron calles bulliciosas, barrios de los que hoy sólo quedan vidrios rotos y ladrillos esparcidos en la hierba. Pero esta búsqueda es en sí una inercia, un gesto ritual. Cuando regresan al pueblo, los ciudadanos siempre descubren que alguien ha ocupado ya el cargo y se dispone a emprender el nuevo mandato. La metáfora del vaciado democrático resulta palmaria, pero éste es sólo el comienzo del relato de Ligotti.

Ni los ciudadanos del pueblo ni los lectores veremos jamás al nuevo alcalde. La primera de sus órdenes aparece en un trozo de papel descubierto en una acera: «DUSTROY TROLY» (Ligotti, 2008: 29) —o, adaptado al castellano, «Destruullan el tranbia»—. Los ciudadanos dudan ante la idea de desmantelar el que quizá sea el único legado útil del anterior alcalde; pero cambian de opinión cuando al día siguiente encuentran el cadáver mutilado del conductor del tranvía. A partir de este instante, se emprende un proceso de reestructuración que convierte a la localidad en una suerte de atracción de feria, cuyos habitantes se exhiben como fenómenos.

«Por ejemplo, La ferretería de Ritter había sido vaciada de su mercancía tradicional y reestructurada como un elaborado laberinto de excusados. Al entrar por la puerta principal, te encontrabas directamente entre un retrete y un lavabo. Construida sobre uno de los muros de este pequeño cuarto, había otra puerta que daba paso a otro excusado de mayor dimensión. Esta habitación tenía dos puertas que conducían a más excusados, a algunos de los cuales sólo podía accederse ascendiendo por una escalera de caracol o recorriendo un pasillo largo y estrecho. [...] Ninguno de los retretes era funcional» (Ligotti, 2008: 31)

El pueblo deviene una feria grotesca visitada por turistas, pero ninguno de sus habitantes gana un céntimo de todo ello. Cada día —o incluso cada hora—, un grupo de extranjeros armados recorre las atracciones para recaudar los beneficios. Mientras el alcalde y los extranjeros se enriquecen, el empobrecido protagonista del relato reflexiona en estos términos: «Me pareció que el nuevo alcalde finalmente había triunfado en la misión que sus predecesores habían perseguido con desgana durante años: desangrar completamente el pueblo de los pocos recursos que aún le quedaban» (Ligotti, 2008: 33). Finalmente, el protagonista decide escapar y va recorriendo pueblos y ciudades cuya decadencia varía solo en grado. Una noche, un extraño se le acerca y le ofrece un trabajo como alcalde. «Cuéntame más», responde el protagonista de Ligotti (2008: 36).

La literatura de Ligotti transcurre en ambientes oníricos y decadentes por los que se arrastran personajes grotescos, exploradores de lo extraño, almas desorientadas en un laberinto erigido con escombros. Sin embargo, resulta insoslayable el hecho de que «The Town Manager» articula los temas ligottianos en torno a una metáfora política. Podríamos interpretar el pueblo convertido en carnaval como un trasunto de los países del Tercer Mundo transmutados en paraísos para turistas, lugares empobrecidos gestionados por fortunas extranjeras y mantenidos en orden a través de una coerción armada. Sin embargo, nada en el relato hace pensar que la acción transcurra en un país subdesarrollado, sino más bien en un occidente cuyo desarrollo y cuya democracia van desmantelándose en manos de una oligarquía sobre la que no tenemos control alguno.

El deterioro democrático, la quiebra de los medios materiales, el desmantelamiento de las instituciones, el empobrecimiento de la clase media, todo ello repercute fatalmente no sólo en la economía estadounidense, sino también en su mito más crucial, en la espina dorsal de la cultura nacional, en el ideal de familia nuclear. Como realidad, las condiciones materiales ya no la sustentan; como ideal, ya no es posible seguir creyendo en ella: el verdadero Apocalipsis con el que Curtis sueña en *Take Shelter* es el fin del sueño americano.

#### 10.2.4. El espejismo familiar

En *Los mundos de Coraline*, el espejismo neoliberal del narcisismo y la acumulación se destejan hasta mostrar que tras ellas sólo aguarda el vacío, un espacio blanco sin límites ni contornos. Sin embargo, antes de disolverse, la telaraña de *Los mundos de Coraline* adquiere la forma de una fantasía concreta: la familia americana. *Los mundos de Coraline* es una película para niños y, por tanto, no hallaremos en ella un ataque a la institución familiar, pero sí un cuestionamiento de esa visión idílica con la que los medios embaucan a los niños: aunque la madre no salga de la cocina, siempre hay tiempo para los juegos y el padre siempre está disponible para canciones y divertimentos. La maduración de la niña pasará por asumir una comprensión más adulta y realista del entorno familiar, en el que ambos padres trabajan y no siempre hay tiempo para los ricos manjares o para el asueto.

La alienación laboral es la constante que define a los padres de Coraline. Como sucede también en *No tengas miedo a la oscuridad* (*Don't Be Afraid of the Dark*, Troy Nixey, 2010) o en *Sinister*, los progenitores de Coraline trabajan en casa, el espacio del trabajo y el ámbito doméstico acaban confundándose, el horario laboral devora el tiempo del hogar. Karl Marx (2001: 104: 111) describía la alienación como un proceso en el que el trabajador va dejando algo de su vida en objetos que no le pertenecen. En *Los mundos de Coraline*, papá y mamá escriben catálogos de jardinería y, mientras tanto, su propio jardín es un yermo fangoso y gris. En *No tengas miedo a la oscuridad*, la familia se traslada a la mansión que el padre está restaurando, pero la casa no les pertenece, será vendida a otros y serán también otros —las criaturas del subsuelo— quienes invadan el ámbito doméstico y reclamen para sí las vidas de quienes temporalmente lo habitan. La confusión de hogar y trabajo implica no sólo el vaciado vital del trabajador, sino también el extrañamiento del entorno doméstico. El hogar dejará de ser refugio y remanso, para convertirse en un lugar del que escapar.

Marx (2001: 109) sostiene que cuanto más produce el obrero, más se va vaciando de su propia vida<sup>423</sup>, la cual queda prendida en los objetos que salen de sus manos. Mientras que el auténtico padre de Coraline pasa sus días ante el teclado y la pantalla, su reflejo especular —el «otro padre»— va quedando atrapado en las maquinarias encantadas de la casa de la araña. No sólo es el piano quien le interpreta a él, también el

---

<sup>423</sup> Para Marx (2001: 109-110), la enajenación proviene, en parte, del hecho de que «el trabajo es *externo* al trabajador, es decir, no pertenece a su ser; en que en su trabajo, el trabajador no se afirma, sino que se niega; no se siente feliz, sino desgraciado; no desarrolla una libre energía física y espiritual, sino que mortifica su cuerpo y arruina su espíritu. Por eso, el trabajador sólo se siente en sí fuera del trabajo, y en el trabajo fuera de sí».

tractor-mantis le controla y, al final, su cuerpo resulta ser el más inútil de los engranajes de la máquina, un pelele blando al que máquina cierra la boca con sus manos enguantadas. Por alquimia carnavalesca, el otro padre se presenta como una hipótesis de la alienación de los progenitores de la muchacha. El tránsito de Coraline a través del mundo de la araña parece una escapada y, sin embargo, es en él donde quedan revelados las tristezas y peligros de la vida cotidiana.

El hogar como espacio de alienación laboral no es un rasgo de identidad del horror de nuestra época, sino una manifestación más del factor económico que condiciona la trama y sus personajes. Más a menudo, lo económico aparece elidido o, más bien, mirado de soslayo, apenas apuntado, incluso ausente, pero resulta crucial a la hora de componer los personajes de nuestro cine. Especialmente en un periodo en el que la clase media –protagonista predilecta del cine americano– empieza a mostrarse debilitada, carente de cimientos que la anclen a la tierra cuando la tormenta se avecina.

Hasta que hemos recorrido una serie de espejismos bajo los que sólo aguarda el suelo árido, la urbe devastada, la violencia primitiva, el imperio de la nada. El capitalismo construye y fabrica sin fin, traza urbanizaciones, levanta oficinas y convierte la tierra virgen en un vertedero ilimitado, colmado de trastos, pero este frenesí fabril no encubre sino una voraz ansia de la nada, un vacío que extiende sus dominios hasta donde alcanza la mirada. Al final, la burbuja estalla y descubrimos que las riquezas son cenizas y las promesas polvo que llena las bocas. Desde el once de septiembre, Estados Unidos ha vivido dentro de una fantasía imperial, pero también dentro de una fantasía económica y una fantasía cultural. El estallido de la crisis ha venido a reventar la burbuja cotidiana en la que muchos estadounidenses habían estado viviendo durante los años previos.

Entre 2008 y el presente, la crisis ha seguido su curso y nos ha revelado que el auténtico espejismo en el que los estadounidenses vivían inmersos era el propio sueño americano. Will Atenton (Daniel Craig), protagonista de *Detrás de las paredes* (*Dream House*, Jim Sheridan, 2011), vive feliz con su familia en una casa preciosa. Acaban de mudarse y la esposa (Rachel Weisz) y las niñas decoran las paredes con flores pintadas. Afuera el invierno azul, pero dentro luces cálidas, risas, disfraces de princesa, las niñas tocan los primeros acordes del *Para Elisa* de Beethoven: escenas de una domesticidad presuntamente adorable. Sin embargo, Atenton está convencido de que alguien les acecha en la espesura, un tal Peter Ward, un loco acusado de haber asesinado a su mujer e hijas en esa misma casa. Cuando Atenton se encamina al manicomio para seguir la pista de Peter Ward, los médicos le convencen de que, en realidad, él es Peter Ward y de que fue internado después de haber sido acusado del asesinato de su esposa e hijas. Sólo la fantasía permite a Peter Ward prolongar los días felices de una domesticidad perdida.



*Dream House* concluye con un último espejismo.

El título original del filme –*Dream House*– hace referencia no sólo al sueño americano de poseer una casa magnífica y una familia encantadora, sino a la naturaleza fantasiosa de ese mismo ideal. Frente al espejismo doméstico en el que su familia aún sigue con vida, Peter descubre que ha regresado a un inmueble destartalado y polvoriento, tan solo iluminado por la fría luz del invierno. En *Detrás de las paredes* la única realidad es la permanencia de la ruina; sobre ella, la familia feliz y el ideal americano son sólo espejismo. La casa terminará envuelta en llamas pero el filme nos depara todavía un último *mirage*. Rehabilitada la inocencia de Peter Ward, el epílogo nos muestra que vuelve a ser un escritor de renombre, que su propia aventura es un éxito de ventas. Peter se detiene por un instante frente al escaparate neoyorkino y ve su enorme fotografía junto a decenas de ejemplares de sus libros. El sueño de la familia americana ha ardidido en llamas, pero otro viene a erigirse en su lugar: el sueño del éxito. Ward abandona el encuadre y la cámara queda fija sobre el aparador. Ward se esfuma del relato pero el vidrio sigue arrojando el reflejo fugaz de los transeúntes y los automóviles, trazos efímeros carentes de volumen o profundidad, sombras que pasan mientras la vida se encuaderna y se convierte en un objeto de consumo.

En el escaparate neoyorquino la vida se convierte en espejismo, como la casa soñada, como el ideal americano que se ha desvanecido o ha estallado en llamas. Sin embargo, antes de abordar este momento en el que todo lo que es sólido se disuelve en el aire, hemos de hacer una última reflexión respecto al devenir del ideal familiar estadounidense y, más concretamente, al hecho de que su defensa a ultranza supone una regresión en los roles de género, una represión de la liberación femenina que corre pareja a la represión y la tortura que —en la vida real y en la ficción— se convierten en las herramientas a través de las que ideología dominante asienta su hegemonía.

### 10.3. En un sótano oscuro

«No voy a contaros esto. Me niego.

Hay cosas que sabes que morirías antes de contarlas, cosas que sabes que deberías haber muerto antes de verlas.

Yo observé y lo vi.»

*La chica de al lado*, Jack Ketchum (2006: 253).

Sabrina Harman soñaba con ser policía, como su padre y como su hermano, y, más concretamente, fotógrafa forense. Sabrina soñó una vez también con un hombre encaramado a una palmera, disparando a un helicóptero. De sus tres sueños, los dos primeros se cumplieron sólo a medias, el tercero se hizo realidad cuando ella y sus compañeros fueron enviados a custodiar una prisión iraquí en octubre de 2003. Ninguno de ellos tenía experiencia o entrenamiento como carcelero. Sabrina se había alistado en el ejército para poder pagarse los estudios y, según sus conocidos y compañeros, rechazaba toda violencia. Era, literalmente, incapaz de dejar que alguien matara una mosca.

Como el resto de sus compañeros, Sabrina Harman descubrió al llegar a la prisión que ésta se hallaba en estado de abandono y que los perros rabiosos campaban entre basura, cenizas, heces, fango, jeringuillas, quizá restos humanos. En el presidio había una enorme incineradora de forma circular, dentro de ella encontraron huesos. Aquella cárcel se encontraba enclavada en zona enemiga y para llegar hasta ella había que atravesar carreteras plagadas de comandos emboscados. Los Convenios de Ginebra<sup>424</sup> prohíben retener a prisioneros militares en zona de combate, pero Ginebra está lejos de Irak. Allí, Sabrina, que regalaba chucherías, juguetes y ropa a los niños iraquíes, dio rienda suelta a su fascinación por lo morboso y comenzó a inmortalizar la vida en la prisión: torturas, vejaciones y cadáveres junto a los que ella posaba con una sonrisa de oreja a oreja. La historia de Sabrina no es la trama de una película, sino la crónica real de la muchacha cuyas fotos de Abu Ghraib dieron la vuelta al mundo entero<sup>425</sup>.

---

<sup>424</sup> *Convenio de Ginebra relativo al trato debido a los prisioneros de guerra (Convenio III)*: III, §I, art. 19.

<sup>425</sup> Para una crónica completa de los acontecimientos, incluyendo las cartas de Sabrina, véase Philip Gourevitch y Errol Morris (24/03/2008) y también el documental *Standard Operating Procedure* (Errol Morris, 2008). Las famosas fotos de Abu Ghraib fueron un escándalo y supusieron penas de prisión y degradación de rango para los soldados implicados, pero también sirvieron para desplazar el debate hacia los estamentos más bajos del ejército, dejando a la sombra las torturas practicadas por los agentes de la CIA y aprobadas por los oficiales de mayor graduación en prisiones secretas repartidas a lo largo de las bases militares de Irak (véase Klein, 2007: 479-489)

El reglamento de Abu Ghraib, promulgado por el teniente general Ricardo Sánchez, se basaba en el reglamento para interrogatorios de Guantánamo aprobado por Donald Rumsfeld y estaba ideado para dar libertad de acción a los interrogadores. Tal como escriben Philip Gourevitch y Errol Morris (24/03/2008), «los policías militares de Abu Ghraib fueron enrolados como ejecutores de prácticas como la privación de sueño, la humillación sexual, la desorientación sensorial y la imposición de dolor físico y psíquico», tácticas desarrolladas por la CIA durante el periodo de la Guerra Fría. Sin embargo, lo característico del procedimiento al que se sometía a los prisioneros era, paradójicamente, la falta de un procedimiento escrito: los soldados simplemente debían obedecer los dictados de los oficiales de Inteligencia Militar, esto es, quebrar la moral de los cautivos a través de la humillación y dejarlos listos para un posible interrogatorio a manos de la CIA o de Inteligencia Militar.

Hay un motivo para comenzar en Abu Ghraib nuestro análisis sobre la familia americana en el género de terror: la reclusión y la tortura se repiten una vez y otra vez en el cine del periodo, pero no sólo allá en el desierto, sino también en los sótanos y las buhardillas de los hogares americanos. Hemos abordado ya la figura de la tortura en la ficción, pero es preciso reflexionar sobre el hecho de que su representación se traslade al ámbito familiar. ¿Cuál es el papel de Sabrina Harman en los procedimientos de Abu Ghraib? En sus cartas, acostumbra a definirse como testigo y ese mismo es el rol que suele adoptar como fotógrafa aficionada. Sin embargo, su mera presencia y sus fotografías no eran sino una ignominia añadida, un clavo más en el desamparo de los prisioneros desnudos y humillados. En este sentido, el papel de Sabrina Harman es idéntico al del niño que protagoniza *The Girl Next Door* (Gregory Wilson, 2007), adaptación de la novela de Jack Ketchum *La chica de al lado*.

Tras quedar huérfanas, Meg y Susan se mudan a vivir con su tía Ruth y sus primos; pero Ruth odia a Meg, la odia y la maltrata y la humilla y la tortura con ayuda de sus hijos y otros niños del barrio a los que va reclutando para colaborar en la tarea. Meg acaba recluida y atormentada en un sótano oscuro; sin embargo, la novela no es contada desde su punto de vista, sino desde el de David, su vecino y su único amigo. La novela no se inspira en Abu Ghraib y, sin embargo, la situación que nos plantea reverbera con los hechos de la prisión militar yanqui. Los niños que torturan a Meg en *La chica de al lado* confunden bien y mal desde el momento en el que existe una autoridad adulta al mando. La indefensión de Meg, su desamparo a merced de la crueldad de la autoridad y de sus niños no es distinta a la de los iraquíes encadenados desnudos en posturas de suplicio, sin posibilidad alguna de escapar de Abu Ghraib. De la misma manera, David no se inspira en Sabrina Harman y, sin embargo, su postura equidistante nos recuerda a la de Harman.





*The Girl Next Door* (fotografía promocional).  
«Suaves y bonitos bulbos de secretos y represión, maduros y listos para estallar».

David se compadece profundamente de su amiga, pero al mismo tiempo se siente fascinado por su piel desnuda, por la vorágine de los hechos de los que es testigo. «¿Tú que eres aquí, chico, prisionero o carcelero?» (Ketchum, 2006: 279), pregunta su padre cuando la verdad sale a la luz. La película atenúa la turbieza moral de la novela y presenta a un niño que no sabe qué hacer. También Ketchum relata las cavilaciones de David y sus tímidas tentativas de solucionar la situación:

«El ser “solo un niño” alcanzaba ahora un significado más profundo, de ominosa amenaza, que quizá conocíamos durante todo este tiempo, pero en el que nunca antes habíamos tenido que pensar. [...] Pertenecíamos a nuestros padres, en cuerpo y alma. Eso significaba que estábamos condenados ante cualquier peligro que viniera del mundo de los adultos, lo que equivalía a la desesperanza, la humillación y la rabia» (Ketchum, 2006: 132)

Fiel a las páginas de Ketchum, el filme de Gregory Wilson nos muestra a David (Daniel Manche) haciendo un puzzle con Susan (Madeline Taylor) mientras, en otra parte de la casa, a Meg (Blythe Auffarth) puede estar sucediéndole cualquier cosa espantosa. Sin embargo, el rostro atribulado del pequeño actor no logra condensar la angustia moral del personaje literario que, ante la situación de indefensión, intenta evadirse antes de decidir, finalmente, que salvar a Meg es su responsabilidad individual.

Pero la confusión moral de David no es espontánea ni está determinada sólo por su corta edad; en cambio, forma parte de la normalización de la violencia doméstica en el contexto social descrito por Ketchum. Cuando el niño pregunta a su padre sobre el

tema, éste responde con ambages; cuando otro niño cuenta lo que está sucediendo en el sótano de Ruth, «su madre le dijo que probablemente se lo merecía, que posiblemente es una pérdida, o algo así» (Ketchum, 2006: 214). Tanto la novela como el filme relatan los hechos como el recuerdo de un adulto (William Atherton), que puede asumir una distancia crítica pero sigue atormentado por un dolor que es como «un largo gusano blanco que roe y devora, creciendo, llenando tus intestinos, hasta que una mañana toses y la pálida cabeza ciega de la criatura sale deslizándose de tu boca como una segunda lengua» (Ketchum, 2006: 8-9). El relato, a partir de este punto, se desenrolla como una oruga macilenta, como una segunda lengua que va desvelando los horrores ocultos del hogar americano.

Las atrocidades relatadas en *La chica de al lado* tuvieron lugar en 1965; sin embargo, Jack Ketchum decidió retrotraerlas a 1958, al corazón del sueño americano, con sus calles arboladas, sus casas acogedoras y sus sótanos mohosos: «Si viviste en los cincuenta, conoces su lado oscuro. Todos esos pequeños, suaves y bonitos bulbos de secretos y represión, maduros y listos para estallar» (Ketchum, 2006: 292). En medio del sótano de Ruth se oculta un polvoriento refugio nuclear, un espacio más cerrado si cabe y que, pese a ello, abre la novela al sentimiento colectivo de paranoia y aislamiento que atraviesa la cultura estadounidense, tanto entonces como en nuestra época. El refugio nuclear del sótano de Ruth —en el que acaban atrapados Meg, Susan y David— poco tiene de distinto a las prisiones en las que Estados Unidos ejerce la tortura mientras sus ciudadanos toleran la violencia o miran a otro lado.

Tras el once de septiembre, la hegemonía ideológica recupera los valores del hogar de los cincuenta: la familia nuclear, la madre en la cocina, el padre que trae el pan y los niños que juegan sobre el césped de un pulcro jardín. Tras el once de septiembre, las estadísticas jamás lograron confirmar un incremento de matrimonios o una mengua de madres trabajadoras. Sin embargo, Susan Faludi (2009) demuestra que los medios de información comenzaron un ataque impenitente contra las solteras, las madres trabajadoras y las mujeres que habían dado prioridad a su carrera. Las feministas se convirtieron en víctimas de un ataque mediático, de tonos muy virulentos, que las convertían en el chivo expiatorio de los atentados. Una nación dominada por mujeres —decían los gurús de la información— no podía hacer frente al terrorismo: el único ideal posible era el de la familia tradicional. En palabras de Faludi (2009: 149): «Lo importante era restaurar el espejismo de una América legendaria en la que las mujeres necesitaban la protección de los hombres y los hombres la daban, [...] la beatificación de la americana ideal del 11-S: sin exigencias, sin competitividad y, sobre todo, sin independencia. No sólo deseaban a un hombre en su vida: lo necesitaban».

En esta tesitura, la reubicación cronológica de los hechos que narra *The Girl Next Door* supone no un ataque hacia las familias reales estadounidenses, sino un ataque contra ese ideal familiar que se fragua en los cincuenta. La tragedia relatada por Gregory Wilson y Jack Ketchum acontece, por tanto, en la esfera de la ideología, en el lugar de los símbolos e ideales de la nación. *An American Crime* (Tommy O'Haver, 2007) —que relata los mismos hechos que inspiran *The Girl Next Door*— subraya su intención de ser fiel al sumario judicial de 1966; aun así, su título explicita que los crímenes de Gertrude Baniszewski son específicamente americanos. De la misma manera, *Red, White & Blue* incluye en su título los colores de Estados Unidos, una referencia que la película sólo concreta en la bandera estampada en el chaleco que viste Nate mientras ejecuta su brutal venganza. Finalmente, *The Stepfather* (Nelson McCormick, 2009) no se contenta con recalcar a machamartillo el carácter *ideal* del padrastro (Dylan Walsh), sino que además exhibe en su cartel un par de manos que, sobre fondo negro, aferran una corbata prestas al estrangulamiento: el estampado de la corbata es una sucesión de franjas rojas y blancas.

Mientras Estados Unidos se embarcaba en guerras de ultramar para librar a los musulmanes de regímenes medievales, su propia cultura se abismaba hacia un pasado puritano y misógino. El tema común de *El eslabón más débil* de Joe Dante y *The Taint* (Drew Bolduc, Dan Nelson, 2010) es el de una plaga en la que los hombres enloquecen y asesinan a todas las mujeres. Alienígenas o aguas contaminadas, poco importa la excusa de la trama, cuando la imagen que permanece es la de la mujer asesinada a manos del esposo o del amigo. En el filme de Joe Dante, alguien ha pintado un burka sobre el retrato de una mujer en un cartel publicitario y, en *The Girl Next Door*, el suplicio culmina en la ablación del clítoris. Al final no era preciso ir a Oriente Medio para buscar violencia de género, América va bien servida y así lo demuestran películas como *The Echo*, *Esculturas humanas (Incident on and Off a Mountain Road)*, Don Coscarelli, 2005), *Maleficio (An American Haunting)*, Courtney Solomon, 2005), *Huella (Imprint)*, Takashi Miike, 2006), *La cosa maldita (The Damned Thing)*, Tobe Hooper, 2006), *Arresto domiciliario*, *The Girl Next Door*, *The Stepfather*, *Miedos 3D (The Hole)*, Joe Dante, 2009) o *The Woman* (Lucky McKee, 2011)<sup>426</sup>.

El propio ideal de familia puede convertirse en un Moloch de vidas y sueños. Vimos ya, con *Los extraños*, cómo el sueño de James de fundar una familia es

---

<sup>426</sup> Lista en la que deberíamos incluir, además de la violencia en el seno de la familia, el argumento de la familia psicópata, cuyos miembros se dedican a exterminar a cuantos incautos caen en sus manos: *La casa de los mil cadáveres*, *La matanza de Texas* (2003), *Monster Man*, *Las colinas tienen ojos*, *Los renegados del diablo*, *Km 666 II*, *La masacre de Town Creek (Blood Creek)*, Joel Schumacher, 2009), o *Mother's Day* (Darren Lynn Bousman, 2010), entre otras.

cumplido, de la más siniestra de las maneras, a través de una familia de psicópatas que invade y usurpa el espacio doméstico. También el cumplimiento de un ideal deviene pesadillesco en *Parking 2*: Thomas es un chico atento y protector, capaz de agasajar a su chica con una bonita cena de Nochebuena o de plantar cara al ejecutivo que intenta propasarse con ella. Thomas sería el novio perfecto de no ser porque su chica es una mujer secuestrada y encadenada, a la que tendrá que matar si la cosa no funciona. Como veremos, existe un vínculo sinuoso pero firme entre tortura e ideal doméstico, entre lo que sucede en las prisiones reales y en las familias del cine de terror.

Cuando publicó *El jardín de los suplicios* en 1899, Octave Mirbeau trajo hasta las puertas del arte las ejecuciones, torturas y demás depravaciones que se producían en los lindes de los imperios galo e inglés. La sangre y el dolor riegan flores que fermentan y enrarecen al aire, pero la novela de Mirbeau va más allá de la estética decadentista para formular las perversiones del Imperio colonial:

«En nuestra horrible Europa, que desde hace tanto tiempo ignora lo que es la belleza, los suplicios se ejecutan secretamente en el fondo de las mazmorras, o en plazas públicas, entre inmundas multitudes borrachas. Aquí, [en el Jardín de los Suplicios,] los instrumentos de tortura y de muerte, las estacas de empalar, las horcas y las cruces, se yerguen entre las flores, entre el hechizo prodigioso y el prodigioso silencio de todas las flores». Octave Mirbeau (2010: 153-154).

Por su parte, en el cine de terror estadounidense, la extrapolación de la violencia ejecutada en nombre del progreso no es tanto estética como geográfica, pues los crímenes cometidos en los lindes del Imperio se redoblan en el corazón mismo de América. A finales de los sesenta y principios de los sesenta, las atrocidades de Vietnam reverberaban en películas de terror como *Crimen en la noche* (*Dead of Night*, Bob Clark, 1972) o *The Crazies* (1973): las patrullas de reconocimiento abatían a los enemigos y los arrojaban a una pira ardiente, un muchacho retornaba resurrecto de Vietnam y se bebía la sangre de sus compatriotas, un pueblecito de Pennsylvania era tomado por el ejército y sus civiles debían resistir como guerrilla o ser deportados, confinados, ejecutados y finalmente incinerados<sup>427</sup>.

A menudo inspirado en aquél de los setenta, el cine de terror de la última década recurre al mismo procedimiento de relocalización geográfica. Uno de los rasgos propios del tratamiento televisivo de Vietnam era la mostración de la guerra a medias: las imágenes de Vietnam llegaban a los noticiarios de máxima audiencia pero el registro a menudo adquiría un tono neutro, la violencia llegaba por goteo<sup>428</sup>, sólo la ficción podía retratar Vietnam en todo su horror. Por su parte, el tratamiento mediático de Irak ha

---

<sup>427</sup> Para un análisis exhaustivo de la influencia de la guerra de Vietnam en el cine de los setenta y, especialmente, en el cine de George A. Romero, véase Pérez Ochando (2013).

<sup>428</sup> Véase: Hervey (2008: 98).

estado sometido a un control todavía más estricto, pero ello no ha impedido que la tortura sea objeto de debate en los medios de comunicación estadounidense y un ingrediente cada vez más habitual en las ficciones televisivas.

El argumento típico es una carrera a contrarreloj: si los policías no extraen una información esencial al criminal de turno, estallará una bomba o morirán los secuestrados<sup>429</sup>. En otras palabras, el argumento típico es una justificación de la tortura. Durante la década estudiada, la representación de la tortura en las series de mayor audiencia no sólo se ha disparado sino que se ha convertido en fuente de inspiración para soldados y policías que llegan a creer que éste es el único medio posible de salvar vidas inocentes<sup>430</sup>. Por brutales que sean, los interrogatorios aquí mostrados poco tienen que ver con las auténticas técnicas empleadas por el ejército americano, pero en la medida en que muestran la tortura como inevitable, legitiman su utilización. El martirio se ha convertido también en uno de los ingredientes más frecuentes del cine de terror de la última década; sin embargo, su representación resulta más ambigua: horrenda e intolerable cuando se aplica contra los buenos americanos, pero catártica cuando son éstos los que se vengan de sus agresores.

Ahora bien, lo que nos interesa en este momento es subrayar la imbricación ideológica entre la tortura y el ideal familiar presente en algunas películas de terror reciente. La legitimación de la guerra contra el terror emprendida tras el once de septiembre consiste en hacer del mundo un lugar seguro para América, para una América que se imagina y se concreta como la familia americana. La guerra preventiva, la represión o la tortura son los medios justificados por este fin; pero el cine de terror, en una perversa síntesis, unifica el medio —la tortura— y el fin —la familia— en un solo lugar. Así es como la familia se convierte en la mano que aplica el suplicio. Vimos ya que en este momento histórico la cultura estadounidense vuelve su mirada hacia uno de sus mitos nacionales, la cautiva blanca, como justificación para la conquista del territorio y el exterminio de la otredad. Ocupada la frontera salvaje, ya no habrá incursiones indias en la noche ni esposas o hijas raptadas a lomos de un caballo pío. Sin embargo, *The Woman*

---

<sup>429</sup> Este mismo argumento, llamado «ticking time bomb scenario», es empleado por el jurista liberal estadounidense Alan Dershowitz para defender el ejercicio legal de la tortura. Pese al carácter hipotético de la situación, Dershowitz la traslada a la vida real y alega que una autorización judicial de la tortura conseguiría —además de información esencial— controlar y reducir su práctica a espaldas de la ley. «Yo creo, aunque no puedo probar, que el requerimiento formal de una orden judicial como prerequisite para la tortura no letal haría descender la cantidad de violencia física dirigida contra los sospechosos», afirma Dershowitz, 2002: 158.

<sup>430</sup> La organización no-gubernamental *Human Rights First* no sólo ha alertado de este incremento, sino de la influencia real que series como *24* (Robert Cochran, Joel Surnow, 2001-2010) o *Alias* (J. J. Abrams, 2001-2006) ejercen sobre los auténticos policías militares y su manera de tratar a los prisioneros interrogados (véase: *Human Rights First*, 2007).

invierte los términos del mito y hace que sea un padre de familia, Chris Cleek, quien rapte a una salvaje (Pollyanna McIntosh) y la lleve a su casa para civilizarla (Sean Bridgers).

*The Woman* comienza allí donde concluye *Offspring* (Andrew van den Houten, 2009), que relataba la historia de una familia de caníbales asilvestrados que acaba siendo exterminada a manos de hombres civilizados<sup>431</sup>. La última superviviente de la tribu vaga por bosques y arroyuelos en compañía de un lobo; pero un día es apresada por Chris, que la lleva al sótano de su chalet y la deja atada ante los ojos de su esposa y de sus hijos, que aceptan la situación con una inquietante falta de sorpresa. Durante la domesticación de la mujer, Chris no parará mientes en recurrir al suplicio o la humillación para civilizarla; pero ¿qué significa para Chris la civilización?

Al igual que *The Girl Next Door* o *An American Crime*, también *The Woman* — asimismo basada en una novela de Jack Ketchum— se enclava en el terreno de lo simbólico. Lucky McKee alega que cuando escribe un personaje intenta elaborarlo como ser humano, comprender sus emociones<sup>432</sup>, lo cual es aplicable a *May* o *El bosque maldito* (*The Woods*, Lucky McKee, 2006), pero equívoco en *The Woman*. Aquí, la psicología de los personajes resulta opaca o tan irracional que nos induce al extrañamiento. Como la mujer salvaje, somos arrojados al nudo de una trama cuyas causas ignoramos. McKee nos escamotea las motivaciones psicológicas y deja a nuestra imaginación episodios cruciales que suceden antes de la trama o, incluso, durante la misma: ¿qué sucede en el corral de los perros? ¿Por qué Chris grita «anaoftalmia» a su mujer (Angela Bettis)? ¿Es el hijo de Peggy (Lauren Ashley Carter) fruto del incesto? ¿Qué ha podido suceder en la familia Cleek para que sus miembros acaten la desquiciada situación? En la medida en que las causas y la psicología de los personajes permanecen a oscuras, el espectador se adentra en un territorio simbólico habitado por seres pulsionales, ideales pervertidos, personajes tipo con taras de fábrica, la familia americana vista a través de un espejo invertido.

---

<sup>431</sup> La saga comenzó con la ópera prima de Jack Ketchum, *Al acecho*, publicada en 1980, que narra la historia de una familia de salvajes que se ocultaba en los bosques de Nueva Inglaterra y devoraba a cuantos incautos y turistas se aventuraban por allí. Para su primera novela, Ketchum se inspiró en una historia sucedida durante el reinado de Jaime VI de Escocia. Según se recoge en el *Newgate Calendar*, los parajes de South Ayrshire eran poco seguros para los viajeros, desaparecían y de ellos no quedaba más que algún cráneo perdido o huesos en la playa. Finalmente, una partida de cuatrocientos hombres con sabuesos rastreó la zona hasta encontrar la cueva habitada por Sawney Bean y sus cuarenta y ocho descendientes, fruto del incesto. En la cueva, se hallaron también los esqueletos de los cientos de infortunados que habían caído en sus garras. Sin embargo, Jack Ketchum no sólo se inspiró en los caníbales, sino también en el atroz castigo que les fue impuesto por hombres civilizados: los hombres fueron castrados, mutilados y desangrados, a las mujeres y a los niños se los quemó vivos. La barbarie de los Bean y sus verdugos inspira también a los autores de *Las colinas tienen ojos* (*The Hills Have Eyes*, Wes Craven, 1977), *Martin* (George A. Romero, 1976) o la novela *Sangre en el bosque* de Richard Laymon (1981) y ha acabado convirtiéndose en un motivo recurrente en el cine de terror americano.

<sup>432</sup> Véase: Widmyer (29/01/2011).



*The Woman* (fotografía promocional). La inversión del mito de la cautiva blanca.

Chris justifica sus actos como parte de un programa de domesticación, pero sólo la barbarie impera en su sótano, donde quedan liberadas sus pulsiones más oscuras, los más depravados actos de explotación y misoginia. Con la civilización por coartada, Chris da rienda suelta a su deseo de supliciar a la cautiva. Pero éste, descubrimos, es sólo el colofón de un proceso en el que el hogar se ha convertido en una tiranía enloquecida. Mientras Chris discute con su esposa, el montaje intercala una rápida sucesión de planos en los que el hijo (Zach Rand) martiriza, por cuenta propia, a la cautiva. Las mujeres de la casa viven aterradas, el hijo es un pequeño sádico a imagen de su padre y descubrimos, finalmente, a otra mujer más (Alexa Marcigliano) encerrada con los perros —quién sabe hace cuánto— y enseñada a comportarse como ellos.

La cautiva blanca es el mito que valida la conquista del paisaje; pero en *The Woman* el territorio que se invade es el cuerpo de la salvaje. Para atacar Oriente, la ideología neoconservadora alegaba un proyecto civilizador y, sin embargo, Irak es hoy un erial de ruinas revueltas, mercenarios privados y perros salvajes. Ni la democracia ni la libertad han prosperado y sólo el libre mercado ha disfrutado del festín de los despojos. Mientras tanto, Irak se ha convertido en una frontera todavía más salvaje, todavía más inconquistable. Al final de *The Woman*, la farsa civilizadora de Chris culmina en tragedia. Ayudada por la hija mayor, la salvaje escapa, devora la cara de la madre, corta en dos al niño y arranca el corazón palpitante del pecho de Chris. Encabezadas por la salvaje, las dos hijas y la mujer perro, se adentran en el bosque para fundar un nuevo clan de mujeres antropófagas.

*The Woman* ni es una alegoría de Irak ni pretende ser una metáfora política, pero se halla atravesada por las contradicciones culturales de la ideología dominante y, más concretamente, por los términos en los que ésta define civilización y barbarie. El proyecto civilizador de Chris no es sino la represión de la otredad; sin embargo, esta otredad no es sólo la del salvaje, pues lo que define a la cautiva es antes que nada la condición de mujer, que da título a la película. Los frisos del Partenón de Atenas describían no sólo la guerra entre centauros y lapitas, mas también la Amazonomaquia, el triunfo sobre las amazonas que encarnan —al igual que los centauros— lo bárbaro, lo monstruoso, lo salvaje, una alteridad no sólo exterior —escita y, por tanto, vinculada al oriente persa—, sino también interior —la de la mujer—. La cultura occidental a menudo insiste en la animalidad de la mujer, en su connivencia con lo salvaje, que la convierte en la otredad necesaria del hombre civilizado<sup>433</sup>.

A la luz de nuestro pasado cultural, el discurso sobre la salvaje en las obras de Ketchum y McKee cobra un más hondo sentido. Sin embargo, la represión de la mujer —entendida como salvaje— debe confrontarse también con el contexto cultural y político de la película. Efectivamente, la regresión cultural posterior al once de septiembre no sólo implica una vuelta al mito del Oeste o al excepcionalismo americano, sino una defensa de un ideal de familia patriarcal, en el que la mujer debe ceder su independencia a favor del esposo valiente y trabajador. La represión de la mujer se convertirá, por tanto, en una de las figuras cruciales del periodo.

Para Naomi Klein (2007), la tortura física es no sólo el medio a través del que se realiza la revolución neoliberal, sino también la metáfora más precisa para expresar cómo opera el neoliberalismo a nivel social. La tortura y el confinamiento implican además una regresión social y un aislamiento del individuo, por lo que su presencia en la cultura popular puede interpretarse como metáfora del retorno a posiciones más conservadoras, social y culturalmente constreñidas, en especial para las mujeres. Como correlato a la denigración del feminismo posterior al once de septiembre, lo que vemos en *Ted Bundy, Obras maestras del asesinato, The Girl Next Door, Parking 2, Hostel 2, Sé quién me mató (I Know Who Killed Me, Chris Silverston, 2007), The Poughkeepsie Tapes, Millenium: Los hombres que no amaban a las mujeres (The Girl with the Dragon Tattoo, David Fincher, 2011), Red, White & Blue* o *The Woman* es la represión del cuerpo femenino y, en especial, de la mujer independiente. Correas, garfios, grilletes y cadenas intentan por todos los medios devolver a la mujer a su condición de objeto.

---

<sup>433</sup> Al respecto, véase Pilar Pedraza (2004: 145-168).



En *Deadgirl* penetramos con Ricky (Shiloh Fernandez) y J. T. (Noah Segan) en un sanatorio desierto. Allí, tras un portón embadurnado por años de polvo y abandono, descubrimos a una chica desnuda (Jenny Spain), amarrada a una mesa, cubierta por una lona de plástico. La chica está muerta, pero también ladra, muerde y frunce el morro en un rictus de rabia perpetua. Es peligrosa, sí, pero podemos dejarla atada. Mientras Ricky sigue encandilado con Joann (Candice Accola), la chica que le desdeña, J. T. se obsesiona con la muerta y la convierte en un juguete al que maquillar, prostituir, humillar o amar tortuosamente, en una ceremonia de autodestrucción. Sin embargo, será Ricky quien acabe revelando que esta fantasía necrófila es la realidad última del deseo adolescente: no hay mejor amante que una bella que duerme para siempre. Al final la muerta escapa, pero Joann queda infectada. En la última secuencia, Ricky regresa al sanatorio abandonado y el montaje va mostrando prendas perfumadas, velas y artificios románticos que circundan el tálamo en el que Joann espera muerta a la llegada de su príncipe encantado.

*Deadgirl* desnuda el deseo inconsciente que rige el cine del periodo: devolver a la mujer a su condición de objeto del relato. Sin embargo, la cosificación de la mujer no se reduce al intento del psicópata de *Cassadaga* (Anthony DiBlasi, 2011) de convertir a las mujeres en títeres vivos, manipulables, desechables, sino que consiste en cesar su función como sujeto de la acción para ofrecerlas a nuestra mirada como el objeto de una fascinación escópica, macabra y pornográfica<sup>434</sup>: el vehículo que convierte a la mujer objeto en mujer basura es nuestra mirada. Pilar Pedraza (1998: 257) advertía ya en los setenta y los ochenta el florecimiento de «películas en las que el cuerpo femenino se utiliza como objeto no ya del deseo sexual sino de algo más profundo e insaciable: del ojo que mira [...] El objeto mujer, convertido en un siniestro maniquí, cosificado y despojado de subjetividad, de voluntad y de capacidad de defensa, se construye y se destruye ante nuestros ojos». Después de haber sido anhelo de nuestro deseo y solaz de nuestros ojos, el cuerpo desnudo e inerte resbala hasta la cloaca.

Como la zombi de *Deadgirl*, la muchacha de *An American Crime* se convierte en un juguete roto, en una basura humana, viva pero inerme, inmóvil pero sufriente, un saco lleno sólo de pánico y aliento. Los niños del vecindario la maltratan sin saber otro motivo que el poder hacerlo. La chica (Ellen Page) grita con su carne convertida en cenicero, pero ya no parece capaz de seguir moviéndose. Este sótano oscuro, esta prisión innombrable, es la consecuencia última de una cultura que sueña con devolver a la mujer al hogar, con castigarla por ser independiente o rechazar al pretendiente

---

<sup>434</sup> El lector habrá adivinado que recurrimos al texto clásico de Laura Mulvey (2001) que definía los roles de género en el cine como una dicotomía entre sujeto de la acción y objeto de la mirada.

masculino. Sólo la acción de un valeroso vaquero o de un caballero andante podría liberar a la cautiva y otorgarle —con su amor— un lugar en el mundo patriarcal. Pero al final descubrimos que la salvación de Sylvia era sólo fantasía y que el chico que la salva en sueños (Evan Peters) —un *nerd avant la lettre*— no es sino uno más entre los que la torturan, acaso en desagravio por un amor no correspondido.

El cine de terror de la última década no ha inventado a la mujer encadenada y ofrecida en sacrificio. También durante los años treinta descubríamos este motivo descrito una y otra vez en los relatos del subgénero *weird menace* que se publicaban en los llamados *shudder pulps*, horrores de kiosco que floreaban sus páginas con muchachitas ligeras de ropa que acababan en las garras de asesinos depravados, tribus dementes y adoradores del diablo<sup>435</sup>. Pero lo significativo es que el *weird menace* se desarrolla entre 1933 y 1940, durante un momento culturalmente regresivo para el cine, en el que el Hollywood asume y pone en práctica el Código Hays, un código de censura que desterraba de los fotogramas a las *flappers* y a las mozas casquivanas. Sus huesos acabarían yendo a parar a las criptas de la literatura popular, donde las esperaban cadenas, hierros candentes y una horda de hombres topo prestos a arrancarles les ojos<sup>436</sup>:

«Jane aún estaba atada a la mesa, inmovilizada con las correas, pero ahora estaba desnuda. Le habían arrancado toda la ropa. [...] Sus ojos miraban fijamente el rostro del malvado, que se preparaba para extraerlos de su cabeza. El monstruo blanco se inclinó en ese momento sobre ella, blandiendo un instrumento cuyo borde relucía afiladísimo... [...]. Y tras la puerta de barrotes, los abominables hombre topo aún lanzaban al aire sus brazos, lloriqueando de obscena impaciencia, suplicando que se les lanzara a la mujer desnuda...»<sup>437</sup>

Se trata, entonces y ahora, de exorcizar la amenaza de la mujer independiente, igual al hombre en las artes, en la política, en el trabajo, en el hogar y en la cama. Podríamos traer a colación las esfinges, vampiras, lamias y mujeres tentaculares<sup>438</sup> que atormentan a la moral puritana y que, a partir de la segunda mitad siglo XIX, se convierten en recordatorio constante de los peligros del cuerpo femenino. Sin embargo,

---

<sup>435</sup> Los *shudder pulps* constituyen también el linaje secreto a través del que el *grand guignol* se entronca con el terror estadounidense. Tras asistir a una sesión del teatro de Méténier en París, el editor estadounidense Henry Steeger decidió cambiar el enfoque de revistas como *Dime Mystery* para incluir tramas y tratamientos granguñolescos (Palacios, 2009: 11-15). La censura acabó pronto con los *shudder pulps*, pero éstos dejaron una impronta que resurgiría en los tebeos de terror de los años cincuenta, con EC a la cabeza, que a su vez constituyen una influencia capital en cineastas como George A. Romero, Tobe Hooper o John Carpenter, principales referentes de la mayoría de directores actuales.

<sup>436</sup> Véase: Palacios (2009: 9-51). El *weird menace* siguió siendo cultivado por Richard Laymon durante los ochenta y los noventa en novelas como *La isla*.

<sup>437</sup> Del relato «Los hombres topo quieren tus ojos» de Frederick C. Davis, 1935 (en Palacios, 2009: 118).

<sup>438</sup> Véase la obra pionero de Pilar Pedraza (1983) sobre la esfinge, la medusa y la pantera o el estudio posterior de Erika Bornay (1990: 257-306, 347-354), en el que se aborda también la proyección de figuras como la vampira, la *femme tentaculaire*, la sirena o la prostituta en el arte de la segunda mitad del XIX.

aunque aquéllas sigan presentes, la metáfora dominante de nuestra época no es la de la esfinge o la vampira, ni siquiera la de la belleza fatal que acaba sus días podrida de viruela en las páginas de *Nana*. La metáfora dominante de nuestra época es la tortura, la represión, el encadenamiento, la violación<sup>439</sup>.

Buscamos, entre nuestras películas, a la mujer contaminante, a la hembra que corrompe a cuantos hombres toca y encontramos no a un monstruo de largos colmillos, sino a una chica hosca, anodina y promiscua. En *Red, White & Blue*, Erica (Amanda Fuller) va transmitiendo el sida a cuantos hombres encuentra. Ignorante de su enfermedad recién adquirida, el joven Franki (Marc Senter) contagia también a su madre a través de una transfusión sanguínea. Cuando lo descubre, Franki y sus amigos raptan a la chica, que acaba muriendo a manos del joven. El resto de amigos le ayuda entonces a encubrir su crimen ocultando, en cada una de sus casas, el cuerpo descuartizado de la muchacha. La promiscuidad de Erica, su amor repartido entre tantos, concluye con su cuerpo escindido en pedazos.

Pero también la trama de *Red, White & Blue* está cercenada en dos partes: la una cuenta la historia de Franki, la otra se centra en la amistad entre Erika y Nate, un hombre trastornado que recientemente ha vuelto de Irak. Erika y Nate comparten un lugar ajeno al orden, más allá de las casas bonitas y las familias sonrientes. Quizá por eso acaben amándose e, incluso, casándose; quizá por eso la venganza de Nate resulte desproporcionada y salvaje. Ni Franki ni ninguno de sus amigos acabará esta historia con vida. Los horrores de Irak regresan a América a espaldas de Nate, que no duda en atar a la familia de uno de los cómplices (Jon Michael Davis) y acuchillar a la niña para hacer que el padre confiese. Tras concluir su empresa, Nate se aleja en su coche y se detiene en medio del desierto, donde entierra los restos de su esposa y solloza mientras las llamas consumen la fotografía de su boda. El ideal de la familia se disuelve en volutas de humo que se pierden en la noche.

En un discurso de 1967, Martin Luther King (2007: 319) denunciaba: «Las bombas de Vietnam explotaron en casa, destruyendo la posibilidad de una América decente». La ideología dominante sigue intentando reafirmar el ideal familiar de los cincuenta, pero ni Vietnam entonces ni Irak ahora permiten seguir creyendo a ojos cerrados en el mito de una América de familias felices y temerosas de Dios. El cine de terror no es necesariamente ni un refuerzo ni una crítica a la ideología dominante, sino que puede interpretarse como ambas cosas a un tiempo, ya que sus relatos exploran las

---

<sup>439</sup> El motivo de la violación nos remite, de nuevo, a la guerra de Irak y, más concretamente, al escándalo suscitado por la violación de una niña a manos de soldados yanquis enviados a Irak para liberar al pueblo de la tiranía de Saddam y a las mujeres del supuesto machismo del Islam (Argullol, 10/09/2006).

contradicciones de nuestra época, las heridas no cerradas del pasado y las amenazas del futuro. Las películas que hemos visto en este epígrafe exploran el choque entre el ideal familiar y la política imperial estadounidense, entre la seguridad doméstica y la violencia que la sustenta. Sin embargo, cabe hacerse una última pregunta o, más bien, invertir los términos en los que ésta ha sido planteada: ¿Y si estos suplicios no fueran una repetición de Abu Ghraib en casa? ¿Y si Abu Ghraib fuera la repetición en Irak de la violencia soterrada de los hogares y la nación americana?

Slavoj Žižek (2009: 145-150) regresa a las fotografías de Abu Ghraib, a los suplicios ritualizados, erotizados, teatralizados, y concluye que éstos son la puesta en escena de un rito de iniciación en el que los iraquíes participan contra su voluntad: «Al ser sometidos a torturas humillantes, los prisioneros iraquíes fueron efectivamente *iniciados en la cultura americana*. Se les dio a probar una cucharada de su obscuro lado oscuro, que constituye el complemento necesario de los valores públicos de dignidad personal, democracia y libertad. [...] lo que obtenemos cuando vemos estas fotos de prisioneros humillados en nuestras pantallas y primeras planas es precisamente un entendimiento de los valores americanos, en el mismísimo corazón del divertimento obscuro que sostiene el modo de vida americano». Las fotografías de la tortura —espectacularizadas y centuplicadas por los medios— son impúdicas porque exhiben un orden que debe permanecer más allá de la ley escrita, porque pronuncian la violencia inconfesable que se oculta bajo las casitas blancas y los céspedes más pulcros, en los sótanos de *The Girl Next Door*, *An American Crime*, *Sé quién me mató*, *Obras maestras del asesinato*, *Gothika*, *The Stepfather*, *Mother's Day*, *The Poughkeepsie Tapes*, *Deadgirl*, *The Woman* o *Red, White & Blue*.

Páginas atrás formulábamos una pregunta, ¿qué significa para Chris la civilización? Pero ésta no es una pregunta retórica, pues su respuesta se halla impresa en los fotogramas de *The Woman*: civilizar es el derecho de reprimir a la otredad, de someter al otro y convertirlo en un objeto al que explotar, ya sea un iraquí, una salvaje o, muy especialmente, una mujer.

11

## HACIA LA NOCHE

«Todo lo que es sólido se desvanece en el aire»  
*The Communist Manifesto*, Karl Marx y Friedrich Engels (2010: 25).

¿Adónde van a parar los desaparecidos de *Absentia* (Mike Flanagan, 2011)? Se internan en un túnel pero jamás atisban la luz al otro lado. Tricia (Courtney Bell) sigue cambiando los carteles de «Se busca» de los postes siete después de la desaparición de Daniel, su marido (Morgan Peter Brown). Finalmente, decide declararlo fallecido y es entonces cuando empieza a tener visiones de su esposo. Podríamos entender al fantasma del esposo como la culpa, como la conciencia que nos remuerde cuando decidimos el olvido; pero esta interpretación se desarma en cuanto descubrimos que Daniel no es el único desaparecido en el vecindario. Inesperadamente, después de que Tricia firme el certificado de defunción, Daniel regresa vivo, con la misma ropa y los mismos efectos personales que llevaba en el momento de su partida; pero regresa también desorientado, aterrorizado. La hermana de Tricia (Katie Parker) comienza a sospechar que todos los desaparecidos han sido secuestrados por criaturas que se ocultan en los túneles, en los intersticios de la materia, allá donde nuestra visión donde ya no alcanza.

¿Adónde van a parar los desaparecidos de *Absentia*? Cuando vuelven articulan sustantivos huérfanos, palabras inconexas, incapaces de expresar dónde han estado. Ausencia es una palabra abstracta y, por ende, irrerepresentable. El lenguaje figurativo de la pantalla sólo logra pistas e indicios de aquellos que se han ido, un contraste entre el nombre evocado y la falta de un cuerpo. Sólo el fantasma puede dar figura a la

ausencia y, sin embargo, su sustancia es incorpórea. El tema artístico de la ausencia es la irrepresentabilidad, pero lo irrepresentable no sólo se refiere aquí a los desaparecidos que oscilan entre la realidad y su reverso; sino también a los monstruos que se los llevan. Oímos rumores de insectos, atisbamos patas arácnidas con el color de una lepisma; la cámara se zambulle con un lento *zoom* en la negrura, deja a Tricia fuera de campo y, entonces, por un instante, entrevemos un borrón con ojos emergiendo de la oscuridad.

Del mismo modo que no vemos a los monstruos, tampoco llegamos a entender su macabro negocio. Uno de los reaparecidos (Doug Jones) acierta a decir «comercio»; una mañana, la hermana de Tricia encuentra un puñado de relojes, llaves y broches en el portal; una noche, las encuentra en su cama; el hijo de uno de los desaparecidos (James Flanagan) secuestra perros y los abandona a la entrada del túnel, dentro de una bolsa negra. Pero nada de todo esto acaba de cobrar sentido completo. La trama prosigue con los lentos acordes inorgánicos de la banda sonora de Ryan David Leack, pero ni la uno ni los otros se resuelven en nada. Al final, Tricia y su hermana también desaparecen y los policías deliberan sobre qué ha podido ser de ellas. El montaje ilustra sus elucubraciones, pero ninguno de los planos imaginarios consigue mostrarse nítido, las hipótesis componen un paisaje desenfocado.



*Absentia* (fotografía promocional).  
El túnel como pasaje hacia el mundo al que van a parar todos los desaparecidos.

Como vimos en los últimos capítulos, verdugos y torturas siguen siendo constantes durante toda la década; sin embargo, durante los últimos años, reaparece un discurso que ya vimos durante el cambio de milenio: las fuerzas invisibles que absorben las vidas humanas y las borran literalmente del relato. Además de aparecer en *Absentia*, la idea se repite en *Vanishing on Seventh Street*, *Infectados*, *YellowBrickRoad* (Jesse Holland, Andy Mitton, 2010), *El último exorcismo*, *Lovely Molly* (Eduardo Sánchez, 2011), *La hora más oscura* (*The Darkest Hour*, Chris Gorak, 2011), *Sinister*, *Paranormal Activity I, II y III* y *Paranormal Entity*. Pero este retorno de la idea de la potencia inmaterial y destructora, de la amenaza irrepresentable, no acontece de repente o por azar, sino a la par que se desata el proceso de crisis global con el que concluye nuestra década.

Podemos buscar distintos nombres para esta potencia ubicua e incomprensible que nos destruye: plaga, fantasma, demonio, Baghuul, Abadón, una oscuridad que todo lo envuelve, retazos de música y chirridos que atruenan sobre el horizonte hasta enloquecer a los personajes; sin embargo, todos ellos no son sino el trasunto de esa totalidad elidida a la que se referían Fredric Jameson y Louis Althusser. Una fuerza irrepresentable, el capital financiero, ha venido a traer el caos a nuestras vidas, a nuestras familias, a nuestras ciudades; sin embargo, ante la imposibilidad de comprenderla, sólo podemos prestar oídos a cuentos que relatan historias sobrenaturales pero similares a las nuestras. Como los protagonistas de estas películas, durante los últimos años muchos ciudadanos se han visto sacudidos por una fuerza incomprensible que ha destruido sus medios materiales y sus esperanzas de futuro. Sin embargo, tal como puntualiza Ariana Huffington (2012: 157), «para el mundo financiero, “asombrosa complejidad” es una característica y no un error de programación». En esta coyuntura, la abstracción económica colisiona con vivencias y situaciones concretas, las consecuencias son tangibles, pero las causas permanecen en el interior de una oscura maraña.

Tras el estallido de la burbuja inmobiliaria en el verano de 2007, arranca un periodo de inestabilidad bursátil que concluye en la quiebra de Lehman Brothers y en una crisis global que afectará a todo Occidente. Desde el *crack* de 1929, ninguna crisis había alcanzado dimensión semejante. Sin embargo, la respuesta política a la debacle no ha supuesto una reedición del New Deal o un Estado más intervencionista. Antes al contrario, en un alarde de «capitalismo del desastre», el neoliberalismo ha aprovechado para minar todavía más el papel de lo público, acelerar el desmantelamiento del Estado del bienestar e incrementar las prerrogativas del mercado, el gran capital y una diminuta y todopoderosa oligarquía. La revolución neoliberal iniciada en los ochenta se recrudece y, sin embargo, no observamos que ésta

conlleve una transformación crucial en el ámbito de la cultura o de la producción cinematográfica. En nuestro último capítulo, analizaremos por qué no se han producido cambios sustanciales y analizaremos las estrategias a través de las que el cine alude, indirectamente, a un proceso de crisis financiera que no por abstracto deja de tener consecuencias en la experiencia cotidiana.

Mientras que los cambios introducidos por el neoconservadurismo tuvieron una amplia resonancia en los productos culturales, uno de los aspectos más notables de la crisis es que no ha supuesto grandes brechas en la representación cinematográfica. Dos circunstancias convergen para explicar esta relativa ausencia de la crisis en el cine de terror: en primer lugar, el carácter incomprensible e irrepresentable del ámbito financiero; en segundo lugar, que no se trata de una ruptura ideológica, sino de una aceleración de los procesos y valores que se han ido implantando en la cultura estadounidense durante los últimos treinta años. Mientras que los desmanes del imperialismo resultaban palmarios, el neoliberalismo, como una carcoma silenciosa, ha ido royendo los pilares del edificio y sólo lo percibimos cuando toda la estructura comienza a derrumbarse.

Como producto de masas, el cine debe apelar necesariamente a su público; si no representa su realidad cotidiana, deberá conectar con sus fantasías y sus miedos. El cine de terror rara vez pronuncia la palabra crisis y, en cambio, recurre a convenciones conocidas por el público en las que, sin embargo, podremos hallar impreso el signo de nuestro tiempo. La representación de la amenaza remitirá, por tanto, a una fuerza elidida, irrepresentable; pero sus consecuencias físicas serán detalladas a través de una corporalidad escindida, desgajada, mutilada, rota. En consecuencia, cuando abordemos la representación fílmica de la crisis, necesitaremos comprender dos ámbitos interrelacionados: la amenaza abstracta, por un lado, y la experiencia cotidiana y física del capitalismo, por otro.

El último epígrafe de nuestra tesis se centrará en analizar algunas de las estrategias a través de las que el cine de terror imbrica ambos conceptos para representar esta fuerza inmaterial que escapa a nuestro control y va destruyendo nuestras vidas y esperanzas. Pero antes, abordaremos la experiencia cotidiana del capitalismo a través del *slasher* y, más concretamente, nos centraremos en cómo la competitividad —uno de los principios básicos del capitalismo— se traduce en una ética de la supervivencia que depura la morralla hasta que sólo quedan los más aptos. Puede parecer, en este último caso, que existe un enemigo común, un asesino enmascarado que persigue a los muchachos, pero un examen más atento nos revela que el propósito



de la trama es ir eliminando al resto de actantes para que sólo el protagonista llegue vivo al final del relato.

El *slasher* no es una estructura narrativa nacida en esta década; de hecho, su aparición y auge coinciden con la implantación de la ideología neoliberal en los ochenta. Pero la ideología del *slasher* no sólo expresa la obscena verdad de la ética neoliberal; sino que además responde, parcialmente, a la relativa ausencia de la crisis en los relatos. Dirigido al público adolescente, el *slasher* lleva años transmitiendo a los más jóvenes los valores neoliberales como algo inherente a la naturaleza de las cosas. Si uno no encuentra trabajo es porque no es suficientemente flexible; si lo pierde es porque no ha sido lo bastante competitivo; si uno pierde su hogar es porque no ha sabido administrar la economía doméstica; si uno enferma es porque no ha sabido cuidar de sí mismo o no ha contratado un seguro privado... Son sin duda falacias, pero se convierten en verdades en la medida en que se han naturalizado dentro de la cultura neoliberal. En el próximo epígrafe analizaremos cómo el cine de terror para adolescentes integra el miedo a la exclusión social y representa el proceso de maduración como una lucha descarnada por la supervivencia.

### 11.1. La Cenicienta ensangrentada

«En el cementerio de Hollywood abundan el mármol y el bronce. Las tumbas de los actores famosos están cubiertas de flores. Las tumbas de los malogrados sin nombre están cubiertas de un cuidado césped».

*La fábrica de sueños*, Ilya Ehrenburg (2008: 98)

«¿Mis amigos? ¿En qué mundo vives? Yo no necesito amigos, necesito fans.»

*Scream 4* (Wes Craven, 2011).

Se ha escrito sobre el *slasher* que no consiste sino en invocar a un hombre del saco que castigue los devaneos de los jovencitos casquivanos. Se ha escrito —en abundancia— sobre la castidad como el alcázar que salvaguarda a la chica de los ataques del asesino enmascarado. Todo ello sigue siendo cierto, especialmente en los *slashers* más canónicos, como *Campamento infernal (Bloody Murder 2: Closing Camp)*, Rob Spera, 2003); sin embargo, nosotros centraremos nuestra atención no en la chica que se salva, sino la colección de jóvenes muertos que van quedando en el camino y que se convierten, sin quererlo, en una alegoría del atroz proceso a través del que el capitalismo se libra de su excedente de desechos humanos, jóvenes que nunca hallarán sitio en el mercado neoliberal.

### 11.1.1. Carne para el matadero

Como escribió Stephen Thrower (2007: 26-27), la auténtica razón de ser los *slasher* es enumerar la muerte de todo un cargamento de idiotas. En ocasiones, el disfrute de los *slashers* se reduce a adivinar quién será el próximo y si perecerá decapitado, estrangulado o apuñalado. Pero antes de llegar hasta tal término, la ficción ha debido describir unos personajes cuya muerte no nos acongoje. El componente formulario del *slasher* ayuda en buena medida a hacerlos prescindibles, pues el espectador sabe que son estereotipos y que todo forma parte de un juego artístico; pero, además, —escribe Vera Dika— dichos personajes carecen de mirada propia y son incapaces de hacer avanzar el relato: «Las víctimas inminentes pueden bañarse, retozar, hacer el amor o practicar deportes, pero nunca llevar a cabo acciones narrativamente significativas. Sus actividades son transitorias y, en términos narrativos, estáticas»<sup>440</sup>; en otras palabras, son objetos sexuales cuya muerte es ofrecida para solaz de la mirada.

Las víctimas del *slasher* son intercambiables, poco importa el orden en el que se sucedan o los rostros que las encarnen, pues son al fin y al cabo personajes prescindibles, reemplazables. Sin embargo, quizá convenga mirar más de cerca a este «cargamento de idiotas» para entender cómo la lógica del *slasher* se conecta con una idea básica del capitalismo, la supervivencia del más apto, y con su reverso silenciado, el sacrificio de los débiles. A continuación, visitaremos el matadero de niños que es el *slasher* para discernir el por qué de todas estas muertes y cómo se relacionan con la ideología dominante en Estados Unidos. A diferencia de Europa, la cultura estadounidense vive la crisis con preocupación, pero no como un trauma social y ello se debe, en gran medida, a que Estados Unidos lleva años asumiendo la moral neoliberal que, en estos momentos, se intenta imponer en la política y las sociedades europeas. Dirigido a un público adolescente, el *slasher* nos permite analizar cómo las industrias culturales promueven, desde muy pronto, una ética competitiva e insolidaria a la que pocos sobreviven. Centrémonos ahora en todos esos cuerpos jóvenes y bellos que van siendo destruidos en una implacable carrera hacia la nada.

El *slasher* de los ochenta era barato, carecía de estrellas, sus supervivientes y sus víctimas eran, igualmente, rostros desconocidos. En cambio, el terror adolescente que produce hoy la gran empresa puede permitirse el despilfarro de contratar a Paris Hilton para un papel, en *La casa de cera* (*House of Wax*, Jaume Collet-Serra, 2005), que se reduce a practicar sexo oral y ser empalada con una estaca, mientras el asesino la graba

---

<sup>440</sup> En Waller, 1987: 89.

en vídeo. A partir de *Scream* —con actrices como Courtney Cox o Drew Barrimore—, el terror se puebla de estrellas del cine y la televisión, tanto que hoy parece que toda actriz famosa debe tener un filme de terror que le ayude en su carrera: desde Sarah Michelle Gellar en *El grito* hasta Hilary Swank en *La cosecha* (*The Reaping*, Stephen Hopkins, 2007). Muchos de estos filmes acaban deviniendo cómodos paseos de los que sus estrellas surgen indemnes; sin embargo, en el *slasher* el espectáculo consiste en ver morir grotescamente a las estrellas y a todo lo que representan, con Drew Barrimore destripada en el primer acto de *Scream*.

Es el perverso placer de fustigar a la reina del baile con sus propios intestinos, apuñalar a los guaperas de la tele o arrancar de un tirón los rostros más bellos de las revistas del corazón. Tradicionalmente, el *slasher* expresa la figura ausente del asesino a través de un punto de vista externo, el del acechador, el del *stalker*; sin embargo, el lugar desde el que éste mira es idéntico al del excluido, al de aquél que no ha sido invitado a las bacanales, las orgías y las fiestas. A *priori*, todas estas muertes parecen ser una catarsis para resentidos, una justicia poética para el hijo del proletario que no tiene ropa de marca, un coche caro o una novia del club de animadoras, una venganza imaginaria para quien va quedando atrás mientras a su alrededor sólo medran los caraduras, los pisaverdes y los cachas. Así se plantea abiertamente *The Final* (Joey Stewart, 2010), en la que un grupo de marginados de instituto secuestra a los chicos más populares del instituto y los tortura en desquite por todas las humillaciones antes sufridas. Sin embargo, es preciso plantear dos objeciones a este planteamiento.

En primer lugar, es posible que cierto público encuentre un deleite vengativo al ver morir a las estrellas de las series de la tele. Pero dichas estrellas no se interpretan a sí mismas, sino a personajes de una difusa clase media, por lo que la perversión del espectador se quedaría en lo metacinematográfico. En cambio, en lo que atañe al relato, los personajes —sean interpretados o no por estrellas— parecen por no estar a la altura de lo que la sociedad espera de ella: marginados, estudiantes ineptos, empollones sin habilidades sociales, deportistas demasiado volubles, animadoras sin un gramo en la sesera, todos ellos están condenados al matadero y, en este sentido, el cine de terror es una trituradora de fracasados, una metáfora capitalista en la que la exclusión social se expresa a través de una serie de muertes dolorosas y violentas.

Ni siquiera es preciso que los personajes sean adolescentes, pues el *slasher* rara vez busca ser realista. Lo que sí nos ofrece, en cambio, es una representación imaginaria de unas condiciones reales de existencia: una competencia despiadada, una amenaza constante, un intento de supervivencia individual en el que vamos viendo a nuestros amigos perecer a lo largo del camino. Las víctimas de *The Task* (Alex Orwell,

2011) no son adolescentes, pero sí jóvenes que participan en un concurso que transcurre en una prisión abandonada. Sus pruebas son humillantes —tanto como sumergirse en una letrina o sentarse en una cámara de gas— y les colocan en la situación de los excluidos por la sociedad, de los reos y los condenados a muerte. Antes de entrar en la prisión, los concursantes son esposados y encapuchados con máscaras de cerdo, pues son sólo carne para el matadero<sup>441</sup>. Uno de ellos incluso acabará colgando por las piernas, como un puerco, mientras el fantasma del alcaide le rebana el cuello y una recua de harapientos acude a sorber la sangre que se derrama sobre el suelo.

Con su desfile de piezas para el matadero, el *slasher* nos recuerda que Hollywood no es sólo la meca de las estrellas, sino también de los parados, los buscavidas, los eternos aspirantes y los que ya han sido olvidados. *La masacre de Toolbox (Toolbox Murders*, Tobe Hooper, 2004) nos conduce a los apartamentos de un viejo edificio hollywoodiense, habitaciones de paso que acumulan historias de fracasados, extras que van, vienen y desaparecen. Encerrado en el corazón del edificio hay un anciano que busca la vida eterna alimentándose de los inquilinos: algunos logran vivir para siempre en Hollywood, pero es a costa de legiones de nombres que ya nadie recuerda. Tobe Hooper nos lleva al otro lado de los tabiques y las fachadas, donde se amontonan cientos de esqueletos nunca reclamados. Como denunciaba Horace McCoy en *Luces de Hollywood*, el cementerio de Hollywood está más poblado que su firmamento y en sus tumbas aguardan los extras muertos que siguen preguntándose ¿por qué yo no si Lombard o Crawford sí pudieron? (McCoy, 1970: 38). El *slasher* repite al pie de la letra la lógica que rige Hollywood: es preciso que mueran más y más jóvenes para que pueda quedar una última superviviente. Quizá, en algunos casos, veamos destrozados los cuerpos de los famosos, pero más frecuentemente el relato se centra en la muerte de personajes inadaptados y de candidatos a abandonar, definitivamente, la clase media.

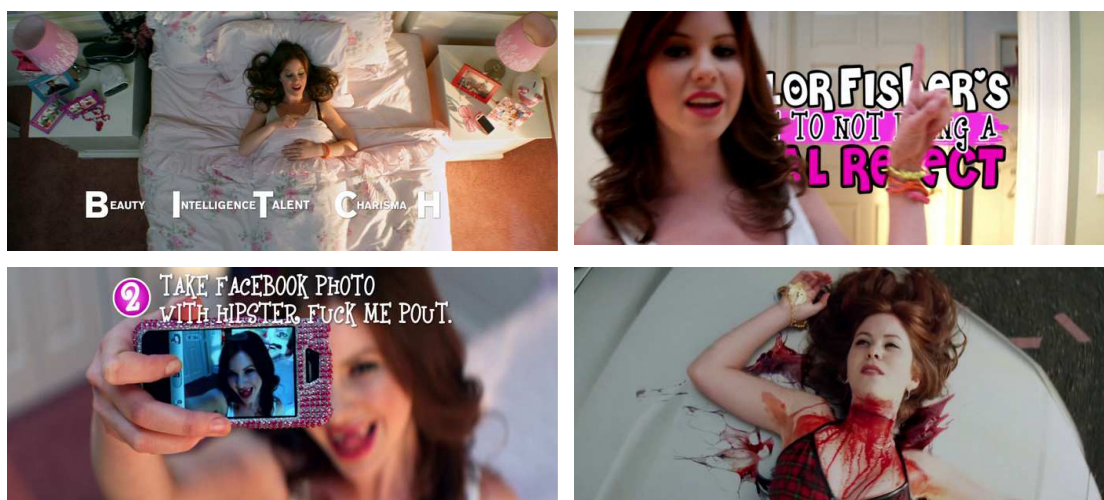
Nuestra segunda objeción radica en el modo en que Hollywood apela a su público. Aun considerando que películas como *Hermandad de sangre (Sorority Row*, Stewart Hendler, 2009) ofrezcan el placer de ver morir a jovencitas tan pudientes como clasistas, dicho planteamiento no puede entenderse como un discurso de clase. El cine de terror americano no se dirige sólo a pobres, mediocres y feos; sino a una audiencia

---

<sup>441</sup> El detalle de las máscaras porcinas proviene, obviamente, de la serie *Saw*, en la que la metáfora resultaba un tanto más compleja. En *Saw III* no sólo las víctimas son comparadas con los cerdos que la cadena de montaje va llevando hacia una licuadora industrial, sino que también los asesinos utilizan dichas máscaras para ocultar sus rostros. La máscara podría indicar que también ellos pueden convertirse en carne del matadero, pero también resulta coherente con la visión moralista que la serie arroja sobre los hombres, descritos como habitantes de una pocilga moral, amontonados en una oscuridad en la que se pisotean unos a otros, incapaces de atisbar un orden ético superior al del dolor.

adolescente sin distinguos de clase. Por tanto, la serie de muertes del *slasher* debe interpretarse no como una subversión del orden social, sino como una representación de distintos defectos y vicios que se encarnarán en una serie de personajes y serán castigados o destruidos por el asesino en serie. Los crímenes del *slasher* se convierten así en una serie de consejas que instruyen a los chicos y chicas en los valores que han de abrazar para sobrevivir como adultos, advirtiéndoles tanto de los peligros de la *hybris* —exceso de orgullo— de los deportistas y las reinas de la popularidad, como de los riesgos de ser un paria o alguien incapaz de responder activamente a los retos del modo de vida americano.

Aporreados, mutilados, empalados y, en la mayoría de los casos, apuñalados sin tregua: nada podrá salvarles del cuchillo. A fin de justificar muertes tan brutales, el guionista se complace abocetando personajes que nada importen: mejor cuanto más odiosos; cuanto más vacíos, más valiosos. El prólogo de *Castigo sangriento* (*The Detention*, Joseph Kahn, 2011) carga las tintas sobre el carácter detestable de la primera de las víctimas (Alison Woods): egoísta, engreída, narcisista, superficial, un autorretrato en fucsia, rosa y blanco, trazado con jerga adolescente, mensajes de texto, galimatías de WhatsApp y fotos de Facebook<sup>442</sup>. Apenas han pasado tres minutos, pero casi sentimos alivio cuando el asesino irrumpe en su cuarto, la degüella y la defenestra. El prólogo proclama que *Castigo Sangriento* es un filme autorreferencial, que se refocila en las convenciones del género, tal como sucedía en el *slasher* de los noventa.



Los primeros minutos de *Castigo sangriento* se consagran a legitimar el asesinato del personaje.

<sup>442</sup> *Castigo sangriento* es un bombardeo visual y un barullo narrativo en el que confluyen viajes en el tiempo, asesinos en serie, chicos-mosca y bailes de graduación, lo que se debe, en parte, al hecho de que Joseph Kahn —también realizador de anuncios y videoclips— intente mantener alerta a un público con déficit de atención con una estructura narrativa que, de hecho, agrava tal problema.

De hecho, los adolescentes de *Castigo sangriento* están obsesionados con la moda de los noventa y llegan a viajar en el tiempo hasta 1992. Sin embargo, es la película la que realmente se remonta en el tiempo hasta llegar al cine de terror de finales del siglo XX. *Castigo sangriento* parodia de manera obvia los excesos de la serie *Saw* e imita, aquí allá, a *Donnie Darko* y a *Regreso al futuro* (*Back to the Future*, Robert Zemeckis, 1985); sin embargo, sus auténticas referencias filmicas son *Scream*, *Cherry Falls* o *Sé lo que hicisteis el último verano* y, en líneas generales, el *slasher* de la segunda mitad de los noventa. Al igual que sus modelos, *Castigo sangriento* es un filme que expone con alborozo las convenciones de su género; sin embargo, mientras que *Scream* o *Cherry Falls* insistían en las reglas narrativas y morales del *slasher*, *Castigo sangriento* se centra en el carácter prescindible de los personajes del *slasher* o, más bien, en el modo en el que el cine de terror para adolescentes suele presentarnos a jóvenes que serán aniquilados antes de llegar a ser adultos.

Con ello, no pretendemos afirmar que la moral sexual puritana haya desaparecido del cine adolescente. De hecho, el despertar sexual sigue vigente en el *slasher* y se convierte, al mismo tiempo, en el móvil del crimen<sup>443</sup> y, sobre todo, en el trauma que lleva al asesino a matar una y otra vez. El *slasher* con frecuencia se refiere a un tiempo pasado en el que acontece un hecho traumático que, a menudo, se reviste de connotaciones sexuales. Puede tratarse del adulterio o el incesto, como en *Negra Navidad* (2006), pero con mayor frecuencia se trata de una escena primaria freudiana convertida en un crimen sangriento: en el prólogo de *Malevolence*, el secuestrador conduce a un niño a un destartalado cobertizo para obligarle a contemplar cómo acuchilla a mujeres a las que ata y cuelga del techo. Años después, el niño se dedicará a repetir, una y otra vez, los crímenes de su maestro.

El *slasher*, con su horrenda metáfora de la escena primaria —así como el despertar sexual de los adolescentes que perecen víctimas del cuchillo—, ha sido interpretado como un rito de paso, que permite a su audiencia adolescente el tránsito hacia la edad adulta: como la última superviviente de la matanza, el joven descubre los peligros de un mundo adulto en el que ingresará, tras el calvario de la película, de una manera responsable y moralmente aceptable. Sin embargo, observemos el origen

---

<sup>443</sup> Cada vez que un adolescente emprende una relación sexual, compra una papeleta para convertirse en la próxima víctima del asesino, tal como vemos en *Seducción mortal*, *Jason X*, *Freddy contra Jason*, *Reeker*, *Blood Night: The Legend of Mary Hatchet* (Frank Sabatella, 2009), *Viernes 13* (*Friday the 13<sup>th</sup>*, Marcus Nispel, 2009) y un interminable etcétera. Pero el filme que expone de manera más irónica y consciente esta relación entre sexualidad y castigo quizá sea *Piraña 3D* (Alexandre Aja, 2010), en la que los peces se ceban en las prietas carnes de una juventud desenfundada, entregada en cuerpo y alma a la pornografía, la fiesta y el alcohol.

traumático de los asesinatos de *Hatchet* o *El republicano*, la suya, ya no es una escena primaria sexual, sino política o social. La escena primaria que enajena al niño (Noah Maschan) de *El republicano* se transmite por televisión, imágenes de soldados y soflamas bélicas de la era Reagan que le convencen de que ecologistas y *hippies* son los enemigos de la patria. Del mismo modo, el gigantón deforme (Kane Hodder) de *Hatchet* no persigue a los turistas del pantano como consecuencia de una escena primaria sexual, sino porque de niño fue acosado por chicos sanos y normales que, accidentalmente, acabaron incendiando su casa mientras él estaba dentro.

La sexualidad persiste como tema en el *slasher*, sin embargo, durante el último decenio el cine de terror para adolescentes ya no sólo gira en torno a ella, sino también en torno a la exclusión social. Como los caníbales de la serie de *Km 666* o el ogro que en *Hatchet* ronda los pantanos en busca de víctimas, los asesinos suelen ser aquellos que han sido dejados atrás por el avance del progreso. Sin embargo, en el *slasher* el tema de la exclusión no cristaliza tanto en la figura del enmascarado como en la de los jóvenes que luchan por sobrevivir. «La supervivencia del más fuerte» es el mantra que se repite explícitamente en *Seducción mortal*, *Tucker & Dale vs. Evil* o *Km 666 2: Camino sangriento*. Ésta última incluso se plantea como un *reality show* para televisión en el que los participantes comienzan jugando para no ser eliminados del concurso y terminan luchando para no acabar devorados por caníbales endogámicos.

No es extraño que *La cámara secreta*, *Km 666 II*, *The Task* o *Suicide Girls Must Die!* (Sawa Suicide, 2010) adopten la forma del *reality show*<sup>444</sup>, pues en uno y otro, como afirmaba Zygmunt Bauman (2007: 32), «lo que vemos es a *personas que tratan de excluir a otras personas para evitar ser excluidas por éstas*». Al final, el *slasher* deviene una pugna entre los jovencitos que no desean caer en esa letrina comunitaria en la que resulta indiferente estar muerto o ser un desecho social.

Poco después del comienzo de *Cry Wolf* (*Cry\_Wolf*, Jeff Wadlow, 2005), sus jóvenes participan a un juego de lobos y corderos que consiste en ir excluyendo del círculo a otros jugadores para descubrir quién, de entre ellos, tiene asignado el papel del asesino. Todo *slasher* es tan simple como este juego, un «quién lo hizo» («*whodunnit*») en el que gana el más hábil mintiendo y manipulando a los demás. Pronto, los protagonistas de *Cry Wolf* deciden elevar el listón del juego y hacer correr

---

<sup>444</sup> Lista a la que debemos añadir la serie británica *Dead Set: muerte en directo* (*Dead Set*, Yan Demange, 2008) y, muy especialmente, *Battle Royale* (*Batoru Rowaiaru* Kinji Fukusaku, 2000), película japonesa muy admirada por directores estadounidenses como George A. Romero y que aparece explícitamente citada en *Km 666 II: Camino sangriento*.

el bulo de que un psicópata anda suelto por el internado. Pronto, el juego escala un nivel más y el asesino encapuchado empieza a matar a los jovencitos de la película. Pese a ello, *Cry Wolf* invita a sus espectadores adolescentes a entrar en el mismo juego que a sus personajes, es decir, a participar en una fantasía en la que verán escenificado el brutal juego por la supervivencia al que pronto se verán sometidos en la vida real. No en vano, cabe añadir, películas como *Cry Wolf* o *La alianza del mal* (*The Covenant*, Renny Harlin, 2006) transcurren en institutos exclusivos y sus protagonistas son niños pijos que continuamente compiten entre sí.

### 11.1.2. Cenicienta y matarife

Resulta difícil creer que los personajes de *La alianza del mal*, con sus institutos caros, sus coches de lujo y sus guaperas de turno, aspiren a representar a la audiencia a la que se dirigen. En todo caso, son susceptibles de encarnar los impulsos que podría tener el espectador adolescente —ira, miedo, frustración, envidia, deseo— y que debe sojuzgar para encarar la vida adulta. En cambio, *Castigo sangriento* sí pretende retratar al mismo público al que se dirige: adolescentes del imperio de lo efímero, consumidores saturados a los que hasta el sexo o la violencia les resultan indiferentes, niños obsesionados con la moda retro, los trapos caros y, sobre todo, por su lugar en la jerarquía social. Muerto el asesino en serie de *Castigo sangriento*, la joven Riley Jones (Shanley Caswell) ve cumplida su visión privada de la Cenicienta, deja de ser la más pardilla del instituto para convertirse en una chica popular y ser feliz junto al chico que le gusta.

Como a Cenicienta, a Riley le falta un zapato que no puede calzarse por llevar una ortopedia, un zapato que le será devuelto por su propio príncipe encantado. Pero también el asesino de la película recibe por nombre Ceninfierna («*Cinderhella*» [sic]) y resulta ser el reverso sangriento de este cuento de hadas, pues aniquila a todos los competidores de la princesita repudiada. En este sentido, Riley no sólo se refleja en Ceninfierna, sino que gracias a ella logra su sueño de ascenso social. En la última década, el cuento arquetípico del *slasher* ya no será de la Caperucita que advertía a las chicas del peligro de los muchachos<sup>445</sup>, sino el de la doncella que sueña convertirse en princesa del instituto.

---

<sup>445</sup> Véase la referencia explícita a este cuento incluida en el *slasher* francés *En lo profundo del bosque* (*Promenons-nous dans les bois*, Lionel Delplanque, 2000) y en el americano *Little Erin Merryweather* (David Morwick, 2003).



Al igual que *Castigo sangriento*, numerosas historias de terror de adolescentes encubren el cuento de la Cenicienta o, dicho de otro modo, un relato de iniciación en el que la protagonista —a menudo una chica o un muchacho poco masculino— asciende socialmente y aprenden a sobrevivir en el mundo de los adultos. De *Amor en venta* (*Possessed*, Clarence Brown, 1931) a *Pretty Woman* (Garry Marshall, 1991), la historia de ascensión social de «Cenicienta» es una referencia constante en el cine americano<sup>446</sup>; sin embargo, la del *slasher* es una versión que concentra y ensangrienta la estructura de «Cenicienta»: como en el cuento contado por Gianbattista Basili, Charles Perrault o los hermanos Grimm, encontramos una situación de humillación, una serie de pruebas, una metamorfosis mágica y una redención de la protagonista que logra alcanzar, finalmente, un lugar acomodado pero sujeto al orden patriarcal.

Si existe un entorno humillante para la Cenicienta del terror, sin lugar a dudas éste es el instituto de enseñanza secundaria. Stephen King se muestra taxativo: «Yo odiaba el instituto. No confío en nadie que rememore con placer cuando tenía entre catorce y dieciocho años. Si te gustaba ser un adolescente es que algo malo pasa contigo»<sup>447</sup>. *Carrie* (Brian De Palma, 1976), *The Faculty*, *Cherry Falls*, *La caja de los deseos* (*Wishcraft*, Danny Graves, Richard Wenk, 2002), *El bosque maldito*, *Dance of the Dead: El baile de los muertos*, *Deadgirl...* Más que ningún otro escenario fílmico, el instituto condensa la competitividad, el clasismo, la violencia y la frustración de la sociedad estadounidense. Como en *Elephant* de Gus van Sant, resulta tan difícil pasar por alto el problema como no percibir a un paquidermo en medio de una estancia y, sin embargo, la sociedad americana es indiferente al hecho de que sus centros educativos se han convertido en una picadora de carne y sueños<sup>448</sup>. Es en este entorno ignominioso donde la Cenicienta espera su metamorfosis que le alejará, para siempre, de sus hermanas envidiosas. Sin embargo, la heroína del *slasher* no tiene un árbol mágico ni pajaritos encantados que la amparen de los abusos de sus compañeras. O tal vez sí, pues quizá su hada madrina y su príncipe azul sean una misma persona bajo una misma máscara, la del asesino que la acosa.

Cuando el cuento acaba bien, la superviviente del *slasher* ha logrado superar el estatus marginal o, por lo menos, superar al resto de sus compañeros: no podría ser de otro modo, todos ellos han muerto bajo el cuchillo. En este sentido, el hada

---

<sup>446</sup> Véase Balló y Pérez, 1997: 193-206.

<sup>447</sup> En el documental *Stephen King: Shining in the Dark* (David Stewart, 1999).

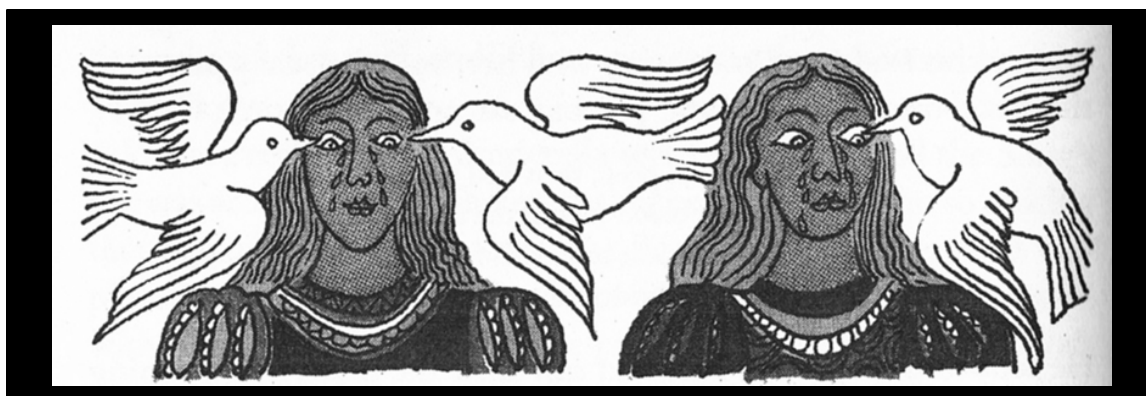
<sup>448</sup> Según recoge Ariana Huffington (2012: 135), «nuestros institutos de secundaria se han convertido en fábricas de desertores. Tenemos una de las tasas de graduación más bajas del mundo desarrollado: más del 30 por ciento de nuestros estudiantes de secundaria no obtienen su diploma. E incluso quienes lo consiguen están con frecuencia mal preparados para ir a la universidad»

madrina que induce la transformación de Cenicienta es el propio asesino que elimina a sus competidores y le permite —machete en mano— cumplir con su destino de ascenso social. El artífice de su metamorfosis es así el homicida que, como el príncipe, la persigue hasta hacerle descubrir una fuerza interior desconocida; como un Pigmalión que cincela el espíritu a golpes de machete, la joven saldrá convertida en una Galatea más perfecta que el resto de sus compañeras muertas. Pero, ¿era preciso, para lograrlo, aniquilar a tanto adolescente?

Encontramos la respuesta en un detalle de la «Cenicienta» de los hermanos Grimm (1997: 128), subrayado por Bruno Bettelheim pero expurgado de las versiones más modernas, el castigo de las hermanastras:

«Cuando la pareja de prometidos fue a la iglesia, la mayor iba a la derecha y la menor a la izquierda, y las palomas les arrancaron un ojo a cada una de ellas. Después, cuando volvían, la mayor iba a la izquierda y la menor a la derecha, y las palomas les arrancaron el otro ojo a cada una de ellas. Y así, por su maldad y su falsedad, fueron castigadas con la ceguera por el resto de sus días.»

Según Bettelheim (1999: 156-57), «cualquier niño que haya oído un cuento en versión original, lo rechazará en su forma embellecida o simplificada. No le parecerá adecuado, por ejemplo, que las hermanastras de Cenicienta no sufran castigo alguno, y menos que ésta acabe por ayudarlas. [...] El niño siente que el mundo funciona perfectamente y que se puede sentir seguro en él únicamente si sabe que las personas malvadas encuentran siempre su castigo». El *slasher* no es un cuento de hadas, pero a menudo escenifica el rito de paso hacia la edad adulta, de ahí que sus personajes suelen ser adolescentes y su marco temporal una fecha señalada, un momento clave hacia la madurez del personaje: el decimoctavo cumpleaños —*Almas condenadas* o *La alianza del mal*— o, más frecuentemente, la fiesta de graduación —*Castigo sangriento*, *Seducción mortal*, *Una noche para morir* (*Prom Night*, Nelson McCormick, 2008), *Cabin Fever 2*, *Dance of the Dead* o *Hermandad de sangre*—.



Las palomas arrancan a picotazos los ojos de las hermanastras.  
Grabado de Charles Folkard (1878-1963) para la «Cenicienta» de los hermanos Grimm.

Pero la diferencia principal entre el cuento de hadas y el *slasher* estriba en que el segundo no pretende ayudar a que su espectador madure hacia una comprensión adulta de las cosas, sino aleccionarle en el proceso de su integración en una sociedad en la que los débiles son irremisiblemente exterminados. Siguiendo la lógica de los cuentos, es preciso que alguien sea castigado para que la moraleja cobre todo su sentido. Ahora bien, no es el asesino quien debe ser exterminado en el *slasher* —pues representa pulsiones instintivas o conflictos intrínsecos al mundo representado en la ficción— y, de hecho, retornará irremisiblemente en alguna secuela cubierto de cicatrices o bajo la figura de algún posible sucesor. Quienes deben ser castigados son, en cambio, los competidores que humillaron a la Cenicienta o que, simplemente, no están listos para convertirse en adultos o para encajar en nuestro mundo.

Lo más triste del asunto es que en ocasiones quienes reciben tal castigo son culpables sólo del pecado de ser un excedente, un lastre superfluo del que debe desembarazarse la trama. La mayoría de víctimas de *Blood Night* o de *Hatchet* no muere sino porque sobra, en lo que no es sino la traslación de una lógica capitalista del trabajo según la cual no sólo se trata de la competencia entre los mejores, sino de la eliminación de una fuerza de trabajo sobrante que ni tiene ni tendrá jamás empleo. Como en el *slasher*, también en nuestra sociedad sobran jóvenes y viejos y personas en general. Los parados no son ya un banquillo de suplentes, son residuos, son superfluos y, como afirma Zygmunt Bauman (2005: 24), «ser “superfluo” significa ser supernumerario, innecesario, carente de uso [...] Los otros no te necesitan; pueden arreglárselas igual de bien, si no mejor, sin ti. No existe razón palmaria para tu presencia ni obvia justificación para tu reivindicación del derecho de seguir ahí. Que te declaren superfluo significa haber sido desechado por ser *desechable*».

La afirmación de Bauman es terrible y, sin embargo, convendría matizarla a la luz de lo que Marx (2007: I, III, 111) conceptualizó como la «*ley general, absoluta, de la acumulación capitalista*», que determina una relación proporcional entre la energía de crecimiento del capital y el ejército industrial de reserva, entre la acumulación de capital y la acumulación de miseria. En otras palabras, «la existencia de una superpoblación obrera es producto necesario de la acumulación o del desarrollo de la riqueza sobre base capitalista, esta superpoblación se convierte a su vez en palanca de la acumulación capitalista. [...] Constituye un ejército industrial de reserva disponible, que pertenece al capital de un modo tan absoluto como si se hubiera criado a expensas tuyas» (Marx, 2007: I, III, 95). Los desempleados no son, por tanto, un error o un excedente humano que desborda al sistema, sino una pieza central de éste, una necesidad estructural que le permite no sólo la libre disposición de mano de obra

barata y desechable, sino la amenaza constante de una exclusión que amedrenta a los obreros y les insta a aceptar un mayor sometimiento.

El *slasher* cabalga hasta el extremo de esta ley del capital y nos revela obscenamente sus entrañas: por miedo a ser excluidos, excluimos a otros; el miedo a nuestra propia muerte nos convierte en asesinos. Tal es el planteamiento a partir del que se urde *Kill Theory* (Chris Moore, 2009): cuando los amigos de un grupo descubren que al alba sólo podrá quedar uno de ellos, se disponen a matarse unos a otros. El planteamiento es relativamente novedoso en el *slasher*, pero es una de las constantes más definitorias de la serie *Saw*, en la que las víctimas a menudo deben matarse entre sí a fin de sobrevivir. A la postre, los personajes deben acabar interiorizando que la lucha a muerte es la única alternativa, la única manera de sobrevivir en este mundo.

Como decíamos, el relato del *slasher* avanza sólo cuando se va librando de sus personajes supernumerarios; sin embargo, este excedente humano —que debe ser eliminado— no es secundario ni accesorio, sino una pieza crucial en la estructura del *slasher*, la auténtica razón de ser de su relato, pues cada una de sus muertes ilustra lo que puede pasarnos si perdemos en la carrera por la supervivencia. Como la masa de parados que amedrenta al trabajador sumiso, las muchachas muertas del *slasher* advierten a la adolescente del peligro de alejarse del recto camino o, más incluso, del peligro de no ser capaz de convertirse en la estrella del relato, del peligro de no saber cómo convertirse a sí misma en un producto valioso, deseado por los demás.

Ahora bien, ¿qué es lo que permite a la protagonista del *slasher* escapar de la matanza? Moderación, prudencia y moral firme son aliados imprescindibles; pero lo que cuenta, sobre todo, es su capacidad para ejercer contra el enmascarado la misma violencia que éste emplea o, dicho de otro modo, su capacidad para convertirse en el asesina. El último acto de Pigmalión es su propio sacrificio, su entrega a la chica cuyas manos encarnan una justicia popular y vengativa, que no tiene reparos en linchar al asesino.

No olvidemos que el enmascarado es, a su manera, también un excluido, alguien que ha sido segregado por el orden, y que, por tanto, debe ser desterrado una vez más. No es extraño que los asesinos del *slasher* provengan del exilio: el pardillo en *The Wisher* (Gavin Wilding, 2002), el niño conflictivo en *Amusement*, el expósito torturado en *The Orphan Killer*; por lo que está necesariamente destinado a ser reprimido una vez más. Cuando ajusticia al asesino, la chica se convierte en agente del orden y, por tanto, es aplaudida. Sin embargo, al matar a su Pigmalión, la chica mata también cuanto hay de marginal en ella y elimina así la posibilidad de convertirse, a su vez, en

una excluida. Tal es el toque maestro con el que el Pígalión enmascarado concluye a su Galatea.

Tal como vimos, en el cine de la última década las categorías éticas se pervierten y resulta fácil extraviarse en el relativismo moral de una posmodernidad que confunde la realidad y la ficción. Sin embargo, es también esta autorreferencialidad del posmodernismo la que permite a las películas reflexionar sobre cómo el cine alienta esta confusión o sobre cómo la víctima acaba solapándose con el asesino<sup>449</sup>.

### 11.1.3. La moral de los espejos

Significativamente, desde *Scream* hasta *Scream 4*, Sidney Prescott (Neve Campbell) sobrevive porque se niega a confundir los crímenes reales con el espectáculo violento que ofrecen las películas, los medios de información y los libros de *true crime*. Sólo uno de los asesinos de *Scream* tenía realmente un móvil, el otro confundía la realidad con un espectáculo violento y, en consecuencia —¡oh, justicia poética!— moría con un pesado televisor empotrado en la testa. Mientras que los jovencitos de *Scream 4* festejan que los crímenes cometidos en su pueblo se hayan convertido en una serie de películas, a Sidney le repugna esta retorcida *mise en abîme* y es este rechazo el que le permite no extraviarse —y morir— en la era del espectáculo.

Pero *Scream 4* repite hasta la saciedad que Sidney Prescott pertenece a la generación anterior. Ya en *Scream*, Sidney era casi una extraña en medio una generación amamantada por el vídeo; pero ahora regresa a su pueblo para encontrarse con una juventud ya no confundida, sino más bien naufragada en las arenas de Internet y los medios digitales. *Scream 4* gira hasta tal punto la tuerca de la autorreferencialidad que hasta sus personajes ironizan sobre el universo autotélico en el que moran y que ya sólo los más jóvenes pueden entender<sup>450</sup>. Significativamente, ninguno de estos jóvenes de la nueva generación sale con vida de *Scream 4*, pues sus vidas se han convertido

---

<sup>449</sup> Según Wes Craven, director de todos los filmes de la serie, «*Scream 4* pretende analizar la cultura de la violencia en el cine. Hace más de diez años que se estrenó la primera entrega de *Scream* y todo este aspecto “meta[cinematográfico]”, esta forma de mirar y analizar nuestra cultura se encuentra en el corazón del largometraje» (en Herment, 2010b: 42).

<sup>450</sup> Con gran perspicacia, Vincent Malausa (2011: 43) entiende *Scream 4* como una confrontación entre los enrevesados engranajes del guión y la depuración de la realización en las últimas secuencias, entre los retruécanos de la trama y la simple contundencia del miedo a la muerte: «La plástica de las muertes en *Scream 4* puede ser vista también como un remedio a la “mecanización” sádica en la que se han encerrado el *slasher* y el *torture porn* en los últimos años (imaginemos los dispositivos más rebuscados para poner en escena la muerte como en la serie de *Saw*). Las masacres no son aquí más que demostraciones puras de brutalidad, las puñaladas sucediéndose en un encadenamiento catártico que nos devuelve a una dimensión prehistórica del terror muy poco explorada a lo largo de los 2000».

hasta tal punto en simulacro que, al igual que en *The Task* o *Halloween: Resurrection*, ya no distinguen si los crímenes que suceden ante ellos son reales o parte de una ficción. La confusión entre realidad y relato aparecía ya en nuestro primer capítulo, pero esta vez remite a una pérdida de referencias éticas, a un vaciado de valores morales que pretende ser llenado con eslóganes y titulares.

Vera Dika apuntaba ya un importante matiz sobre el *slasher* de los ochenta: «A diferencia del héroe, las acciones de la heroína no se justifican por su deseo de salvar a la comunidad. El suyo es llanamente un acto en defensa propia, después de que la comunidad de jóvenes haya perecido ya como un ejemplo de la ineficacia de las viejas ideas» (en Waller, 1987: 99). En consecuencia, la lucha por la supervivencia propia del *slasher* se revelaba, ya entonces, como una lucha por la supervivencia individual en consonancia con la nueva moral neoliberal del «cuídate a ti mismo». Las chicas de *Hermandad de sangre* son las hijas de la más alta burguesía y dicen guiarse por un código moral que, sin embargo, persigue más el interés individual que la creación de un vínculo de hermandad. Las jovencitas de *Hermandad de sangre* son harpías y de ellas sólo sobreviven quienes aprenden a establecer un lazo verdaderamente solidario. Lo desalentador del final de *Hermandad de sangre* no es que la casa se incendie o que el asesino sobreviva, sino que una nueva generación de muchachas superficiales y egoístas vengá a ocupar el puesto que las chicas muertas dejaron vacante.

Ahora bien, el devenir de la cultura neoliberal no sólo ha profundizado en ese narcisismo exasperante que observamos en *Hermandad de sangre*, sino que, hoy en día, ese mismo narcisismo se ha encontrado con un espejo tan grande como el mundo, en el que perderse y elaborar un relato vital en el que nada importan ya los imperativos éticos o la misma noción de realidad. Como en *The Task* o en *Scream 4*, todo deviene un gran espectáculo en el que el sujeto se elabora a sí mismo como producto consumible. Toda película, serie o concurso dirigido a adolescentes proclamará como máxima aspiración la necesidad de convertirse en el más popular del instituto. Pero este anhelo de fama, nos advierte Zygmunt Bauman (2007c: 27), no es sino de la fantasía de ser exhibido, mirado, comentado y, en definitiva, codiciado y deseado por los demás. En la era de la información, el mayor premio es convertir la propia imagen en hacerse visible como un producto apetecible. Lo contrario, ser invisible, es lo mismo que estar muerto.

Sin embargo, visible o no, lo real se resiste a morir, duele en la carne, rompe los huesos. En *Scream 4*, la joven Jill (Emma Roberts) se sorprende ante el dolor cuando se inflinge a sí misma las heridas que la harán parecer una víctima inocente. Mientras orquestaba y grababa cada uno de los asesinatos, Jill parecía creer que realmente

estaba dentro de una película y que nada importaba el rastro de cadáveres de amigos y familiares que iba dejando en el camino. Lo más parecido a lo real que experimentará Jill serán las heridas que infrinja contra su propia carne. O tal vez no, tal vez para ella sea más real ese instante en que se ha convertido en una estrella, en la chica superviviente. Los celadores la llevan en camilla y su rostro llene la pantalla, a cámara lenta, deslumbrado por los flashes de los fotógrafos. Su contraplano son los *media*, la realidad convertida en un relato.

El anhelo de Jill no es matar a su prima Sidney Prescott, sino ocupar su lugar como estrella mediática, autora de libros y protagonista de películas. Significativamente, su trayecto a través de la trama de *Scream* consiste en pasar de ser un personaje apenas visible —que, sin embargo, mueve los hilos desde fuera de campo— a ocupar el centro de todas las miradas en primer plano. Sin embargo, en el instante en que deja de ser la narradora omnisciente e invisible pierde también su estatus de sujeto de la enunciación y pasa a ser un objeto de la mirada<sup>451</sup>. Jill pasa a ser la estrella, pero deja de controlar entonces el relato y los acontecimientos se le escapan de las manos. Sólo entonces la justicia moral podrá ser restaurada.

Sin embargo, hasta este instante, Jill ha actuado en un vacío ético en el que héroe y monstruo acaban confundándose. Como Mandy Lane, la protagonista de *Seducción mortal*, Jill ha decidido escribir un relato en el que ella es la creadora de sus propias leyes. *Scream 4*, *Castigo sangriento*, *Seducción mortal* o *Cry Wolf* nos presentan a una generación hastiada de todo, incapaz de amar o entusiasmarse, aburrida ya del alcohol, de las drogas y del sexo fortuito. No sabemos qué impulsa a Mandy Lane a planear las muertes de sus amigos, pero sí que sus retratos de grupo se desenfocan por momentos, que reverberan sobreexpuestos, inundados de una blancura mate, inexpresiva, como fragmentos de un videoclip imaginario, compuesto para una



Cartel americano de *Seducción mortal*.

<sup>451</sup> Nos basamos aquí en el texto clásico de Linda Mulvey (2001) sobre su distinción entre sujeto y objeto de la enunciación según el personaje sea quien mire o quien sea mirado.

melodía tan moderna como melancólica. ¿Melancolía de qué? *Seducción mortal* no plantea un tiempo pasado, tampoco un futuro; su amanecer en tonos dorados no añora la infancia ni tampoco aguarda un mañana. A pesar de transcurrir en una hacienda rodeada de campos de trigo, no escuchamos cigarras o cuclillos. Su sonido ambiente es apenas existente y la historia se desarrolla envuelta en un gran silencio. En la oscuridad de la noche, en un horizonte plano, *Seducción mortal* describe una generación sin rumbo y sin expectativas.

Tras la muerte de la última de sus amigas, Mandy Lane y su compañero (Michael Welch) han acordado darse muerte el uno al otro o, por lo menos, eso es lo que cree el iluso secuaz. Mandy Lane escapa y éste le persigue a través del prado hasta que ella cae de bruces en el lodo putrefacto de una fosa repleta de vacas muertas. Será allí, entre las carroñas, donde ella mate a golpes a su cómplice y emerja, arropada por el fango, como única superviviente. El giro narrativo de *Seducción mortal* y de *Scream 4* —la chica superviviente y el asesino son la misma persona— hace explícito el discurso oculto del *slasher*, que para que reste un único triunfador el resto debe ir a parar al pudridero de las reses.

La comedia premia el proceso de aprendizaje del protagonista con el ascenso social<sup>452</sup>; en cambio, el terror castiga los errores de sus personajes con la deformidad, el infierno o la pena capital. Exclusión y muerte son sinónimas en el terror más reciente. Sin embargo, cabría preguntarse si mereció la pena la matanza o hacia dónde se dirige el coche que conduce Mandy Lane al final de *Seducción mortal*, cuando su vida sigue estando tan vacía como la de todos aquellos que la han perdido a lo largo del camino. Triunfal o no, la carrera de supervivencia del protagonista del *slasher* se convierte también en un camino hacia el abismo, pues la redención sólo resulta posible a través de la pérdida, del trauma o aceptando convertirse él mismo en monstruo.

---

<sup>452</sup> La comedia estadounidense suele proponer un aprendizaje sentimental del personaje que culmina, tras múltiples reveses, en un doble triunfo: la conquista de la chica ideal y la mejora de la situación profesional. El esquema resulta perceptible en ejemplos tan tempranos como las comedias de Harold Lloyd y sigue presente en comedias actuales como *Lío embarazoso* (*Knocked Up*, Judd Apatow, 2007), *Paso de ti* (*Forgetting Sarah Marshall*, Nicholas Stoller, 2008), *Año uno* (*Year One*, Harold Ramis, 2009), *Amor y otras drogas* (*Love and Other Drugs*, Edward Zwick, 2010), *Los viajes de Gulliver* (*Gulliver's Travels*, Robb Letterman, 2010), *Paul* (Greg Mottola, 2011), etc.



#### 11.1.4. El éxtasis de los muertos

Otra Cenicienta, en otro cuento, también logra superar los celos de sus compañeras y convertirse en la mejor bailarina de la compañía; sin embargo, durante el proceso acaba destruyéndose a sí misma. Nos referimos a Nina Sayers (Natalie Portman), de *Cisne negro* (*Black Swan*, Darren Aronofsky, 2010), película en la que Aronofsky regresa a la historia que ya Balzac contaba en *La obra maestra desconocida*, relato del artista que destruye su cordura en pos de la perfección. Aronofsky narra la desintegración mental de Nina de una manera física pero, también, a través de un doble que le persigue y con el que debe enfrentarse. Por un lado, en *Cisne Negro* el ballet no es un arte, sino un trabajo que deforma los pies, demuele el cuerpo y deja a las muchachas desvencijadas como bailarinas de Degas; por otro lado, la ética competitiva que domina la compañía acaba creando un baile de espejos en el que todos tus reflejos son tus enemigos. El clímax del filme de Aronofsky es el triunfo profesional de Nina en la noche del estreno de *El lago de los Cisnes*, un orgasmo en el que Nina se desangra hasta quedar vaciada de vida. Dicho de otro modo, la Cenicienta Nina no se convierte en mujer cisne, sino una chica muerta en medio de un escenario.

Como las víctimas del *slasher*, Nina fracasa en el intento de llegar a ser una persona adulta. La cubre un vestido de plumas, la arroja un manto de aplausos; pero ni las plumas ni los aplausos son diferentes al rumor de las hojas que cubren los cadáveres que el asesino ha ido sembrando a lo ancho del bosque. Como los cuerpos abandonados en un arcén, podríamos preguntarnos si morir joven es realmente distinto a sobrevivir para integrarse en un mundo que masacra sin clemencia a los más débiles. Una última obra, también dirigida al público adolescente, se pregunta con nosotros sobre si merece la pena adaptarse y formar parte de ese mundo de triunfadores: la novela *Zombis rubias* de Brian James.

Hanna —narradora y protagonista de la novela— es una chica inadaptada, cansada de mudarse de pueblo en pueblo, huyendo siempre de la pobreza junto a un padre que jamás está presente en casa. El último de sus traslados les conduce a Maplecrest, un pueblecito que encarna el ideal de los años cincuenta tan añorado por los conservadores. Sin embargo, la chica y su amigo Lukas son un par de marginados en un instituto poblado de chicos atléticos y nínfulas anoréxicas. Los monólogos internos de Hannah desgranar su desarraigo y justifican un verosímil anhelo de encajar en algún lugar. Lukas, sin embargo, le advierte que no es buena idea entrar en ese club de animadoras, todas rubias, todas bellas, todas siniestramente iguales: «¡Hannah, estarás muertas! ¡Te alimentarás de cadáveres como hacen los gusanos! ¿Es eso lo que quieres? ¿Merece la pena ser popular» (Brian James, 2009: 161).

Lo fantástico tarda en hacer acto de presencia en las páginas de Brian James; mientras tanto, la novela se desarrolla en un entorno ordenado, de barrios simétricos, con casas deshabitadas y calles idénticas entre sí. Como en *Noche de miedo* (2011), la utopía residencial de los cincuenta sigue tendida sobre el paisaje, pero se ha ido quedando misteriosamente despoblada, con chalets tan hermosos como vacíos por dentro. Las casitas y las calles siguen ahí, pero su consistencia es la del espejismo que sólo encubre el gran vacío que ha dejado tras de sí el sueño americano. También las animadoras y los deportistas del instituto nos recuerdan a la década dorada de los cincuenta, pero no tanto a sus muchachos lozanos y atléticos como a los ladrones de cuerpos de Jack Finney o a las autómatas que reemplazan a las esposas en *Las mujeres perfectas* de Ira Levin.

En *Zombis rubias*, la normalidad se iguala con la muerte y, de hecho, sus habitantes son muertos vivientes, chicas hermosas pero embalsamadas, drenadas de sangre, como los habitantes del idílico pueblo de *Muertos y enterrados* (*Dead and Buried*, Gary Sherman, 1981). Pero los muertos de *Zombis rubias* ni descansan ni están en paz: son clasistas, son histéricos, son mezquinos y su voz es la del conservadurismo estadounidense. Como contrapunto a la armonía yerma de las calles, los deportistas exhiben un juego brutal y caótico que se erige en metáfora del belicismo y la competitividad. Durante uno de los entrenamientos, el entrenador arenga a sus jugadores sobre la defensa del estilo de vida americano:

«Sus jugadores responden como soldados coreando detrás de un sargento de instrucción mientras el entrenador hace que el juego suene menos como un juego con cada cosa que dice. Hace que suene como una guerra contra enemigos demasiado amenazadores como para mostrar misericordia hacia ellos» (Brian James, 2009: 205).

Pero en un pueblo que no tienen talibanes o iraquíes, los enemigos sólo pueden ser quienes no encajan en la normalidad. En Maplecrest, la autoridad amedrenta, oprime, chantajea y garantiza la continuidad del orden de los muertos. Los cadáveres de *Zombis rubias* esperan agazapados para subsumir a todo aquel que sea distinto en una anomía de rostros idénticos, en un enjambre de insectos desalmados pero bellos. Como mariposas, sus alas iridiscentes nos distraen del gusano atrapado entre ellas; pero estas palomillas son más bien parásitos que ansían la sangre de los débiles para mantener intacta la crisálida que oculta su cuerpo blando y repugnante. Como en un enjambre, poco importa la pérdida del insecto, pues todos son piezas de reemplazo. No hay brujo que mueva los hilos de este hatajo de títeres muertos, lo terrible en sí es el enjambre o, en otras palabras, las casitas blancas, las calles simétricas, los institutos, las animadoras, los deportistas, el ideal de vida propugnado por los medios.

Poco antes de que concluya la novela, los zombis son destruidos en un colosal incendio, pero un desenlace fatídico aguarda tras la deflagración de los cadáveres. A pesar de lo ocurrido, el padre decide quedarse y ocupar el puesto del *sheriff* desaparecido. Ahora que es un hombre respetable, ya nada importa lo que opine su hija y la manda callar con brusquedad. También él, también Hannah, «todos nos convertiremos en zombis en este pueblo» (Brain James, 2009: 248) y la metamorfosis sucederá con la connivencia de un pueblo que sabe pero calla, quizá por miedo, quizá por deseo de seguir viviendo un sueño tan muerto como bello, quizá porque no son sino el trasunto del pueblo americano cómplice de un gobierno que también acosa a los disidentes, los pacifistas y los críticos:

«Las palabras parecen insectos que intentan arrastrarse dentro de mis oídos. Aguijoneando y zumbando. Y una vez que horaden, estaré muerta como los cuerpos apilados en las gradas delante de mí» (Brian James, 2009: 206).

Todos los muertos tienen la boca abierta en un éxtasis estático, incapaz de pronunciar otra cosa que el asombro ante su fin. Sus cuencas vacías ya sólo miran hacia adentro y allí no encuentran nada salvo el hastío, una espera hasta que el tiempo los borre por completo. Demasiado ocupados en correr más rápido que el asesino, los protagonistas del terror adolescente no reparaban en que al final de su carrera no aguarda futuro alguno. Pese a todo, la crisis estallará de todos modos y ni los muertos de las cunetas ni las ciudades pobladas de cadáveres sonrientes serán capaces de reaccionar a la debacle. Quizá algunos intenten entonces huir todavía más raudos, pero nada les permitirá escapar de lo inevitable. Como una tormenta apocalíptica, la crisis se cierne sobre nosotros y va destruyendo los vestigios del mundo que conocíamos.

El arraigo de los valores neoliberales en la cultura popular estadounidense explica una ausencia relativa de la crisis en la ficción —una crisis que no sólo es económica, sino también ética, social y democrática—; sin embargo, el tremendo impacto del colapso económico sobre la clase media necesariamente ha de aparecer en las ficciones que se dirigen a ella o que tratan de representarla. En nuestro último acto, veremos cómo el cine nos permite percibir el impacto de esta nueva fase del capitalismo sobre nuestras vidas y nuestros cuerpos.

## 11.2. La noche y los niños

Pocas obras del periodo remiten a la crisis tanto como *Arrástrame al infierno* (*Drag Me to Hell*, Sam Raimi, 2009), escrita diez años antes pero realizada entre enero y marzo de de 2008<sup>453</sup>, es decir, en los meses posteriores al estallido de la burbuja inmobiliaria. Significativamente, la motivación psicológica que activa la trama es la movilidad social: el anhelo de medrar el trabajo y la realidad del descenso hacia el infierno. En *Arrástrame al infierno*, Raimi nos presenta a Christine Brown (Alison Lohman) mientras ésta se dirige en coche hasta el trabajo y ejercita su dicción ante el retrovisor. De la granja al banco, Christine ha progresado notablemente, pero no lo suficiente como para estar a la altura de la familia burguesa a la que pertenece su novio (Justin Long). Mientras espera un posible ascenso, una anciana (Lorna Raver) se allega a su mostrador para implorar clemencia al banco. Durante treinta años, la Sra. Ganush pagó puntualmente los plazos, pero la enfermedad le privó del ojo derecho y no logró seguir haciendo frente a la hipoteca<sup>454</sup>.

Ascender de puesto requiere tomar decisiones duras —duras para los demás, se entiende—, el tipo de decisiones que un tiburón tomaría sin pestañear. Christine rechaza la moratoria con el fin de impresionar a su jefe, pero obtiene a cambio no el ascenso sino un maleficio que la desarriila y precipita en un continuo descenso, hacia la exclusión, hacia la pobreza, hacia el infierno. Por obra del demonio, Christine ve malograda su imagen pública tanto ante el banco como ante sus futuros suegros. Pero la exclusión no es sólo asunto de etiqueta o de dicción, sino sobre todo de solvencia. Conforme vaya deslizándose espiral abajo, Christine descubrirá que carece del dinero necesario para pagar a un exorcista. Intentará vender entonces sus queridos trastos e, incluso, pagar al demonio con la sangre de su gato. Pero todo no basta y Christine queda atrapada en un descenso sin final.

Podríamos pensar que el descenso de Christine comienza cuando la vieja bruja la maldice en el aparcamiento; pero su itinerario queda ya marcado en las primeras secuencias. A través del plano subjetivo, Raimi nos invita a compartir los deseos y anhelos de Christine, su contraplano es el anhelado escritorio vacante en el que ella

---

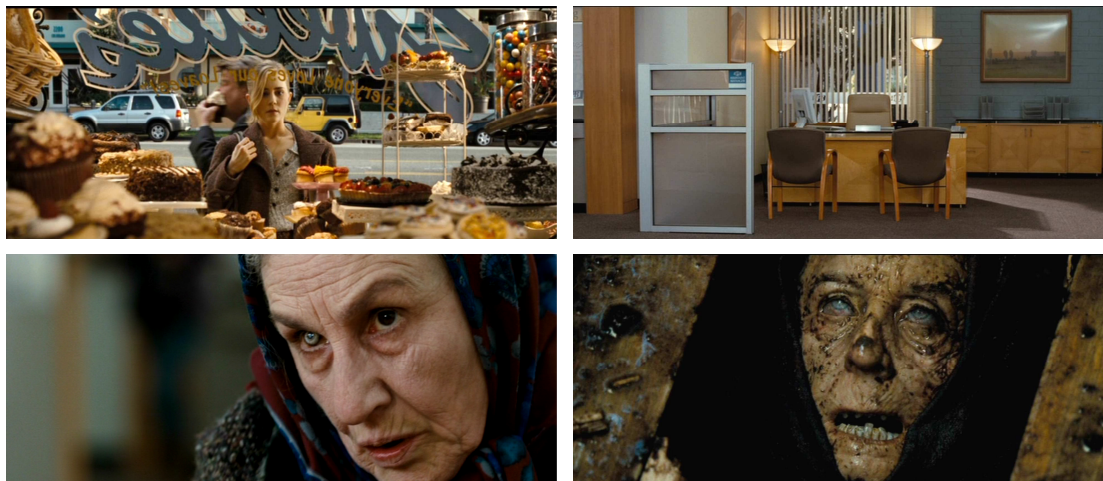
<sup>453</sup> Para un seguimiento del desarrollo del proyecto, véase Moïssakis, 2008: 34.

<sup>454</sup> El problema médico de Mrs. Ganush no es una cuestión baladí, sino un dato que remite al contexto de la película. Según un estudio de la Universidad de Harvard, «los problemas médicos ocasionaron el 66% de todas las declaraciones de quiebra individuales en Estados Unidos en 2007 [...]. Además, en un descubrimiento que sorprendió incluso a los investigadores, el 78% de los declarantes poseían un seguro médico al comienzo de su enfermedad, incluyendo a un 60,3% que poseía un seguro privado», datos que contrastan sustancialmente con los de 1981, cuando sólo el 8% de las familias en quiebra aleaba la enfermedad como causa (Catherine Arnst, 4/06/2009).

aspira a sentarse. Sin embargo, este contraplano es reemplazado por la turbia mirada de la clienta que acude a pedir clemencia al banco. Sam Raimi urde la prosopopeya de la Sra. Ganush como un cúmulo de abyecciones: las flemas amarillas, las toses roncacas, las uñas roñosas, la córnea distrófica y la parda dentadura postiza dejada sobre el pañuelo<sup>455</sup>. Planos detalle que parecen baladíes pero serán cruciales para el relato, pues toda su trama se desarrolla entre estos dos polos: el asiento vacío y la abyección física.

El asiento vacío aparece en un par de planos fugaces. Podemos ver en él un anhelo, una promesa, una motivación psicológica para la trama, pero también un primer atisbo de la relevancia de lo inmaterial en *Arrástrame al infierno*. Alcanzar el asiento vacío supone vaciarse de uno mismo, no sólo de ética, también de fisicidad, rechazando la propia carnalidad, renegando de los apetitos corporales, reprimiendo la imperfección, la obesidad o la deformidad. Poco después del prólogo, Raimi obliga a su heroína a detenerse ante el escaparate de una pastelería. Desde el interior, descubrimos a Christine con la mirada turbada, reencuadrada por montañas de pasteles a los que la protagonista debe renunciar para que su cuerpo se amolde al canon burgués.

El rechazo de Christine hacia su propia fisicidad forma parte de una lógica capitalista en la que lo humano queda irremisiblemente borrado. El capital financiero no contempla la existencia de la fuerza de trabajo, ni de la carne, ni de los cuerpos y,



Frente a la renuncia al cuerpo y sus apetitos o el anhelo de un puesto vacío (arriba), *Arrástrame al infierno* enfrenta a Christine con las abyecciones del cuerpo (abajo).

<sup>455</sup> Ya lo advertía Pilar Pedraza (2004: 291), «cuando el fruto espléndido se pasa, se convierte en objeto abominable y es retirado en silencio de la escena. La vieja se vuelve sospechosa, es bruja, celestina, su cuerpo no sólo se supone feo sino contaminante y maligno, se la compara con la *Empusa* del Hades, la vampira que chupa la sangre a los jóvenes».

de hacerlo, sólo ve en ellos una traba en el flujo financiero, un excedente humano que entorpece las cifras bellas, las gráficas perfectas, el crecimiento ilimitado. Daniel Cohen (2010: 207-208) señalaba que el capitalismo accionarial ha tendido, por norma, a la eliminación de la fuerza de trabajo: la misma empresa ya no gestiona el ensamblaje de ordenadores, el servicio de limpieza, la contabilidad y la cafetería, sino que cada una de dichas fases tenderá a subcontratarse a través de empresas externas que, a su vez, tratarán de contratar a autónomos o a empleados de empresas de trabajo temporal. Entretanto, la producción a la que propiamente se dedica la empresa —la fabricación de ordenadores— se deslocaliza y se sitúa en países en vías de desarrollo. Por fuerza centrífuga, la mano de obra va siendo expulsada a los márgenes, allí donde la explotación y la miseria resultan invisibles para Occidente.

Sin embargo, tal como lo plantea *Arrástrame al infierno*, el vaciado de lo humano es también en una suspensión de la ética. Así, cuando Christine expone a su jefe (David Paymer) el problema de Mrs. Ganush, éste le responde: «Ya sabe que en esta clase de embargos nos quedamos con la plusvalía y el banco gana una buena cantidad en minutas legales»<sup>456</sup>. De nada sirve que Ganush impreque o maldiga a los empleados de la banca, pues será escoltada por los guardas de seguridad hasta la salida del banco. Lo que suceda más allá de las puertas ni incumbe ni perturba a las cajeras y banqueros; salvo que, en este caso, ese mismo factor humano que ha sido expulsado de la ecuación regresará para condenarles. De la misma manera que el capitalismo financiero desdeña lo corporal y rechaza lo humano, será la carnalidad abyecta la que pase al primer plano para convertir los últimos días de Christine en un infierno.

En *Arrástrame al infierno*, la Sra. Ganush concreta y expresa la abyección de la carne, el residuo humano que vuelve para vengarse. La vemos, primero, a través de los ojos de una empleada de banca, como una clienta de tercera; pero después la veremos como un monstruo, como una otredad no sólo étnica sino abiertamente monstruosa. Cuando Christine se allega a la casa de la hechicera, el viento hace tintinear los huesos prendidos en el arpa eólica de la puerta. En el recibidor, Christine descubre una ristra de animales muertos; desciende la escalera y, ya en el subsuelo, es arrastrada por el jolgorio de una fiesta zíngara que celebra el funeral de la anciana. En dos *travellings*, se suceden violines, canciones, risas, juegos de dados, danzas y un opíparo festín.

---

<sup>456</sup> La observación del banquero conlleva un consejo implícito, «sé implacable y serás recompensada». No se trata de una hipérbole de la ficción, sino de una práctica real en el mundo financiero. Durante el frenesí de los *subprime*, Washington Mutual premiaba a sus empleados más agresivos: «Los responsables de créditos y los socios de ventas recibían un pago incluso mayor si sobrecargaban a los prestatarios [...] con mayores tasas de interés o si incluían rígidas penalizaciones de prepago en los préstamos que emitían.» (Sewell Chan, 12/04/2010).



*Arrástrame al infierno*. Todo cuanto es repugnante acaba penetrando en la boca de Christine.

La extrañeza de Christine ante el funeral se asienta sobre un sustrato racista que la película comparte sin rubor. La zambra de los gitanos es una celebración de lo carnal, en el que viandas y risas acompañan al cadáver embalsamado de Sylvia Ganush. La lógica carnavalesca domina el relato de Raimi, que plantea las penurias físicas de Christine como una pantomima grotesca que incita más a la carcajada que al espanto. En *Arrástrame al infierno* Sam Raimi regresa al *slapstick*<sup>457</sup> sangriento de *Posesión Infernal* (Sam Raimi, 1981) y *Terroríficamente muertos* (*Evil Dead II*, Sam Raimi, 1987); pero es esta misma lógica carnavalesca la que nos permite tomar distancia y ser conscientes de la representación. Aliviados de la carga de percibir los padecimientos de Christine como reales, podemos abordar la película como un cuento moral.

El carnaval implica una inversión de roles, una subversión del orden a través de la que se expone la lógica de nuestro mundo. Así, Christine, que antes se afanara por vaciarse de fisicidad, se verá invadida por las miserias de la carne. La penetración oral de Christine se convierte en el motivo más insistente: saliva, gusanos, moscas, vómitos, puños, bilis, un ojo y un pañuelo roñoso, todo cuanto es repugnante acaba invariablemente dentro de su boca. Sin embargo, por más que física, la invasión del cuerpo de Christine procede de una potencia invisible. *Arrástrame al infierno* se inspira parcialmente en *La noche del demonio* y, de hecho, la una y la otra recurren en algún momento a un viento cuyo soplo hincha el invisible cuerpo del maligno; pero, para Raimi, más que la brisa, serán las miserias del cuerpo las que hagan el maleficio visible a nuestros ojos.

---

<sup>457</sup> Golpes, porrazos y persecuciones definen al *slapstick*, comedias a tartazos, en las que Buster Keaton, Harold Lloyd, Charlie Chaplin, Max Sennet o Laurel y Hardy experimentaban toda suerte de riesgos y accidentes físicos. El referente de Sam Raimi son Los Tres Chiflados (*The Three Stooges*), de manera que sus películas de terror casi pueden verse como una versión de *They Stoooge to Conga* (Del Lord, 1943) en la que las caídas y laceraciones tienen consecuencias reales sobre la piel y los huesos de los personajes.

En *Arrástrame al infierno*, el vínculo entre lo inmaterial y la abyección física no puede describirse como una relación de polos opuestos, sino como una secuencia de causa y efecto en la que lo abyecto se convierte en el efecto palpable de las fuerzas intangibles. Pero para que lo inmaterial se anude con el cuerpo y acabe destruzándolo es preciso un vínculo, la expresión de un pacto y, en *Arrástrame al infierno*, dicho pacto será el óbolo, el botón convertido en moneda que maldice a quien lo lleva. El dinero ocupa un lugar central en la trama de *Arrástrame al infierno*. Hemos comentado ya como su falta puede suponer perder la casa o no poder comprar la redención del espíritu; pero lo interesante del guión de los hermanos Raimi es que en él hallamos dos monedas: la una es un fetiche sin más valor que el queramos darle, la otra es un botón que, sin embargo, se ha imbuido de un poder oscuro capaz de condenar el alma.

La primera es un *standing liberty* de 1929, un cuarto de dólar que Christine regala a su novio; su valor —así lo expone Raimi— es completamente ilusorio, pues depende de la mirada del joven numismático. No en vano, el penique fue acuñado en 1929, el año del gran crac financiero que, como una maldición, parece repetirse en el presente. La segunda es un botón arrancado de una chaqueta, pero el transcurso de la trama se encargará de exponer que lo que confiere valor a este óbolo no es su precio de mercado, sino el hecho de que en la transacción se juegan la humillación, la pobreza y, en definitiva, la vida humana. Lo paradójico del caso radica en que *Arrástrame al infierno* se estrena en un momento en el que la economía financiera ha conllevado un progresivo desvanecimiento de la forma dinero. Como expone Vicente Verdú (2012: 59), el dinero «ha huido de la plasmación en metal o en papel para hacerse, a imagen de las divinidades, una suerte de relámpago, luces que cruzan las pantallas y en cuyos puntos se dibuja su condición más espiritual que material, más hechizante que impregnada de cantidad».

Sin embargo, *Arrástrame al infierno* torna visible este espectro de dinero, no a través de una forma propia, sino a través del fetiche del óbolo maldito y, sobre todo, de los cuerpos que invade y destruye. En el giro final de *Arrástrame al infierno* se revela el error que condena a Christine: haber confundido moneda y óbolo, fetiche y maldición. De la misma manera, en la vida cotidiana creemos en el valor de unas rodajas de níquel, cobre o plata, pero cerramos los ojos a las miserias que sustentan la circulación del capital. Sólo a través de la fantasía, el filme de Raimi nos permite presentir, por un instante, el obscuro vientre del capitalismo confinado en el botón de una chaqueta: el desahucio de Mrs. Ganush, la quiebra económica de Christine, el descenso social, la exclusión y la muerte que se compran y se venden en una economía de los infiernos.



### 11.2.1. Posesiones

Durante la mayor parte de *Arrástrame al infierno*, también el demonio actúa como una potencia inmaterial y, en este sentido, funciona como una metáfora de esa otra fuerza invisible que controla nuestras vidas. Significativamente, en 2009 arranca un ciclo de películas sobre posesiones que proseguirá más allá del periodo estudiado: *Arrástrame al infierno*, *Exorcismo en Connecticut*, *Expediente 39*, *La semilla del mal* (*The Unborn*, David S. Goyer, 2009), *Night of the Demons* (Adam Gierasch, 2009), *House of the Devil*, *Paranormal Activity*, *El último exorcismo*, *Paranormal Entity*, *Paranormal Activity 2* (Tod Williams, 2010), *El rito* (*The Rite*, Mikael Håfström, 2011), *Lovely Molly*, *Paranormal Activity 3* (Henry Joost, Ariel Schulman, 2011), *Devil Inside* (*the Devil Inside*, William Brent Bell, 2012), *The Possession (el origen del mal)* (*The Possession*, Ole Bornedal, 2012) o *Sinister*, entre otras.

En todas ellas, encontramos esta dualidad entre la fuerza inmaterial y la abyección física, entre la potencia incontrolable y el cuerpo descontrolado. A diferencia de *Arrástrame al infierno*, la mayoría de estas películas no representa lo demoníaco como una invasión de humores ajenos; sino como una colonización espiritual que tiene, por efecto, el desbordamiento del propio cuerpo, la convulsión, los miembros dislocados, la piel que hierve. Lo inmaterial se torna carne, doliente, torturada: la de la muchacha que en *El último exorcismo* contorsiona su espinazo en ángulo imposible; la del chico que en *Exorcismo en Connecticut* vomita para moldear la apariencia de los espíritus; la de la adolescente que en *El rito* golpea al feto que lleva en sus entrañas; la de la joven que en *Lovely Molly* se vuelve adicta a la heroína; la del impedido que en *La semilla del mal* reptaba a cuatro patas, con el cuello retorcido, con la cuerpo del revés. Incluso el engendro de *La cosa* (2011) —que nada tiene de etéreo— necesita transitar a través de cuerpos temporales, que va disgregando en una masa polimorfa e inestable y, del mismo modo, los selenitas de *Apollo 18* (Gonzalo López-Gallego, 2011) conquistan los cuerpos de los astronautas y los reducen a una homeostasis mineral: como si la enunciación misma se viera infectada, la cámara en mano desaparece y los últimos planos son registrados por las cámaras fijas instaladas en la nave.

Lo que define literalmente al ente poseedor es que sólo existe en la medida en que posee los objetos y los cuerpos. Como comenta Sam Raimi a propósito de la lamia de *Arrástrame al infierno*, «este demonio puede recordar a *Posesión infernal* en tanto en cuanto sólo aparece físicamente cuando toma posesión de un ser humano» (en Moïssakis, 2008: 35). Tampoco los demonios de *El rito* o *El último exorcismo* tienen cuerpo propio, en todo caso, dejan señales, corceles negros de mirada roja o plagas de

batracios, índices de una malignidad irrepresentable. Sin embargo, aun cuando el diablo que pugna por el cuerpo tiene forma propia —como en *Insidious*, *Sinister* o *La semilla del mal*—, ésta es apenas una vislumbre, una aparición que apenas dura un plano inserto. El demonio ansía poseer un cuerpo para garantizar su propia existencia. En *La semilla del mal*, por ejemplo, David S. Goyer toma prestado del folklore judío al *dybbuk*, un espectro que, estando despojado de cuerpo, intentará usurpar la carne viva.

En cierto modo, el *dybbuk* es una figura análoga a los espectros de la tradición cultural grecolatina. En *Les morts malfaisants*, Émile Jobbé-Duval (1924) clasificaba los espectros o lémures de época romana y diferenciaba, entre ellos, a los *aori* o, en griego, ἄωροι: bebés, infantes y fallecidos prematuramente en accidente que habían de seguir errando hasta el verdadero momento que el destino había marcado para su muerte. Según los pueblos antiguos, los muertos odian a los vivos, porque sus vidas son más largas, porque pueden seguir gozando de la amante dejada atrás o, sencillamente, porque siguen estando vivos. De esta manera, explica Jarrod Lux (2004: 24), «los ἄωροι están atrapados en esta esfera anhelando y deseando la vida en un mundo que, a pesar de todas sus esperanzas y deseos, jamás podrán poseer. Su deseo desesperado de ello y su rechazo a aceptar su destino les separa igualmente del inframundo. Cuanto conocen es el miedo, la autocompasión, y el único modo por el que pueden canalizar estas emociones es matando a otros, es decir, creando más ἄωρους».



*Insidious* (fotografía promocional)  
Demonios al acecho de las almas y los cuerpos de los niños.

La influencia del cristianismo y del *ghost story* victoriano dulcificaron la figura del fantasma, que ya no es intrínsecamente malvado, sino una víctima que demanda justicia o un alma pecadora todavía prendida a sus vicios terrenales. Hoy, en lugar de los malvados muertos, tenemos a los demonios y, aun así, permanece la misma idea: la envidia a los vivos, el deseo de poseer la carne de la que han sido privados. El diablo de *Insidious* (Joseph Bishara) apresó el alma de un niño (Ty Simpkins) extraviado durante un viaje astral y ahora sólo espera a que el niño pase en coma el tiempo suficiente como para poder reclamar su cuerpo para siempre. Aún más allá, el Bagghul (Nicholas King) de *Sinister* precisa devorar almas de niños para poder mantener su propia existencia, pero para ello debe persuadirles antes de que maten a sus propios padres. Aún más allá, el Abadón de *El último exorcismo* y el demonio innominado de *House of the Devil* aspiran no sólo a poseer cuerpos, sino a nacer con forma humana e invadir así nuestro plano de existencia.

Sin embargo, la posesión se define también a través de su propia antítesis, la desposesión, pues en la misma medida en que un ente extraño invade al cuerpo, también éste es desposeído de su personalidad, del control de sus acciones y de su propio cuerpo. El cuerpo y el habla se desemantizan: la voz es suplantada por otra voz, por otro idioma, por gañidos y berreos animales, una xenoglosia que violenta también la carne, los miembros asumen una gramática imposible, la ortografía de los huesos se retuerce hasta que apenas podemos llamarla humana. Los espectros, larvas o demonios pueden ser ajenos al plano físico, pero se plasman en la materialidad de los cuerpos torturados de quienes son poseídos por ellos.

Lejos del reino de los demonios y las larvas, David Harvey (2007: 116-121) se refiere a la «desposesión» como un término más preciso para referirse a lo que Marx definía como «acumulación original». A diferencia de Marx (2007: I, 3, 197-233), para Harvey la «acumulación original» no es un momento puntual del pasado precapitalista, sino una repetición cíclica del pillaje y del robo, una continua «acumulación por desposesión» a través de los que el capitalismo solventa sus crisis: la privatización, la desposesión de activos, las ejecuciones hipotecarias, la servidumbre por deudas, la esclavitud, todos ellos siguen activos e, incluso, podemos afirmar que ahora mismo vivimos una repetición ampliada del proceso, en la que los ciudadanos se ven despojados de sus medios materiales y de los servicios sociales conquistados durante décadas de lucha.

Sin duda, los relatos de posesión responden a miedos humanos —la pérdida del control sobre el cuerpo, los actos y las palabras— que pueden explicarse desde la antropología y desde la historia cultural. No obstante, debemos estudiar también cómo

los relatos actuales estructuran las historias de posesión de manera que sigan siendo significativas para el espectador de hoy en día. Es preciso examinar la superficie de las películas en busca de trazos y referencias que las anclen al presente, pero también debemos comprenderlas desde un enfoque ideológico pues, como veremos, existe una especial conexión entre el cine de posesiones y la naturaleza del capitalismo.

### 11.2.2 Casas encantadas

Resulta difícil soslayar el hecho de que las historias de fantasmas de finales de la década hacen continuas referencias a la economía familiar y al problema de la vivienda. Incluso en los casos más rutinarios, los personajes entran o salen de los inmuebles por motivos económicos: la necesidad de asistencia médica en *Exorcismo en Connecticut*, el intento de salir de estrecheces en *Sinister*, el desahucio en *Arrástrame al infierno*, la realización de un trabajo de restauración en *No tengas miedo a la oscuridad*, los problemas de salud mental en *Detrás de las paredes* o *Take Shelter*, el intento de vender la casita de veraneo en *Silent House* (Chris Kentis y Laura Lau, 2011). En ocasiones, las casas encantadas de estos años respetan el canon del género y amalgaman crímenes y recuerdos del pasado con los ladrillos y la argamasa<sup>458</sup>; sin embargo, lo más relevante del periodo radica en que a menudo los fenómenos paranormales no transcurren en sótanos mohosos, buhardillas polvorientas o casas construidas sobre un cementerio indio, sino en viviendas tan recientes que ni los fantasmas ni los recuerdos han podido anidar en ellas.

Mientras que el denominador común de la casa encantada era el estancamiento de un pasado que rezuma por las paredes, hoy la maldición se vuelve móvil, abandona el inmueble y persiguen a los personajes allá donde se dirijan. Tanto *Paranormal Activity* como *Insidious* o *Sinister* parecen hablarnos de casas encantadas; sin embargo, sus maleficios se desplazan de casa en casa y prosiguen después de cada mudanza. «No es la casa lo que está encantada», advertía la frase promocional de *Insidious*. Lo característico de estos filmes es que la maldición afecta a lugares y objetos pero se vuelve ajena a ellos: es una fuerza invisible capaz de poseer la materia pero indiferente a sus límites físicos. Más que la posesión, su objetivo es la desposesión: la expulsión de los seres humanos de los lugares que ocupan y, finalmente, de sus propios cuerpos, de sus propias vidas.

---

<sup>458</sup> Véase, por ejemplo, *Exorcismo en Connecticut*, *Lovely Molly*, *Silent House* o la película para televisión *Secretos en las paredes* (*Secrets in the Walls*, Christopher Leitch, 2010).

En este nivel superficial en el que ahora nos movemos, parece haber una conexión entre este continuo trasiego de casa en casa y los sucesos contemporáneos en América. A excepción de *Arrástrame al infierno*, ninguna de las películas traspasa el tabú de la palabra «desahucio» y, sin embargo, todas ellas nos hablan de individuos que se ven obligados a abandonar sus casas o las pierden por efecto de una fuerza invisible. El referente histórico más inmediato de estas películas es la crisis de los créditos subpreferenciales (*subprime lendings*). Nada en *Arrástrame al infierno* da a entender que Sylvia Ganush fuera engatusada con un crédito subpreferencial, pero su situación es idéntica a la de miles de estadounidenses que, de golpe y porrazo, perdieron sus hogares en la ola de embargos que siguió al estallido de la burbuja inmobiliaria en el verano de 2007. Durante los años previos, las entidades bancarias y de crédito se habían dedicado a la caza de clientes a los que ofrecer créditos *subprime* para viviendas, automóviles, educación universitaria o las compras navideñas.

Los subpreferenciales son créditos con alto riesgo de impago; sin embargo, durante los años previos a la crisis, el prestamista no sólo se despreocupaba de la solvencia del cliente, sino que a menudo la falseaba para hinchar sus cifras de negocio (Cohen, 2010: 211-212)<sup>459</sup>. Por su parte, la Reserva Federal bajó hasta un mínimo las tasas de interés, por lo que era fácil para los prestamistas convencer a sus clientes de que endeudarse era la mejor de las ideas. La liquidez parecía al alcance de cualquiera. El hada mágica de las finanzas parecía dispuesta a conceder todos los deseos materiales de los americanos, pero al final de la jornada recogió sus redes para quedarse con todo. Era más que previsible que la burbuja estallaría, de manera que el gobierno estadounidense aprobó en 2005 una ley que, según Arianna Huffington (2012: 86-87), «hacía más difícil que la gente común y corriente solicitara asistencia en caso de quiebra; hacía más fácil que los propietarios desahuciaran a los inquilinos en quiebra; hacía más difícil que las pequeñas empresas pudieran reorganizarse [...]; permitía a los acreedores suministrar información engañosa; y no hacía nada para meter en cintura los abusos en los préstamos».

A resultas de todo esto, millones de estadounidenses se vieron amenazados por una ejecución hipotecaria y, al igual que la señora Ganush, descubrieron que ni contaban con la misericordia del banco ni con el amparo del Estado<sup>460</sup>. *Arrástrame al infierno* se hace eco de esta situación pero, en ningún caso, hace frente con los

---

<sup>459</sup> Un crédito recibe la calificación de preferencial o subpreferencial según el riesgo de impago que se deduzca de la «calidad» del cliente. Para el prestamista, el negocio consiste en realizar paquetes de préstamos que serán vendidos a otros inversores; sin embargo, dado que el prestamista vende el riesgo a terceros no asume la necesidad de cerciorarse de la solvencia real del deudor del crédito.

<sup>460</sup> Fontana, 2011: 940.

afectados. Como veíamos con Althusser, el arte no nos ofrece una comprensión de la estructura, pero sí nos permite sentirla. Como una imprimación, la quiebra de la clase media y su sometimiento al capital financiero quedan marcados en el cine de terror de finales de la década.

Hollywood todavía insiste en que sus personajes —por arte de magia— ganan lo bastante como para pagarse una casa propia o afrontar los gastos de una mudanza. Los problemas de cancelación de hipoteca o petición de un nuevo crédito quedan eliminados de la trama: en *Insidious*, el sueldo de profesor del padre (Patrick Wilson) basta para hacer avanzar milagrosamente el relato. Pese a que las condiciones materiales suelen ser el resorte oculto que catapulta a la perdición a los personajes, el cine comercial suele elidir el tiempo del trabajo. Tanto es así que, como espectadores, podríamos preguntarnos qué tipo de jornada laboral deja tantas horas libres para andar en compañía de fantasmas. Sin embargo, debemos recordar —con Louis Althusser— que la ideología no es la representación de condiciones de existencia sino de la relación *imaginaria* del individuo con esas condiciones. De ahí que el cine comercial regrese una y otra vez a las fantasías tradicionales del modo de vida estadounidense.

Por el contrario, la literatura y el cine independiente se toman mayores licencias a la hora de representar las condiciones económicas de sus personajes. En un libro no es preciso, ni recomendable, que las páginas se conviertan en una sucesión de acciones encadenadas. Las descripciones, los tiempos muertos y los pasajes de tránsito dilatan el *tempo narrativo* y es posible un mayor desarrollo del contexto laboral y social de los personajes. En la novela *Monster*, A. Lee Martínez (2011: 106) deja que sus personajes se explayen sobre el tedio de sus trabajos: «Ni dragones ni brujos cambiaban mucho la naturaleza del mundo y las jornadas laborales agotadoras eran iguales, ya fueras una empleada de una tienda de comestibles o un cazador de monstruos».

Cada una de las frustraciones vitales que sufre Jude se convierte en un tropel de trasgos, duendes y otros monstruos que arrasa su casa, su lugar de trabajo o sus relaciones sociales. Sin embargo, la novela de A. Lee Martínez está lo bastante imbuida de ideología neoliberal como para asumir que la frustración laboral es parte de la vida o como para confiar en que una mano invisible —llamémosla magia, llamémosla Universo— aparecerá al final de la función para desfacer todos los entuertos. También las condiciones laborales de Samantha (Jocelin Donahue) en *The House of the Devil* y de Claire (Sara Paxton) en *The Innkeepers* (Ti West, 2011) resultan tediosas y alienantes, pero cuando lo sobrenatural irrumpa al final de la jornada será para despojarlas de sus vidas y no para salvarlas.



*The Innkeepers* (fotografía promocional)

El único aliciente para Claire es la búsqueda de los fantasmas que, según dicen, frecuentan la posada en la que trabaja.

En ambas películas, el director Ti West se demora en mostrarnos el tedio de las noches de trabajo, el aburrimiento de los tiempos muertos que rara vez tienen cabida en el cine narrativo<sup>461</sup> pero suponen la sustancia de nuestros días. La posada de *The Innkeepers* está a punto de cerrar y ya sólo quedan en ella dos empleados, Luke (Pat Healy) y Claire, para quienes la búsqueda de fantasmas constituye el único aliciente capaz de aliviar el tedio. Para Luke, todo es una farsa cuyo objeto quizá sea seducir a Claire; pero la joven encuentra en esta búsqueda la única manera de escapar a una vida sin horizontes, de esperanzas frustradas y jornadas interminables.

En el universo de Claire, lo más cercano al relumbramiento de Hollywood es su encuentro con una actriz de televisión venida a menos. Durante la noche, seguimos a Claire a través de las salas vacías y los pasillos de un hotel de aroma rancio. Cargada

---

<sup>461</sup> La crítica de Ti West hacia el actual cine de terror radica, precisamente, en la pérdida de un desarrollo de los personajes y las situaciones en detrimento de una mostración frenética y espectacular: «Hoy el terror está realmente en desgracia. Es como el porno. Lo que parece haber sucedido es que todo el mundo ha decidido que lo que convierte a estas películas en exitosas es el material terrorífico, por lo que ya no se gasta tiempo en los aspectos de la “vida real”. Se convierte meramente en un asesinato o una eyaculación tras otra. El cine de terror comercial sólo trata sobre la excitación. Para mí, es lo mismo que la pornografía» (Lena Dunham, 21/04/2009).

con su aparatoso equipo de detección paranormal, la muchacha arroja ingenuas preguntas al vacío que sólo el silencio responde. Sin embargo, para el anónimo, para el alienado, nada es tan sencillo como convertirse en un fantasma. La paradoja trágica de Claire es que su encuentro con los auténticos fantasmas no la libera, sino más bien la condena a un eterno deambular a través de las estancias de un hotel que pronto quedará abandonado. Claire es una empleada trivial en un hotel barato de una ciudad cualquiera; atrapada por los espectros, su rutina cotidiana ya nunca tendrá fin.

Antes de dirigir *The Innkeepers*, Ti West ya había ensayado buena parte de sus recursos narrativos en *The House of the Devil*. En ella, Samantha acepta un trabajo como niñera de una anciana. Su empleador es un viejo (Tom Noonan) que resulta siniestro por su inusual estatura, por su mal disimulada rigidez, por su semblante acartonado; pero paga lo bastante como para que Samantha pueda pagarse un alquiler. Mientras la anciana duerme, Samantha pasa horas en el caserón<sup>462</sup> y Ti West relata la crónica de su aburrimiento con un tono pausado, dejando que nos empapemos de la oscuridad de la casa. Finalmente, Samantha descubre que lo que ha comprado el viejo no es su tiempo como canguro, sino la posibilidad de ofrendar su cuerpo en un ritual satánico.

El último tramo de película se desanuda como una persecución pesadillesca, de la que no es posible la escapada; pues durante todo el metraje previo la casa ha ido llenando los encuadres: su tiempo silente y opaco ha ido masticando cada uno de los planos. En el díptico de Ti West, los espacios adquieren preeminencia sobre los cuerpos hasta que éstos acaban drenándose de vida o siendo ocupados por los objetos y otras cosas. Pero, además, ambos recalcan que sus personajes son de medios escasos, que deben estar ahí porque no hay más remedio. Tanto Claire como Samantha son criaturas prescindibles, personas cuyo tiempo vital puede comprarse y desecharse. Al contrario de lo que sucede en el *slasher*, Ti West escoge como protagonistas a perdedores y mediocres para quienes no habrá clemencia alguna. Entre otras consecuencias, la política económica de la última década ha supuesto un ahondamiento brutal de la brecha entre clases. *The House of the Devil* calca la estética de la década en la que transcurre, principios de los ochenta, el momento en que comienza el proceso de una polarización que no ha dejado de extremarse. La diferencia de clase permite a los dueños de *The House of the Devil* comprar el tiempo de una chica en apuros y, en última instancia, destruirla impunemente para sus propios fines.

---

<sup>462</sup> Unos años antes, *Cuando llama un extraño* (*When a Stranger Calls*, Simon West, 2006) nos presentaba también a una adolescente (Camilla Belle) haciendo de niñera en una mansión; sin embargo, la niñata de *Cuando llama un extraño* aceptaba el trabajo no por necesidad, sino por castigo, y paseaba su mirada fascinada por las fruslerías y artificios de la casa de los ricos.



Una última película independiente, *Lovely Molly*, recalca todavía más la conexión entre lo espectral y el proceso de exclusión del personaje. Después de su boda, Molly (Gretchen Lodge) se instala con su marido (Johnny Lewis) en la vieja casa de sus padres, hoy difuntos, y al cabo de un tiempo comienza a ser acosada por un espectro. Sin embargo, Daniel Sánchez añade un punto de sordidez al relato de posesión de Molly, pues lo narra no como un mero encuentro con lo sobrenatural, sino como un proceso de degradación social: Molly se reengancha a la heroína, es despedida de su empleo y su comportamiento enajenado la segrega de la comunidad. Cuando el fantasma se utiliza como metáfora de la exclusión social, a menudo el segundo término de la metáfora —la exclusión— aparece elidido, *in absentia*; sin embargo, en *Lovely Molly*, espectro y exclusión forman un todo indistinguible.

Hasta aquí, hemos apuntado algunos ejemplos en los que el cine de fantasmas y posesiones alude, de manera más o menos velada, a aspectos del contexto económico como la crisis de las hipotecas, el declive de la clase media o el proceso de precarización y exclusión del trabajador. Sin embargo, como veremos seguidamente, la imbricación entre el cine de posesiones y la lógica del capitalismo alcanza niveles todavía más profundos.

### 11.2.3. La desposesión del futuro

Mike Wayne (2005b: 208-212) interpretaba las películas de posesión demoníaca como el debilitamiento de la vida interior del sujeto que vive en un mundo capitalista. El capitalismo reemplaza las cualidades del objeto —su valor de uso— por una entelequia, por un factor cuantitativo. De la misma manera, las labores humanas se abstraen hasta no reflejar nada más que el concepto de trabajo. En este sentido, el efecto del capitalismo es una abstracción y una homogeneización que se aplican por igual al cuerpo humano, su trabajo y su producción física y mental. Se trata de un doble juego de posesión y desposesión: el capital coloniza al hombre y a los objetos, al tiempo que ambos se vacían de sentido.

Fijando la vista en *Fallen* (1998), Mike Wayne (2005b: 210) consideraba que «el demonio, como el capital, es totalmente dependiente de la posesión de un cuerpo y, al mismo tiempo, totalmente indiferente y hostil al cuerpo en el que penetra». Wayne (2005b: 210) recuperaba entonces un pasaje de Marx en el que éste definía al hombre como carcasa del tiempo y, a raíz del mismo, afirmaba: «La metáfora de la carcasa evoca un cuerpo humano eviscerado por las relaciones de valor, como una cáscara, como una concha. Vaciado de substancia corporal, el trabajo es poseído por el tiempo y

el tiempo concebido bajo la ley cuantitativa del valor». Las reflexiones de Wayne a propósito de *Fallen* resultan relevantes para un cine y una ideología —los de finales de los noventa— que se presentan a sí mismos como posteriores a la historia, como pertenecientes a un momento en el que el capitalismo ha abolido el tiempo. Como vimos, *Dark City*, *Fallen* o *Donnie Darko* contemplan la temporalidad de manera plástica, con bucles y repeticiones, como si respondieran a la fantasía de un control omnipotente sobre el tiempo. Sin embargo —tal como sucede en *Fallen* o *Dark City*—, dicho control omnipotente sólo juega en contra del ser humano, que va perdiendo los anclajes y los lazos colectivos conforme se interna en el laberinto atemporal.

A partir de las sugerencias de Mike Wayne, regresamos al cine de posesiones estrenado entre 2009 y 2012 y descubrimos una importante alteración de esta misma idea de temporalidad. Por un lado, reencontramos ese carácter cíclico —de repetición— de la fuerza inmaterial y omnipresente: el maleficio de Christine en *Arrástrame al infierno* es una repetición del prólogo situado en 1969; los hechos de *Paranormal Activity 3* son una reedición de lo acontecido en *Paranormal Activity*, pero una repetición que transcurre en el pasado, en el pretérito enunciativo de la cinta de vídeo analógico; *The House of the Devil* incluso integra esta repetición del pasado a nivel formal, construyendo su estética como una copia milimétrica del cine de terror de principios de los ochenta; finalmente, el acoso espectral que sufre la familia de Ellison Oswalt (Ethan Hawke) en *Sinister* no sólo reduplica los atroces acontecimientos que Ellison descubre en los rollos de Super-8 sino que tendrá como resultado la conversión de su propia muerte en otra película de Super-8 más, una película que habrá de volver a proyectarse para maldecir, en el futuro, a los infortunados y curiosos que con ella se topen. Sin embargo, encontramos también una idea nueva: más allá del presente estancado en repeticiones cíclicas, la posesión afecta a un futuro que está siendo ya colonizado, *de facto*, por esa misma fuerza invisible y omnipotente.

Marx y Engels (2010: 29) se preguntaron cómo resuelve el capitalismo las crisis: «Por un lado, a través de la destrucción forzosa de una masa de fuerzas productivas; por otro, a través de la conquista de nuevos mercados y de una explotación más concienzuda de los antiguos; en otras palabras, allanando el camino para crisis más extensas y más destructivas y debilitando los medios a través de los que se previenen estas crisis». Por más que las guerras de Estados Unidos transcurran en las antípodas, siguen siendo el medio para hacer *tabula rasa* de la estructura económica previa y abrir nuevos espacios de mercado. Sin embargo, en un planeta que es ya globalmente capitalista, pocos son los territorios vírgenes para el mercado. Los empresarios yanquis que viajan a Moscú para hacer negocios en *La hora más oscura* avistan desde su taxi amarillo una urbe que ha sido colonizada por Starbucks y McDonald's en caracteres

cirílicos. Pero a este país ya conquistado por el capitalismo internacional, habrá de llegar una nueva ola de explotación, venida del espacio, perpetrada por entes invisibles que reducen el cuerpo humano a cenizas y esquilman la tierra de sus últimos recursos y riquezas minerales.

La labor de los extraterrestres de *La hora más oscura* puede entenderse como un ejemplo de esa explotación más concienzuda a la que aluden Marx y Engels; sin embargo, basta con mirar a la radicalización de las tesis neoliberales en la Europa de la crisis para comprender cómo se aplica esta idea al mundo real. Aún así, en Europa y buena parte del planeta, el principal reto de las crisis capitalistas sigue sobre la mesa: ya no hay nuevos mercados. Para superar la crisis, la «acumulación original» —el expolio y la rapiña— deben repetirse, pero ya no queda un espacio exterior al capital en el que puedan perpetrarse. Así, según escribe Ernesto Castro (en Jameson, 2012: xvi), la última frontera no es la búsqueda de un territorio indómito, sino la conquista del futuro, «el crecimiento exponencial de una deuda financiera y ambiental que habrán de pagar las generaciones futuras. Asistimos a una guerra civil del presente contra el resto de los tiempos que se desarrolla en dos campos de batalla: el consumo del pasado y la hipoteca del futuro».

Nada habrá de extraño, entonces, en el hecho de que en las películas de los últimos años la amenaza se cierna sobre los niños o que provenga de ellos mismos, porque ellos son el futuro que ha quedado maldito desde hoy mismo, porque pertenecen ya en cuerpo y alma al capital. No es la casa lo que desean los espíritus de *No tengas miedo a la oscuridad*, *Insidious*, *Sinister* o el serial de *Paranormal Activity*, lo que desean son los cuerpos y almas de los pequeños, un futuro contaminado ya desde el presente. Si los niños nos asustan es porque pertenecen ya a ese orden monstruoso que ha devorado el futuro. Mientras tanto, las películas se desarrollan *in medias res*, en este momento del presente en el que vemos cómo va consumándose un pacto firmado en el pasado. En el prólogo de *No tengas miedo a la oscuridad*, Lord Blackwood (Garry McDonald) intenta aplacar a los gnomos del subsuelo regalándoles los dientes de la criada y los suyos propios, pero no basta, pues éstos desean aumentar su estirpe secuestrando almas humanas: la prosperidad material tiene por precio el holocausto del futuro.

La relación resulta incluso más evidente en las secuelas segunda y tercera de *Paranormal Activity*. Tanto en la original como en las secuelas nos encontramos con un demonio que va apoderándose de la casa para acabar poseyendo a sus habitantes. Conforme avanza el serial va desvelándose el misterio que rodea a las hermanas Kristi (Sprague Grayden) y Katie (Katie Featherston), pero no como una trama que avanza

linealmente en el tiempo, sino como un relato inverso en el que cada nueva entrega resulta ser el episodio previo: los hechos de *Paranormal Activity 2* son inmediatamente anteriores a los de *Paranormal Activity* y los de la tercera entrega se sitúan en el pasado, durante la infancia de las hermanas. Remontando en la línea de acontecimientos, vamos descubriendo que el demonio comenzó a acosar a Kristi y a

Katie cuando éstas eran unas niñas.

En el presente, Kristi y Katie parecen haberlo olvidado que de niñas fueron consagradas al demonio por un culto satánico dirigido por su propia abuela. Al final del tercer filme, Dennis (Christopher Nicholas Smith), el padrastro se dirige a casa de la abuela para darse de bruces con un aquelarre silente, en el que ancianas mudas y solemnes avanzan hacia la cámara. A una mirada de la abuela, el espinazo de Dennis se quiebra como una rama y las niñas ascienden, escaleras arriba, donde una bestia ruge esperando fuera de campo. Es el pacto de primogenitura y las cláusulas del pacto del pasado se reducen a dos: el demonio se compromete a dotar a la familia de prosperidad y riqueza y ésta, por su parte, deberá entregarle el primer descendiente varón engendrado<sup>463</sup>. La fatalidad de *Paranormal Activity* proviene de la irreversibilidad de su pasado o, dicho de otro modo, lo que sufrimos ahora es la llegada del futuro que nosotros mismos hipotecamos años atrás. ¿A cambio de qué? A cambio de nada, pues las casas amplias y lujosas no habrán de pertenecernos mucho tiempo.



*Paranormal Activity 3* (fotografía promocional)  
El serial de *Paranormal Activity* reduce al mínimo la utilización de efectos sobrenaturales.

---

<sup>463</sup> El pacto de primogenitura conforma el macabro fondo de rumores sobre el que se proyectan las sombras y rumores de *La casa (Cold Creek Manor)*. Un año antes, el tema ya había sido tratado con brillantez por Paco Plaza en *El segundo nombre*, basado en una novela de Ramsey Campbell.

El éxito de *Paranormal Activity* resulta sorprendente a tenor de que su principal materia prima son los tiempos diegéticamente muertos. Dicho de otro modo, durante la mayor parte del metraje no sucede absolutamente nada. En *Paranormal Activity 2* quizá veamos que una sartén se balancea en el gancho de la cocina o que el limpiador de fondos se sale de la piscina, pero hasta los últimos minutos del metraje los fenómenos sobrenaturales se reducen al mínimo y del demonio jamás veremos nada salvo quizás lo que parecen unas pezuñas desenfocadas. Por el contrario, lo que domina el metraje es la abrumadora presencia de los espacios vacíos y de naturalezas no del todo muertas. Las casas de la serie apenas parecen habitadas, pues los trazos de quienes las transitan sólo dejan el vacío tras de sí. Poco a poco, mientras los objetos van despertando a un vislumbre de movimiento, la vida de los seres humanos va siendo ocupada por otra cosa hasta vaciarse de sí misma por completo.

El Imperio, decían Hardt y Negri, anula el tiempo y desdibuja las fronteras. De la misma manera, la representación fílmica y literaria de la temporalidad se vuelve plástica, se repite en ciclos, se pliega sobre sí misma o se estanca en un presente perpetuo. Pero lejos de liberarnos del grillete del reloj y la leontina, la suspensión de las leyes del tiempo nos arroja a un limbo en el que ya no tenemos punto de apoyo ni podemos ejercer control sobre nuestras vidas. Las fantasías mesiánicas de *Frequency* o *Donnie Darko* descansaban en la ilusión neoliberal de que el individuo puede ejercer el control sobre una realidad plástica si llega a conocer sus reglas. Del mismo modo, la única posibilidad para los protagonistas de *Enter Nowhere* (Jack Heller, 2011) reside en descubrir por qué han llegado a ese limbo en que los árboles sin hojas se arraciman como una red amorfa, carente de puntos cardinales. Sólo comprendiendo las reglas de ese espacio podrán ejercer un control retroactivo sobre sus respectivos pasados y borrar de su existencia las tragedias que han marcado sus vidas.

Pero este control que ejercen *Donnie Darko* o los protagonistas de *Enter Nowhere* es sólo una fantasía más allá de nuestro alcance. Mucho más crudas, la mayoría de películas del género suele someter a sus personajes a un vaivén incontrolable, movido por fuerzas abrumadoramente sobrehumanas. Quizá los cultos secretos de *11/11/11* (Keith Allan, 2011), *Paranormal Activity 3*, *El último exorcismo* o *House of the Devil* crean que actúan en beneficio propio cuando invocan a los demonios. Pero lo que traen sus rezos no son sino devoradores que buscan engullir el resto del porvenir. Como es común en la narrativa posmodernista, sólo nos queda imaginar entonces un continuo fin del mundo, un Apocalipsis repetido hasta el hastío, sin que seamos capaces de imaginar un ulterior porvenir.

El demonio al que invoca la secta de *El último exorcismo* no es otro que Abadón, el ángel caído del libro del Apocalipsis, el heraldo último del fin de los días. Tras el nacimiento de Abadón, los sectarios lo arrojan a la hoguera y el demonio asciende como un pilar de fuego. ¿Y después? La película termina abruptamente. El cámara muere. Acabado el metraje encontrado no existe continuidad posible desde la que proseguir la enunciación del relato. El advenimiento de Satán implica el fin del tiempo lineal de Cristo, una eternidad que habrá de instalarse sin que conlleve progreso o redención, un Apocalipsis sin la Parusía, una resurrección de los cadáveres sin un Jerusalén Celeste al que puedan encaminarse.

Los dos últimos supervivientes (Kristen Connolly y Fran Kanz) de *La cabaña en el bosque* fuman por última vez a la espera del retorno de los Dioses Antiguos: «Me gustaría haber podido verlos.» «Lo sé, hubiera sido un fin de semana divertido.» Una mano colosal, de roca y lava, quebranta el suelo del templo subterráneo y emerge sobre la tierra para aplastar la pantalla. *La cabaña en el bosque* puede verse como un nuevo juguete posmodernista y, sin embargo, si logramos traspasar su corteza autorreferencial, descubriremos que, por un instante, la mano del capitalismo se ha vuelto visible.

Al principio de este mismo filme, dos ingenieros discuten sobre asuntos privados en las instalaciones de un complejo tecnológico y se preparan para poner en marcha una operación de la que apenas sabemos nada. Tras el desconcertante prólogo, *La cabaña en el bosque* arranca con una historia hartamente familiar para cualquier aficionado al género: cinco jovencitos se aprestan a pasar un fin de semana de jolgorio en una choza junto a un lago, enclavada en la espesura, perdida en las montañas. De camino, en una gasolinera cochambrosa, un paisano (Tim De Zarn) les advierte con lóbregas palabras. Haciendo caso omiso, el mocerío abandona la gasolinera, atraviesa el desfiladero, cruza el túnel y llega a su último destino, la cabaña en el bosque.

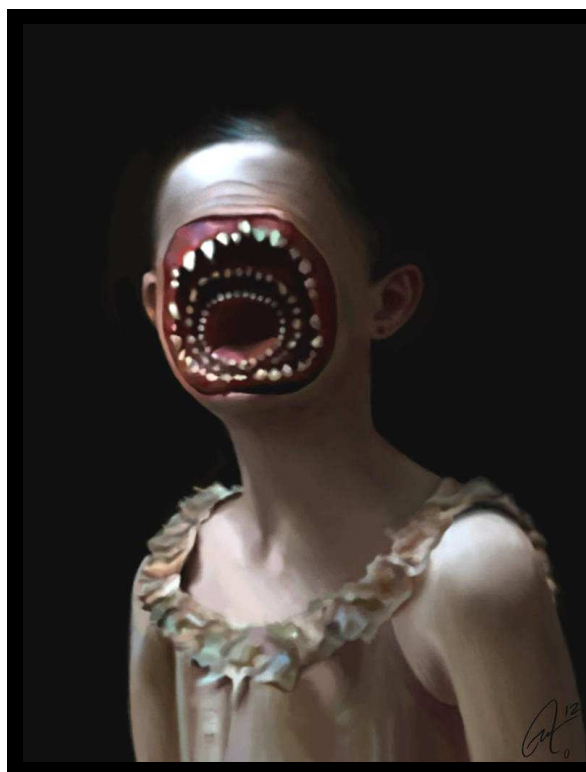
Esa noche, el portón del sótano se abre de repente e interrumpe la música, los juegos, la marihuana y la cerveza. Bajo el suelo, los muchachos encuentran una cámara de maravillas de lo siniestro: sierras, muñecas polvorientas, una caja de música, máscaras, fotografías antiguas, un autómatas adivino, un vestido de novia amarillento, una cajita de música, rollos de celuloide, un puzzle con forma de esfera... De entre el ajuar funesto, Dana (Kristen Connolly) escoge el diario y comienza a leerlo en voz alta. Al oír la invocación, la familia de herejes que habitaba la cabaña resucita para reinstaurar su reino del dolor. De haber escogido cualquier otro artefacto, nuestros protagonistas podrían haber terminado viéndoselas con fantasmas, demonios, payasos asesinos, un hombre pez o con una pequeña bailarina cuyo rostro es una espiral de

dientes y encías. Poco importa un monstruo u otro, lo único que nos incumbe es que, al final, los chicos y chicas deben ir muriendo de uno en uno.

De manera obvia, *La cabaña en el bosque* funciona como una enciclopedia del terror, en el que las pesadillas se alinean en vitrinas para que el espectador, al contemplarlas, se solace reconociendo aquí y allá una cita a *Hellraiser*, *The Ring*, *Los extraños*, *Posesión infernal* (1981) o *Scarecrows* (William Wesley, 1988). De hecho, cuanto sucede a los jóvenes en la cabaña ha sido orquestado por el equipo de los técnicos a los que conocimos en el prólogo. A través de equipos de alta tecnología, un grupo de ingenieros planifica el fatídico destino de los jóvenes y controla al detalle cada uno de sus movimientos. Ya de por sí tendentes al estereotipo, los protagonistas de *La cabaña en el bosque* van sumiéndose más y más en los roles y actitudes más típicas del género.

Gary Sitterson (Richard Jenkis) y Steve Hadley (Bradley Whitford) son los técnicos al mando que orquestan la función para que todo se ajuste a los clichés del género y, en este sentido, ambos son los representantes diegéticos del director y del guionista —Drew Goddard y Josh Weddon—. Pero estos aspirantes a demiurgo representan, al mismo tiempo, al espectador que se sienta ante una película de terror y anticipa con deseo la llegada de los zombis o el fugaz destello blanco de unos pechos. En el círculo autotélico de *La cabaña en el bosque* todo gira en torno a las convenciones genéricas, el lugar del espectador y, sobre todo, la puesta en escena, la iconografía y los lugares comunes del relato de terror al uso. Sin embargo, más allá de este nuevo giro a la tuerca posmoderna, *La cabaña en el bosque* se alinea con otros relatos que, a finales de la década, ponen en juego la sujeción del individuo a un poder superior e inmaterial que arrebatara las vidas de quienes caen en sus manos.

Los técnicos de *La cabaña del bosque* no son distintos a los sectarios de *El último exorcismo*, mercenarios de un poder invisible y sediento de sangre humana. De



La bailarina dentada de *Cabin in the Woods* (fotografía promocional).

preguntarles por su labor, responderían lo mismo que el político o el financiero, que resulta inevitable, que su misión requiere sacrificios —siempre el de los otros— pero es necesaria para salvar al mundo en que vivimos. ¿La falsa consciencia engelsiana? Tal vez, pero también un deseo manifiesto de dar la espalda al sufrimiento ajeno —como sucede en la fiesta de los técnicos— o de tratar todo el asunto como si de una ficción se tratase: todo es relato, dicen los posmodernos, todo es espectáculo, todo es una película de género; pero en el búnker de los técnicos también se mueve dinero y se apuesta sobre cómo habrá de morir la muchachada. *La cabaña en el bosque* puede interpretarse como una metonimia de la entrega a las fuerzas invisibles del mercado; sin embargo su núcleo ideológico no se halla aquí, sino en el hecho de que todo el asunto se convierta en un espectáculo en el que los seres humanos son reducidos a estereotipos narrativos y sus penurias se convierten en convenciones de género. Como los alienígenas de *La cúpula* de Stephen King, se divierten contemplando el exterminio, incapaces de entender que las hormigas a las que torturan son tan reales como el suplicio que padecen.

Llegados aquí, nos preguntamos por el fin de este sacrificio de jóvenes que se repite año tras año. Una y otra vez, los Dioses Oscuros volverán a pedir más sangre humana para que todo siga como está. Aunque tal vez no merezca la pena que todo siga igual, aunque tal vez sea mejor dejar que los dioses, en su rabieta, lo destruyan todo de un manotazo. En el epílogo de *El diario de los muertos*, un par de paletos cuelga a una muerta de un árbol y la decapita de un disparo. Mientras la cabeza de la carroña fija su mirada en la cámara, la narradora (Michelle Morgan) nos lanza una última pregunta: «¿Merece la pena salvarnos? Díganmelo ustedes».

Pero no vemos aquí sino la renuncia, la claudicación ante esas fuerzas incontrolables que arrebatan impunemente nuestras vidas. Sentados a la espera del Apocalipsis de *La cabaña en el bosque* o encerrados en el cuarto blindado de *El diario de los muertos*, los supervivientes ya no pueden sino apurar las últimas volutas de humo, los últimos resquicios de aire, de un Apocalipsis inconcluso. De este modo, ambos filmes demuestran la incapacidad del capitalismo para imaginar su continuación o su después, enfangado en una repetición del fin del mundo para la que no es capaz de concebir una salida. Ignoramos si el capitalismo logrará diseñar nuevos mitos que garanticen su supervivencia, pero lo que sí podemos constatar, en este momento, es que su mitología se agota y resulta incapaz de imaginar nuestro mañana.



## CONCLUSIONES

En la primera década del siglo XXI se nos ha enseñado a volver a tener miedo, no de zombis, monstruos o vampiros, sino al terrorismo, a nuestros gobiernos, a nuestros vecinos y, finalmente, a ser incapaces de encajar en el orden del mercado: a ser improductivos, superfluos, supernumerarios, miedo a convertirnos en excluidos. El nuestro es un temor distinto al del siglo XX, una era catástrofes estragada por terrores reales, por el hambre, el fascismo, las dos guerras mundiales, la descolonización, la pobreza y la pesadilla distópica en la que acabó convertida la revolución soviética. El espanto del siglo XX era cierto, cotidiano, vivido, pero venía acompañado todavía de sueños de progreso y no le faltaba la esperanza de que el mundo pudiera ser un lugar más justo, próspero y libre. Tras el derrumbe de la URSS, el neoliberalismo triunfante prometía el advenimiento de esta misma utopía, pero el sueño duró poco y no tardamos a internarnos en una nueva era del miedo. Nosotros, en Occidente, no convivimos hoy con la barbarie de la guerra, el campo de exterminio o los fusilamientos de disidentes; sin embargo, los medios de comunicación nos bambordean con un discurso paranoico que nos insta a vivir en un temor constante, pero ya sin la esperanza de alcanzar nada mejor. Nuestro terror es un espectáculo fastuoso y nosotros lo contemplamos, encogidos, desde nuestros televisores y nuestros ordenadores.

No es el cine de terror quien nos ha inculcado este nuevo temor al mundo que nos rodea. En este punto, son más responsables el entorno social, la estructura económica, los medios de información, las políticas de los gobiernos y las acciones del capital al que sirven. Sin embargo, el cine de terror puede ayudarnos a comprender mejor nuestros miedos y el lugar histórico y psicológico del que proceden. Como cualquier otro producto intelectual, este cine se produce dentro de una lógica cultural dominante y, por tanto, está imbuido de su ideología y de sus mitos; sin embargo, la estructura característica del género nos permite indagar en los conflictos de nuestra sociedad y en nuestros mitos sobre el orden y el caos.

## 12.1. Fundamentos teóricos

A lo largo de esta tesis, hemos dado cuenta de la dimensión ideológica del cine de terror. Ello implica no tanto estudiar la ideología dentro del género como comprender qué lugar ocupa el cine de terror dentro de la red de ideas e intereses que conforman la cultura dominante. El cine de terror puede coincidir con los valores de la hegemonía ideológica y ser un sillar más entre sus muros, pero también es capaz de revelar las grietas que auguran su desmoronamiento. En el primer caso, intuimos en cada ladrillo la prisión de la que forma parte; en el segundo, nos asomamos a la fisura y exploramos las taras de su arquitectura; en ambos casos, proponemos una estrategia de deconstrucción, una desarticulación a través de la que queda expuesta la lógica del sistema.

Karl Marx (2007: I, I, 248) apuntaba que los medios de producción sólo resultan evidentes cuando descubrimos en el producto un defecto de fábrica: «Un cuchillo que no corta, un hilo que se rompe continuamente, etcétera, recuerdan vivamente al cuchillero A y al hilandero E. En el producto logrado se extingue la mediación de sus propiedades de uso por medio del trabajo anterior»; en cambio, el producto fallido hace patente los artefactos y trabajos que le han conferido su forma final. Dicho de otro modo, sólo cuando encontramos un dedo seccionado en un bote de alubias, pensamos en el operario que las envasó. En cierto modo, el cine de terror es a la ideología lo que el cuchillo romo al proceso productivo: un dispositivo que hace evidentes los defectos, excesos, lagunas y aberraciones que suelen permanecer ocultas a la vista, pero forman parte de nuestro mundo. En la imagen de lo anormal y lo monstruoso, los límites de la normalidad se clarifican y vuelven obvios.

Nuestro proyecto teórico precisa, por tanto, de un paradigma complejo, capaz de compaginar el análisis cinematográfico con una teoría de la ideología aplicada al cine. Por un lado, debemos comenzar estudiando la idiosincrasia del género, pues su estructura narrativa y estética condiciona el discurso de las películas. Establecido esto, debemos determinar cómo se amolda la ideología al género de terror. Para ello, es necesario definir los términos en los que un producto cultural puede interpretarse como portador de ideología. Con este fin, hemos acudido a autores como Engels, Marx, Gramsci, Althusser, Adorno o Jameson, teóricos que exploraron la imbricación entre la ideología y las condiciones materiales, entre el capitalismo y su lógica cultural. No es la primera vez que la teoría filmica intenta abordar estas cuestiones, por lo que asimismo,

hemos expuesto las aportaciones epistemológicas previas y hemos ilustrado, a través de ejemplos propios, las aportaciones y limitaciones de cada uno de estos paradigmas.

Pese a ello, nuestro paradigma epistemológico no se plantea como una meta, sino como un punto de partida. Así, hemos recorrido distintas teorizaciones y hemos recuperado, de cada una de ellas, las herramientas teóricas que posibilitan una línea de investigación en torno a la ideología en el cine. Entre ellos, hemos destacado conceptos como el cartografiado cognitivo de Fredric Jameson o su interpretación del posmodernismo, pero también propuestas teóricas previas que siguen resultan útiles para el análisis ideológico: la falsa consciencia, la definición de ideología planteada por Althusser, el análisis de lo elidido, las industrias culturales, la dialéctica negativa y las ideas de Gramsci en torno a la cultura. Nuestra propuesta teórica ha estado regida por un espíritu acumulativo o, más bien, asimilativo y —dado que nuestro objetivo es una comprensión totalizante— hemos incorporado también elementos procedentes de otras ramas y saberes, susceptibles de ayudarnos a comprender mejor nuestro objeto de estudio.

Así, por ejemplo, uno de los problemas de nuestro enfoque ideológico es su dificultad para explicar cómo una serie de ideas y conceptos se convierten en ficción. Una posible respuesta sería que no es precisa tal diferenciación: dado que no hay enunciación posible desde un vacío social absoluto, todo texto —sea informativo o ficticio— dialogará con los valores e ideas de su tiempo. Sin embargo, ello supondría arrojar sin distinciones todo producto del pensamiento a un mismo contenedor y, como bien sabemos, un relato amoroso y un discurso parlamentario pueden responder a una misma ideología, pero ni apelan del mismo modo a su receptor ni articulan sus ideas de la misma manera. Era preciso, por tanto, recurrir a herramientas conceptuales que nos permitiera analizar la ideología desde la especificidad del discurso fílmico.

A fin de salvar este escollo, nos hemos decantado por la mitología, ya que uno de sus principales fines ha sido —durante milenios— el afianzamiento y la transmisión de unos valores y una cosmovisión determinados a través de una forma narrativa. Abordamos aquí la mitología como un ente dinámico, que se reformula para responder a los retos de la historia o para incorporar ideas nuevas a estructuras narrativas que resultan familiares al oyente o al espectador. En este sentido, la mitología nos ha permitido establecer una continuidad histórica entre las películas estudiadas y las tradiciones culturales arraigadas en el público, una continuidad que opera, sobre todo, a nivel ilusorio, pues encubre transformaciones fundamentales en nuestra manera de ver e imaginar el mundo.

Nuestra tesis ha abordado dichas transformaciones ideológicas a partir de un amplio corpus de películas, buscando las continuidades o disonancias entre sus mensajes más o menos latentes y la hegemonía ideológica. En esta ocasión, nos hemos centrado en el cine de terror estadounidense estrenado entre 2001 y 2011, una década de grandes cambios en la economía global y en la geopolítica internacional, iniciada con el once de septiembre y marcada por la guerra contra el terrorismo del gobierno de George Bush Jr., pero también por una crisis económica en la que, hasta el momento, el sector financiero ha ganado poder e influencia a expensas de la pérdida de derechos sociales, la participación democrática y el Estado del bienestar. En las páginas previas, hemos analizado la imbricación entre el cine de terror estadounidense y su contexto histórico y hemos descubierto que el devenir del género ha ido parejo a los principales cambios ideológicos producidos por los acontecimientos históricos o que, en otros casos, han propiciado el devenir de la historia en una dirección determinada.

Ahora bien, en la medida en que los productos culturales estadounidenses se dirigen también al mundo y colonizan nuestros sueños, los resultados de nuestro análisis no incumben sólo a la nación norteamericana, sino a los ciudadanos del resto del planeta. También nosotros consumimos cine estadounidense y somos objetivos de su moral y sus valores: por el precio de una entrada se nos regala, sin previo aviso, una pequeña dosis de ideología. Estudiar el cine norteamericano no puede parcelarse como un campo del saber referido a una cultura lejana y ajena; al contrario, comprender el cine americano es acuciante porque éste es el caballo de Troya de una conquista, en parte inconsciente, de nuestra identidad cultural

Los aviones secuestrados se estrellaron en Manhattan, pero el temblor de su hundimiento se extendió hasta las antípodas; la quiebra de Lehman Brothers se produjo en Nueva York, pero sus grietas surcan también Europa. Ambos acontecimientos han marcado el comienzo del nuevo siglo, pero también han supuesto una reescritura de la mitología estadounidense y occidental, una reformulación del papel del Estado y del ciudadano, de la democracia y del contrato social, del individuo y de la sociedad. Regresando a nuestro objeto de estudio, el cine de terror nos permite seguir de cerca los cambios en el seno de la hegemonía ideológica y el proceso de reescritura mítica que ha tenido lugar en la última década.

## **12.2. El cine de terror estadounidense entre 2001 y 2011**

Con el fin de marcar claramente la ruptura, comenzábamos nuestra indagación en los años previos al once de septiembre, dando cuenta del estado del género entre 1998 y 2001 y de su afincamiento en un momento en el que la cultura occidental había proclamado el Fin de la Historia y el triunfo definitivo, ilimitado, del capitalismo. Tras este prelude, nos adentramos en las consecuencias culturales del once de septiembre y en el auge neoconservador propiciado por éste. Finalmente, dedicábamos los dos últimos capítulos al proceso de deterioro económico y a su culminación, la crisis. Tres son los movimientos que, por tanto, componen el estudio de nuestro objeto: globalización, guerra y crisis.

En el ámbito cinematográfico, los tres movimientos se solapan y siguen abiertos. Se solapan, en primer lugar, porque guerras y crisis se proyectan contra el mismo telón del neoliberalismo global y, en segundo lugar, porque ninguno de los retos históricos de cada etapa ha sido resuelto y nuevos problemas han ido acumulándose. Por este mismo motivo, podemos decir que los tres movimientos siguen abiertos, sin que sepamos hasta cuándo ni qué huella seguirán dejando en el cine. A pesar de ello, plantear cada uno de estos tres movimientos de manera autónoma nos ayuda a reconocer las principales características ideológicas de las películas y nos permite esclarecer su vinculación con la Historia.

De esta manera, comenzamos con el cine de terror anterior al once de septiembre. A fin de prevenir el desbordamiento de nuestro objeto de estudio, marcamos 1998 como fecha de referencia más lejana y 2001 como hito y bisagra. Sin embargo, una periodización más rigurosa debería comenzar con el auge del neoliberalismo, que en Estados Unidos coincide con la década de los ochenta. Por el momento, nos hemos centrado en los últimos capítulos de la historia neoliberal: la Guerra contra el Terror y la Gran Crisis; pero no descartamos completar, en futuras investigaciones, una historia del cine de terror neoliberal, que abarque desde su surgimiento hasta su desarrollo en las próximas décadas.

### 12.2.1. Globalización

El cine de terror del cambio de milenio presenta unas constantes bien reconocibles. Se trata de un cine surgido en una era que se autodefinía como poshistórica, que se consideraba definitiva, global, vencedora en la pugna contra el modelo socialista. Sin embargo, el sueño del crecimiento ilimitado no nos había hecho más felices y los problemas de la era anterior seguían sin resolverse. Las trompetas triunfales del fin de los tiempos no habían conllevado un nuevo Paraíso ni tampoco un Armagedón con alharacas de azufre y fuego. A la espera de una Jerusalén Celeste que seguía sin descender, el cine de terror de finales de la década comenzaba a recelar del paradigma global.

Por un lado, se inauguraba así un anhelo de trascendencia en películas como *Señales*, *El protegido*, *Donnie Darko* o *La milla verde*, una espera de la divinidad —o del Apocalipsis— que quedaba siempre postergada y que frustraba, invariablemente, las tentativas de una solución humana a los problemas sociales. Relacionada con esta espera milenarista, se instalaba también una era de la sospecha que —en el cine de terror y ciencia ficción— se traducía en una desconfianza hacia el relato de lo real. *eXistenZ* o *El proyecto de la bruja de Blair* resultan emblemáticas de la sensación de incertidumbre respecto al modo en el que el discurso dominante estaba construyendo nuestra realidad y, sobre todo, frente a una dinámica cultural en la que lo virtual conquistaba lo real y, al mismo tiempo, los problemas materiales eran borrados de nuestro campo visual. No es extraño esta época aiente el nacimiento del cine de falso metraje encontrado o de una serie de relatos en los que la realidad resulta ser una ficción cuyo objeto es mantenernos subyugados.

En consonancia con esta era de la sospecha, uno de los temas más frecuentes de estos años fue la percepción extrasensorial, presente en películas como *El sexto sentido*, *Al final de la escalera*, *Premonición* o *Lo que la verdad esconde*. La percepción extrasensorial implicaba una visión doble, esquizofrénica, en la que cuanto había sido excluido del relato dominante irrumpía bajo la forma del fantasma, una sombra evanescente y atormentada cuyo único objeto es evidenciar la existencia de una realidad silenciada. Además, dicho cine de fantasmas giraba en torno a la idea de familia.

La familia ostenta un lugar ambiguo dentro de la ideología dominante: por un lado, es un pilar fundamental del discurso de los partidos conservadores; pero, por otro lado, se ha convertido en un residuo incongruente respecto a la economía neoliberal que propugnan dichos partidos. Debido a ello, en el cine de terror del cambio de siglo encontramos dos discursos posibles: o bien una desconfianza hacia su carácter

reaccionario y patriarcal, o bien el cuestionamiento de su misma viabilidad en una era en la que el individuo debe afrontar *a solas* la inestabilidad y la flexibilidad del nuevo modelo social. Por más que muchas de las películas del periodo concluyan con un afianzamiento de la fantasía familiar, ésta se ha convertido en un fantasma ideológico, en una contradicción que se irá agravando conforme avance la década.

Pero el fantasma no sólo es un tema frecuente en el cine del cambio de milenio, también la dimensión formal de las películas adquiere un carácter fantasmático, inmaterial o, como mínimo, desconectado del referente de lo real. Por un lado, —tal como sucede en *Scream 3*— se trata de un cine profundamente autorreferencial, que expresa con descaro su artificialidad y sus convenciones artísticas, un cine abocado a una estética historicista, a una cita continua de obras señeras y periodos anteriores. Por otro lado —tal como vemos en *House on Haunted Hill*—, se trata de un cine espectacular, cuyo modelo ya no es tanto la diégesis clásica como el parque de atracciones o el videojuego, experiencias de inmersión en las que el espectador sólo puede dejarse llevar por la montaña rusa del miedo. En ambos casos, se incide en el carácter espectacular del relato, en un discurso construido de superficies y fuegos de artificio.

¿Implica esto una desaparición de la ideología a favor del espectáculo? Nuestra postura al respecto deniega esta disyuntiva, no sólo porque consideramos el entretenimiento como una forma de propaganda, sino porque afirmamos que toda forma es ideología. En este caso, las películas a menudo persiguen una experiencia espectacular que —al igual que en el videojuego o el parque temático— consiste en la inmersión y extravío. Interpretar este rasgo formal desde la ideología supone percatarse de que la experiencia que plantean las películas no es sino el trasunto de una experiencia cotidiana que, en el capitalismo del cambio de siglo, implica quedar a merced de un sistema económico cada vez más vasto, incontrolable e incomprensible. Como los protagonistas de *Destino final*, nos enfrentamos a una fuerza fatídica frente a la que ya no podemos aferrarnos a la seguridad de las categorías psicológicas y narrativas del relato clásico.

### 12.2.2. Guerra

Hemos tomado septiembre de 2001 como fecha de referencia a partir de la que, en los años sucesivos, se fue produciendo una serie de cambios dentro del cine de terror; sin embargo, dichos cambios sólo comenzaron a hacerse notar entre 2003 y 2004 y, muy especialmente, en los años posteriores. De hecho, algunas de las fórmulas genéricas previas al once de septiembre han seguido vigentes durante más tiempo — *Más allá* (*White Noise*, Geoffrey Sax, 2005)— o, en otros casos, se han hibridado con los nuevos temas y estilos que han ido surgiendo en el entorno cultural instaurado después de los atentados. *La ventana secreta* (*Secret Window*, David Koepp, 2004), por ejemplo, sigue presentando un personaje aislado, una violencia visualmente comedida y, sobre todo, una insistencia en aquella visión doble, esquizofrénica, recelosa de lo real, propia de finales de los noventa; sin embargo, insinúa al mismo tiempo motivos y temas del nuevo periodo como el tono realista<sup>464</sup>, la ambigüedad moral del héroe y, sobre todo, el resurgimiento de la cara siniestra del vínculo familiar.

Poco a poco, en los años posteriores al ataque terrorista, el clima de miedo y la paranoia imperantes fueron impregnando las películas. El reaccionarismo se había convertido en el *zeitgeist* de la época y el pánico era inoculado en la sociedad como herramienta de control, como excusa para la guerra y como coartada para el recorte de libertades civiles. Más que hallarnos ante la irrupción de una serie de temas y planteamientos, nos enfrentamos a un proceso de reescritura de la mitología nacional, que se comprende a raíz del auge del neoconservadurismo y las guerras contra el terror.

No es posible rastrear esta reescritura mítica —de la identidad nacional y política— a través de una sola película, ni siquiera de un solo género. Sin embargo, el estudio del cine de terror en su conjunto nos permite identificar aquellas variaciones sobre el modelo que acabaron convirtiéndose en constantes, los temores que ascendieron al rango de obsesiones nacionales y las contradicciones culturales de la época. Puestas en común, las historias de terror concebidas tras los atentados del once de septiembre demuestran una alteración en los papeles atribuidos al ciudadano, al Estado, a la sociedad civil y a las relaciones entre todos ellos.

A raíz del atentado, los principios que sustentaban el contrato social de la democracia americana quedaron trastocados; sin embargo, el trauma no produjo por sí mismo una transformación en la mentalidad nacional; para ello, fueron precisas las

---

<sup>464</sup> En el caso de *La ventana secreta*, debemos matizar que tanto su realismo como su insistencia en la psicología del protagonista son características propias de la literatura gótica estadounidense, en la que los castillos y tiranos europeos dejan paso a entornos rurales, caserones, personajes encerrados en sí mismos y reflexiones en torno al mal que anida en el alma humana.



interpretaciones de los *media* y los relatos que insertaban la representación de la catástrofe —y de su respuesta— en el seno de estructuras narrativas asumidas por el público. Para los nuevos tiempos, el cine reformula personajes y temas añejos: el héroe mítico y la cautiva blanca regresaban a los fotogramas. Debemos aclarar que todos estos cambios no fueron fruto de una decisión consciente ni de un siniestro plan de alienación de las masas, sino más bien parte de un proceso de cambio que implicaba todas las áreas de la vida cultural y política.

Detrás de la Guerra de Irak existen fortísimos intereses económicos —petroleras, contratistas, empresas de seguridad privada o la industria armamentística—; sin embargo, tal conglomerado de intereses rara vez ha sido representado por el cine de la época. En cambio, las tramas de las películas respondían a aquellos discursos que, desde los estrados y pantallas, proclamaban que aquélla era una guerra justa e inevitable: no había otra manera de salvar el modo de vida occidental. A través del análisis de estos discursos, comprendemos mejor el marco de referencia político en el que se produce el cine del terror del periodo y cómo determina los conflictos de la trama.

Así, una de las constantes más recurrentes de este último decenio es la alternancia de dos respuestas posibles a la irrupción de lo monstruoso: atrincherarse frente a los monstruos que aguardan afuera —como en *El bosque*— o emprender una cruzada activa contra las fuerzas del mal —como en *Amanecer de los muertos*, en la que se suceden ambas respuestas—. Esta dicotomía se hallaba ya presente en el cine estadounidense, desde David W. Griffith hasta George A. Romero, desde las señoritas asediadas por indios o ladrones hasta los supervivientes acorralados por la horda de los zombis; quizá porque esta alternancia coincide con los dos discursos principales a través de los que se ha expresado la política internacional estadounidense: el aislacionismo y el intervencionismo o, en otras palabras, la reclusión frente a la influencia corruptora del mundo externo o la tentativa imperialista de purificar ese mundo externo convirtiéndolo en un reflejo de Estados Unidos. Comprender el cine de terror implica, por tanto, conocer la cultura política estadounidense, lo que implica, a su vez, entender la mitología de su nación.

En este último eslabón de esta cadena nos encontramos con los mitos sobre los que se funda Estados Unidos: el excepcionalismo y la inocencia o, en otras palabras, la idea de que Estados Unidos posee de suyo una identidad prístina, que debe ser preservada de la influencia corruptora del mundo externo. En consecuencia, o bien cerrará sus puertas al mundo exterior o bien buscará evangelizarlo, transformarlo a su imagen, convertirlo en una América global. Son discursos antagónicos sólo en

apariencia, pues su antítesis se solventa dividiendo a la población entre militares en cruzada y civiles que se encierran en sus casas, entre héroes aventureros y doncellas secuestradas. Así, en el cine de terror del periodo encontrábamos con frecuencia ambos discursos: por un lado, películas que mostraban el mundo como un lugar hostil a los americanos, ante el que sólo cabe o encerrarse dentro de los ideales y fantasías americanas; por otro lado, películas que exigían la necesidad de héroes que conquistaran la tierra hostil y abrieran con su sangre las sendas de la civilización.

*Hostel* —quizá la película más influyente de la década— se situaba en el primer grupo al presentarnos a este grupo de jovencitos yanquis masacrados en una antigua república soviética. Sin embargo, en el cine de terror aparecían también referencias a la conquista de la frontera salvaje y a la lucha contra los ejércitos del mal, ya fueran estos vampiros —*Stake Land*— o artrópodos venidos del espacio —*Alien Riders*—. Una de las constantes más llamativas en el discurso de George Bush Jr. es, precisamente, la idea del mal y su identificación con los enemigos de Norteamérica. Como muestran películas como *La niebla*, *Silent Hill* o *Red State*, los Estados Unidos del nuevo milenio han sido barridos por un fundamentalismo cristiano, fanático e intolerante. A menudo, en las películas son los devotos cristianos —y no los paganos, herejes o infieles— quienes ponen en peligro la integridad física y moral de nuestros personajes.

En este contexto puritano y de guerra religiosa, no era de extrañar que el mal se convirtiera en uno de los temas de reflexión más habituales del género: la idea del mal como agente externo que debe ser mantenido a raya —*La guerra de los mundos* (2005)—, la idea de un mal que procede de quienes dicen luchar contra él —*The Burrowers*— y, finalmente, la idea de un mal que contamina a quien intenta combatirlo —*El exorcista: el comienzo*, según la versión de Paul Schrader—. Así, no era infrecuente que el cine acabara vinculando el mal a valores y actitudes propiamente estadounidenses. Ello apuntaba al hecho de que, por más que el neoconservadurismo se hubiera impuesto como motor de la praxis política, no había logrado una hegemonía ideológica completa: venció, pero no convenció, y el aluvión de críticas e imágenes monstruosas que acarreó son prueba de su fracaso como discurso cultural. De hecho, a lo largo de la década, el papel de Estados Unidos y de sus héroes fue cobrando un cariz más ambiguo —tanto en el cine de superhéroes como en el género que nos ocupa— hasta el punto en el que no podemos identificar claramente quiénes son los monstruos, los héroes y las víctimas en películas como *Los renegados del diablo*.

Si hubiéramos de determinar los dos hechos históricos que más condicionaron el devenir del género a partir de 2001, éstos serían la caída de las Torres Gemelas y la Guerra contra el Terror. En el cine, las referencias al terrorismo y a Irak son explícitas y

constantes e, incluso, encontramos en *Dead Air* a islamistas que desencadenan una plaga zombi en Estados Unidos. Pero además, los atentados cristalizan bajo la forma de una mitogénesis traumática, a partir de la que se proyectan, continuamente, historias de supervivientes, héroes, monstruos y amenazas al modo de vida estadounidense.

Sin embargo, el once de septiembre aceleró también el movimiento económico que condujo a la crisis. El gobierno de George Bush Jr. había tratado de rentabilizar la catástrofe para imponer su belicismo, pero también para implantar una política económica que favorecía a las elites económicas. Mientras que el primer objetivo se cumplía sólo a medias, el triunfo de las políticas neoliberales era completo, en parte porque había logrado implantarse sin alzar las polvaredas de la guerra.

### 12.2.3. Crisis

Antes de que la crisis irrumpiera en escena, películas como *La carretera*, *Silent Hill*, *Soy Leyenda* o *Resident Evil 3* ya habían mostrado al público un país reducido a escombros. Se trataba de un trasunto del clima apocalíptico y belicista que embadurnaba la nación, quizá de un deseo inconsciente de hacer *tabula rasa* de una sociedad corrupta y opresiva; sin embargo, todas estas fantasías apuntaban también al deterioro estructural y al empobrecimiento que iba haciendo mella en el país. Privatizados o desfinanciados, los medios materiales y las instituciones públicas se degradaron visiblemente durante el gobierno de George Bush Jr. No es posible deslindar claramente el deterioro económico de las guerras imperialista, pues estas drenaban las arcas públicas y, al mismo tiempo, servían a los mismos intereses neoliberales que propiciaron la crisis. En cualquier caso, el deterioro material agravó más si cabe la crisis en ciernes.

En esta tesitura, el paisaje ruinoso reaparecía en el cine como escenario de una humanidad tambaleante, abocada a la extinción, incapaz de erigir glorias como las del pasado. Tal escenario no tenía nada de sorprendente; lo que sí nos sorprendía, en cambio, era la representación de la normalidad, el espejismo de una América que, en las películas, seguía poblada de familias felices, casitas blancas, parterres floridos y susurros de aspersores, a pesar de que, en la vida real, la clase media se deslizaba abismo abajo. *Los mundos de Coraline* es una de las pocas películas que acusaba a esta imagen promisorio de familia y abundancia de ser sólo un espejismo, una telaraña dispuesta para atraparnos. En *Take Shelter*, la locura de Curtis no consiste en haber soñado un Apocalipsis inminente, sino en haber creído en una América en la que podría tener trabajo, casa y familia a pesar de su posible enfermedad. Su despertar, como el de

muchos estadounidenses, vendrá acompañado de una tormenta colosal que arrasa el horizonte.

Las leyes dictadas por el poder financiero habían ido estrangulando la base material del modo de vida americano y, sin embargo, la cultura popular ha seguido alabando con fervor fantasías tales como la familia nuclear o el crecimiento ilimitado. Con un largo historial de crítica al ideal de familia, parte del cine de terror americano cuestionaba esta fantasía y nos enfrentan con frecuencia a clanes de caníbales —como las de *Las colinas tienen ojos* o *Km 666*— o nos presentan a familias de homicidas que —como en *Los extraños* o *Mother's Day*— se adueña del espacio doméstico. No obstante, el género de terror se muestra ambivalente respecto a la familia tradicional y también abundan las películas que —desde una perspectiva más conservadora— concluyen con la reafirmación de la unidad familiar —*Invasión*— o, incluso, con la conversión de la mujer independiente en madre responsable —*Ultimátum a la tierra*—. Al respecto, debemos recalcar la conexión entre el talante reaccionario posterior al once de septiembre y la imposición a la mujer de roles más tradicionales, pero también debemos explorar cómo esa conexión se hace patente a través del cine de torturas.

Durante la década, la tortura es uno de los motivos más recurrentes del género de terror. Los medios de comunicación debaten sobre ella, los militares la practican a puerta cerrada, pero sólo películas como *Hostel* la representan en su crudeza. Hombres y mujeres son igualmente víctimas del *torture porn*; sin embargo, las mujeres suplicadas de *The Girl Next Door*, *Cassadaga*, *The Woman* o *Sé quién me mató* se convierte en el emblema del discurso antifeminista, del castigo cultural a las mujeres independientes, solteras o sexualmente activas. El cine de terror muestra en esta ocasión el vínculo entre ideal familiar y represión o, más concretamente, la violencia soterrada que sostiene la familia patriarcal. En el sótano de *The Woman*, el mito de la cautiva blanca queda se invierte por completo: aquí ya no hay doncella rescatada por el Séptimo de Caballería de los apaches, sino una amazona salvaje capturada y torturada por un padre de familia que desea imponerle a golpes la civilización que ya ha inculcado a su mujer y a sus hijas.

Hacia finales de la década, el ideal familiar de clase media había entrado en declive; sin embargo, la culpa no era de los dardos lanzados desde el cine de terror, sino del estallido de la crisis hipotecaria en el verano de 2007. El espejismo del modo de vida americano —en el que la nación se había refugiado tras el once de septiembre— se disolvía para mostrar una realidad económica yerma, una estructura productiva ruinoso, una nación expoliada por los especuladores. La crisis ocupa la última parte de

nuestra tesis; pero aunque hayamos tomado como referencia 2007, su representación cinematográfica entraba en escena tarde y de manera escasa y elusiva.

Dos factores explican esta ausencia relativa de la crisis en el cine estadounidense: en primer lugar, el arraigo de los valores y mitos neoliberales en la sociedad estadounidense que, a diferencia de la europea, contempla el corpus ideológico del capitalismo como parte inherente de la naturaleza humana y de la sociedad; en segundo lugar, la dificultad para comprender y representar ese capitalismo financiero, invisible a nuestros ojos, pero capaz de barrernos de un plumazo.

Respecto al primero, analizamos el subgénero del *slasher* como muestra de la continuidad de los valores neoliberales a lo largo de toda la década: la ética de la competitividad, la supervivencia del más fuerte, el narcisismo, el deseo de ascenso social y el miedo a la exclusión son las constantes ideológicas del subgénero. Dirigido a un público adolescente, el *slasher* ejemplifica las estrategias de interpelación ideológica planteadas por los productos de entretenimiento y, también, cómo una estructura narrativa interiorizada por el público va incorporando una serie de cambios ideológicos vinculados a los retos y las necesidades del presente. En este caso, la radicalización de la revolución neoliberal conllevó un desplazamiento de la preocupación por la sexualidad —habitual en películas de las décadas previas como *Viernes 13* (1980)— hacia un especial énfasis en el miedo a la exclusión social, representada en *Hermandad de sangre* o *Seducción mortal* como la muerte atroz de los personajes socialmente menos aptos o narrativamente más superfluos.

Respecto al segundo punto —el problema de la irrepresentabilidad—, hemos explorado una serie de estrategias que permiten percibir el capitalismo financiero y sus efectos sobre la cotidianeidad. La dinámica de la economía inmaterial es una fuerza centrífuga, que arroja la fuerza de trabajo a los márgenes de lo visible o que, directamente, desecha al ser humano como una pieza redundante de la economía. A finales de la década, regresan al cine de terror sectas ocultas que conjuran el fin del mundo —*La casa del diablo* o *El último exorcismo*— y potencias inmateriales que hacen desaparecer a hombres y mujeres de las casas y las calles —*Absentia*—. Al mismo tiempo, esta dinámica entre una fuerza inmaterial y los efectos en la vida cotidiana se traducirá en un resurgir del cine de posesiones, de entidades invisibles que, como los demonios de *Paranormal Activity* o *Arrástrame al infierno* sólo pueden tener cuerpo tras desposeernos totalmente del nuestro, de potencias intangibles que nos desalojan no ya de nuestras casas, sino de nuestro futuro y hasta de nuestro pellejo.

## 12.3. La puesta en escena del espectáculo apocalíptico

Así como no es posible deslindar la trama de la forma que la moldea, tampoco la estética puede desgajarse de la ideología. El volumen de la producción analizada nos ha impedido un análisis minucioso de la puesta en escena de cada película; por lo que este punto queda pendiente para futuros estudios. Pese a ello, a lo largo de nuestra tesis, ha ido surgiendo una serie de rasgos formales que apuntan a una forma concreta de percibir —o acaso imaginar— el mundo que nos rodea.

El terror, como vimos, nos conduce hacia un territorio de saberes prohibidos y nos invita a explorar todo cuanto oculta y proscribire el orden. El terror nos insta a aventurar nuestra mirada hasta el límite de lo tolerable, hasta el momento en que debemos taparnos los ojos con ambas manos o cerrar el libro para continuar con su lectura a la plácida luz del día. La mirada —la pupila ampliada hasta ocupar toda la pantalla— es un elemento que el cine de terror tematiza con frecuencia. En el terror, la mirada representa la fascinación por el objeto del saber prohibido; sin embargo, el cine de terror no sólo muestra el ojo absorto, sino también su destrucción. De este modo, la

castración de la mirada implica, por un lado, la representación de un saber insoportable y, por otro lado, el castigo por haber visto más de lo debido.

Para crear una mirada nueva, era preciso destruir aquel ojo adocenado por la gramática clásica. Luis Buñuel lo sabía y comenzó *El perro andaluz* (*Un chien andalou*, 1929) con el gesto fundacional del ojo rasgado. Sin embargo, el cine de terror más convencional no aspira a destruir la mirada dominante, sino a escenificar el castigo por transgredirla. *Hostel*, *Black Christmas* (2006) o *Los ojos del mal* (*See No Evil*, Gregory Dark, 2006) se deleitan en mostrarnos el ojo arrancado de la órbita, pero es quizá esta última la que mejor clarifica qué significa el ojo



El ojo vaciado.  
Póster de *Los ojos del mal*.

destruido en el cine del último decenio. Al final de la secuencia pregenérica, el agente herido alumbra con su linterna el rostro de la víctima. Los ojos han sido arrancados de las cuencas y la cámara se aproxima hasta el plano detalle y más cerca todavía, hasta penetrar en la negrura de la herida, en la ausencia de la mirada.

En este mismo instante del film, una paradoja da comienzo, pues a la mirada vacía le corresponde una hipervisibilidad de la violencia, una mostración en planos detalle de la sangre, la mugre, las heridas y las enucleaciones<sup>465</sup>, una capacidad omnisciente de la cámara que es capaz de penetrar en la llaga para mostrarnos cómo el corazón estalla bajo la piel o cómo los huesos se rompen carne adentro. El cine de torturas —uno de los géneros más distintivos del periodo— incide en esta espectacularización de la violencia con un resultado ambivalente: por un lado, exhibe la dimensión espantosa del tormento físico que el ejército estadounidense practica y los medios de comunicación debaten —pero nunca muestran—; por otro lado, convierte el sufrimiento físico en su principal atracción y reclamo. Serializada, convencionalizada y ritualizada a través de la puesta en escena, la tortura ya no apela a la empatía o la piedad, sino al puro placer escópico.

Sea dentro de la sala oscura o a través de la privacidad de la pequeña pantalla, el terror de la última década nos sitúa en el lugar del *voyeur* que escruta a través de la cerradura de una cámara inquisitorial. Es éste un placer sádico, visual, privado y, pese a ello, dotado de una dimensión colectiva, pues los dolores ofrecidos al mirón son las perversiones de una sociedad que convierte su hundimiento en un espectáculo regio y fastuoso. Las entrañas arrancadas del macabro banquete de *La noche de los muertos vivientes* (1968) aterraban y asqueaban por igual a sus espectadores; por el contrario, hoy aplaudimos con júbilo el festín de menudillos, pedimos otra ronda y celebramos cada vez que el asesino apuñala a una insulsa adolescente. Salvo en el caso de directores como Rob Zombie, el cine reciente propone la violencia como una celebración festiva, como un placer sádico y despojado de empatía.

La razón de ser del terror reciente es el espectáculo y así lo vemos, por ejemplo, en el caso del cine de zombis, quizá el subgénero más constante de la década. En el cine de zombis la degradación del cuerpo humano se convierte en un teatro anatómico del hedor y la putrescencia. Siempre hay excepciones: *Zombie Honeymoon* (Dave Gebroe, 2004) explora las fronteras del amor cuando la enfermedad mella la carne y el espíritu y la francesa *La resurrección de los muertos* (*Les revenants*, Robin Campillo, 2004) reflexiona sobre el lugar de los muertos en la sociedad contemporánea y sobre las

---

<sup>465</sup> Significativamente, Gregory Dark había desarrollado gran parte de su carrera como director de cine porno.

ambivalencias del recuerdo, de la añoranza de y de la ausencia; pero tales excepciones confirman que, por regla, domina la exhibición de la piel estragada y de la carne ulcerada y corrupta. Las pústulas y bubas de *Planet Terror*, *The Rage* (Robert Kurtzman, 2007), *Day of the Dead* (Steve Miner, 2008) o *Dead Space: Downfall* (Chuck Patton, 2008) coronan como aljófár el cine de muertos vivos. El énfasis en el maquillaje determina que una de las estrellas actuales de la industria no sea un director, sino un artista de los efectos especiales, Gregory Nicotero.

El maquillaje de terror de nuestra década es verista pero espectacular, copia con rigor la fotografía forense y, sin embargo, se inspira sólo en los accidentes más exagerados y vistosos: el pómulo arrancado, el cráneo abierto, la tibia protuberante, la gangrena en su forma seca, húmeda o gaseosa... El maquillaje cadavérico funciona como reclamo para el público, pero también como una representación del trasfondo obscuro de la ética neoliberal, pues identifica la pérdida de la individualidad —oh, divino tesoro— con la podredumbre, la fealdad con una ausencia del alma, la masa anónima con una infección contagiosa: nada más lejos de la supermodelo que el cuerpo del zombi o del excluido<sup>466</sup>. Por eso, una vez vaciado de alma sentiente, ya no hay excusa que impida convertir al zombi en estafermo o monigote de la galería de disparos. En el fondo lo merece, pues su carne tumefacta niega la belleza virtual, incorpórea y subjetiva, que propone la estética asociada al neoliberalismo.

Sin embargo, el espectáculo de la carne descompuesta es sólo un número dentro del circo de los zombis, pues la función que representan consiste, sobre todo, en la desintegración de todo el tejido social. Los muertos irrumpen en las carreteras y las avenidas, devoran a los vivos, corren entre las ruinas. El cine de zombis escenifica nuestro anhelo de destruir el sistema y nuestro temor a abandonarlo, un miedo al desbordamiento de las masas indisolublemente entrelazado al deseo de admirar cómo arden las calles y las urbes se derrumban, al anhelo de contemplar cómo el orden llega a su fin y la civilización se viene abajo, a la avidez de extasiarse ante un fin del mundo convertido en un espectáculo puramente visual.

Significativamente, los elementos más representativos de la década —el *torture porn*, el cine de zombis, la apropiación estética y el terror de metraje encontrado— son todas manifestaciones de una concepción del artefacto cinematográfico como espectáculo. No es preciso acudir a la grandilocuencia visual de las películas de Zack

---

<sup>466</sup> Señalamos, como antecedente, el tópico de la infección contagiosa asociada a la mujer como una representación ideológica de la sexualidad femenina como amenaza. Películas como *Zombi Strippers*, *Cabin Fever* o *Deadgril* mantienen vivo este motivo ideológico; sin embargo, debemos subrayar que la metáfora de la carne enferma hoy se asocia, sobre todo, a la exclusión social.



Snyder —*300*, *Amanecer de los muertos* o *Sucker Punch*— o a las epopeyas de acción y no-muertos —*30 días de oscuridad*, *Soy Leyenda* o *Resident Evil* y sus secuelas— para percatarse de que el principio rector es parte del espectáculo. Los grandes estrenos de la época nos demuestran una pátina visual remozada apenas temas tan añejos como el fantasma, la posesión o el vampiro: la estructura narrativa y los personajes son los de siempre, sólo cambian los efectos especiales, la escenografía, los movimientos de la cámara, los rostros de las actrices, y, de tapadillo, en ocasiones, también la ideología. Una visualidad pretendidamente fresca viene a reemplazar la ausencia de innovación artística. Los *travellings* de *El vagón de la muerte* pueden ser vistosos y, no obstante, nada aportan salvo un mayor dinamismo visual.

El principio de apropiación que rige estas películas es, de hecho, una de las grandes constantes de la década. La máquina cultural capitalista es capaz de fagocitarlo todo, de procesarlo todo, de convertirlo todo en productos homogéneos y vendibles<sup>467</sup>. Los recursos expresivos que en otro tiempo resultaron rompedores se ponen al servicio del relato más convencional. La imaginería surrealista decora la guarida del monstruo, la ruptura del *raccord* espacial puntúa el deambular por el infierno, la iluminación expresionista es un tópico más y las alteraciones sobre la textura visual son asumidas como expresión del recuerdo o del cambio de narrador. Ni las vanguardias se libran de la asimilación y el falso documental o el *found footage*, en otro tiempo discursos de subversión artística, son hoy una pieza más del género.

Uno de los principales referentes estéticos del terror de la década ha sido el cine de los setenta, expoliado no sólo a través de *remakes* y de secuelas<sup>468</sup>, sino también mediante la apropiación de sus rasgos más representativos: el realismo sórdido, la representación verista de la violencia, la pintura de entornos degradados, el retrato de la deformidad física o mental, una iconografía que pervierte los emblemas de la fe y de la familia<sup>469</sup>, y una filosofía estética a caballo entre el naturalismo literario y el gótico americano. Sin embargo, la mirada de nuestro cine hacia el pasado lo corrompe todo de herrumbre: si el cine de los setenta solía transcurrir en entornos rurales y

---

<sup>467</sup> Paul Wells (2000: 97) denomina a este proceso la «*macdonalización del terror*».

<sup>468</sup> La última década ha sido testigo de un retorno a los setenta: *Carrie* (David Carson, 2002), *La matanza de Texas* (2003), *Willard* (2003), *Amanecer de los muertos* (2004), *La masacre de Toolbox* (2004), *Salem's Lot* (Mikael Salomon, 2004), *La morada del miedo* (2005), *Las colinas tienen ojos* (2006), *Cuando llama un extraño* (2006) *La matanza de Texas: El origen*, *Negra Navidad* (2006), *La profecía* (*The Omen*, John Moore, 2006), *The Wicker Man* (2006), *Halloween* (2007), *It's Alive* (Joseph Rusnack, 2008), *La última casa a la izquierda* (*The Last House on the Left*, Dennis Iliadis, 2009), *Los chicos del maíz* (*Children of the Corn*, Donald P. Borchers, 2009), *The Crazyies* (2010), *No tengas miedo a la oscuridad* (2010), *I Spit on your Grave* (Steven R. Monroe, 2010) o *Piraña 3D* (2010).

<sup>469</sup> Crucifijos por doquier, orantes enloquecidos, muñecas mugrientas, madres ensangrentadas, niñas zombi, la vivienda unifamiliar como espacio de lo grotesco, el refectorio doméstico como sala del festín caníbal, los decorados y vestuarios de los cincuenta convertidos en amasijos de ruinas y harapos...

empobrecidos, hoy los monstruos humanos moran fábricas abandonadas, laberintos de ferralla y maquinaria desvencijada, granjas enrojecidas por el óxido del metal y por la sangre de los viajeros. A las tensiones tradicionales entre campo y ciudad, atraso y modernidad, fanatismo y racionalidad, pobreza y desahogo, el cine reciente añade una nueva capa de sentido, en la que el pasado industrial de occidente se incorpora a ese mundo amenazante al que pertenecen las bestias.

Sin embargo, toda esta tramoya aterradora rara vez se subordina ya a un propósito crítico. Frente a la rabia y el desencanto que caracterizaban el terror independiente de los setenta, nuestras películas presentan sus artificios como convenciones genéricas, como un atrezzo para el espectáculo. En un momento histórico en el que la cultura muestra su repulsa al imperialismo estadounidense, resulta relevante que los cineastas apelen a un modelo cinematográfico marcadamente político; sin embargo, no es posible recuperar desde la industria el lugar de la enunciación que ostentaban los cineastas independientes de los setenta. Quizá hubiera sido perentorio formular una estética nueva, pero también buscar una alternativa a los circuitos dominantes de producción, distribución y exhibición de contenidos. Cuando los creadores de *Hatchet* intentaron vender su proyecto, una de las productoras objetó: «No es un *remake*, no es una secuela, no está basada en una película japonesa» (Carolyn, 2008: 158). La paradoja reside en que *Hatchet*, aun no siendo un *remake*, participa de su misma filosofía estética: un intento nostálgico de recuperar el cine de terror de los setenta.

La apropiación implica un vaciado, una absorción que anula la crítica, un triturado de lo heterogéneo que sale de la fábrica con un aspecto estandarizado, uniforme e impersonal. El acabado visual estará más cuidado, la fotografía será más limpia, los intérpretes serán estrellas y el equipo más profesional: el dominio de la gran industria promueve el academicismo formal, pero también una estetización vacía de contenido. Pero no sólo el terror de los setenta es fagocitado por el cine dominante, de hecho, nada escapa al frenesí de la apropiación: tanto el pasado como las cinematografías de otros países —especialmente las asiáticas— serán readaptadas sin descanso a las convenciones estéticas y narrativas del cine estadounidense. En el proceso, todos los referentes y mitologías locales serán borrados y amoldados a una única cultura que aspira a convertirse en global.

La apropiación es una forma estética posmodernista, que remite al pasado pero lo piensa de manera ahistórica y acrítica. Sin embargo, dentro de esta misma tendencia surge un fenómeno especialmente significativo: el terror de metraje encontrado o, en términos más amplios, la utilización de formatos de no-ficción como estética visual y

como forma narrativa en parte de la película —*Lovely Molly*— o a lo largo de toda ella —*El proyecto de la bruja de Blair*, *El diario de los muertos*, *Monstruoso*, *Quarantine* o *El último exorcismo*—. No sólo se trata de replicar los recursos y defectos estéticos del cine doméstico, sino de explorar un nuevo tipo de relación entre lo representado y el fuera de campo, así como una nueva estructura narrativa tejida a partir de tiempos muertos y giros inesperados que, a la manera de los géneros informativos, nos sacuden colocándonos en medio de una catástrofe inesperada, cuyas causas o consecuencias ignoramos por completo.

Por tanto, no se trata de retornar al grado cero de la escritura cinematográfica, sino de remedar los recursos formales del cine doméstico —imágenes trémulas, desenfocadas, faltas de luz o quemadas por el sol— o las características de géneros de no-ficción como el *reality show*, la noticia o el documental —el reportero que interpela a la cámara, las entrevistas a expertos, los testimonios de los vecinos—. Sin embargo, utilizar tales formatos no implica una búsqueda del vínculo perdido entre el cine y lo real sino una nueva forma de espectacularizar la realidad que proviene, por linaje directo, del discurso televisivo. Algunas de las primeras producciones de terror de metraje encontrado —*El proyecto de la bruja de Blair* o *The Collingswood Story*— surgieron a resultas del hallazgo de una forma visual inexplorada —el vídeo doméstico o la *web cam*— y unas condiciones de producción extraordinariamente baratas; sin embargo, el auge del subgénero a lo largo de la década tiene más que ver con el estatuto que adquiere el vídeo doméstico dentro de los géneros informativos. En el instante del choque del primer avión no había periodistas en torno al World Trade Center, por lo que nuestra memoria del evento proviene de las cámaras de turistas y reporteros improvisados. Katrina, Fukushima o el tsunami de Indonesia: las imágenes más espectaculares que sazonan el telediario ya no proceden del propio medio, sino de las cámaras y los móviles de los transeúntes fortuitos.

De la misma manera, la función de los fragmentos de vídeo casero intercalados en *La cuarta fase* (*The Fourth Kind*, Olatunde Osunsanmi, 2009) no es probar la veracidad del relato, sino alcanzar un clímax dramático al que el relato convencional difícilmente puede aspirar. En la medida en que los discursos informativos se han convertido en la forma definitiva de narrar la cotidianeidad como una historia de horror, nuestro género aspira a reduplicar el espanto que nos transmiten los noticiarios. Uno de los temas predilectos del terror contemporáneo es el Apocalipsis, la catástrofe a pequeña o gran escala, pero cuando en los últimos años se produce una contaminación recíproca entre discursos informativos y cine de terror, sólo podemos concluir que, en uno y otro caso, estamos asistiendo al espectáculo gozoso de nuestro fin, narrado en presente continuo.

«La humanidad, que antaño, en Homero, era objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en el espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden.» (Walter Benjamin, 1990: 57).

Porque en este Apocalipsis ya no resta un *pathos* trágico ni tampoco la esperanza de una ulterior resurrección y, faltando la redención o la esperanza, sólo nos queda sumergirnos en los placeres del espectáculo macabro, reír a coro con una legión de calaveras, extraviarnos en el carnaval que canta el horror de nuestro de fin.

## 12.4. Futuras direcciones

En el momento de concluir nuestra tesis, todavía no se atisba una solución a este devenir del capitalismo financiero que conducirá a crisis todavía más devastadoras y aún de mayor alcance. Ignoramos cuál será el futuro desarrollo del género y cómo se imbricará con la ideología dominante, pero lo que sí podemos constatar ya es que el capitalismo se haya enclavado en un relato apocalíptico cuyo desenlace no logra pergeñar. Incapaz de imaginar su regeneración o su después, el cine de terror ya sólo nos cuenta un continuo fin de todo, una invasión zombi que se prolongará por los siglos de los siglos. Nos falta, en estos momentos, la perspectiva necesaria para comprender ideas y formas que sólo acaban de arrancar. Sin embargo, hemos considerado imprescindible comenzar a analizar ya el modo a través del que la ideología construye nuestra cotidianidad, nuestra actualidad más inmediata, en definitiva, el mundo en que vivimos.

El concepto de ideología es tan amplio como diverso el cine de terror de la última década. Por ello, no podemos conformarnos con las líneas esbozadas en estas páginas, pues ni la ideología ni el terror contemporáneo se agotan en ellas. Queda pendiente, por ejemplo, uno de los temas más preocupantes del capitalismo actual: el expolio de la tierra, la destrucción de la naturaleza, la amenaza de nuestra supervivencia sobre el planeta. Las tramas de *The Last Winter* o *The Bay* (Barry Levinson, 2012) tienen como telón de fondo la catástrofe ecológica, un tema que deberemos tratar en próximas investigaciones. Incluso temas abordados en esta misma tesis, como la relación entre exclusión y monstruosidad, todavía pueden aportar interesantes conclusiones. De la misma manera, nuestro análisis puede enriquecerse con un énfasis mayor en las tradiciones artísticas, literarias y culturales de las que parten las películas; sin embargo, hemos decidido concluir aquí, pues consideramos apremiante la divulgación de esta línea de investigación que, basada en el análisis de la ideología, puede ayudarnos a comprender mejor el discurso a través del que los productos culturales construyen nuestra realidad y sus inevitabilidades.

## FILMOGRAFÍA CRONOLÓGICA

A continuación enumeramos las películas que integran la muestra representativa en la que se ha basado esta investigación. La lista incluye un total de 540 películas estrenadas entre 1998 y 2012, presentadas cronológicamente y divididas en cuatro grupos diferenciados: el primer bloque está dedicado al cine estadounidense (417 películas), el segundo al canadiense (34 películas), el tercero al británico (38 películas) y un último bloque que recoge estrenos internacionales de distintas cinematografías (51 películas).

Finalmente, incluimos cuatro gráficas que señalan el índice de coproducción en cada uno de los cuatro grupos. Respecto a las gráficas, su inclusión ilustra el alto índice de producción propia que se da en la filmografía estadounidense (75%). En cambio, en los cuatro grupos restantes, las cifras no son representativas ni extrapolables a la producción total de los distintos países, ya que su selección ha estado guiada por el interés que suponían como comentario, continuidad o contrapunto respecto a las grandes corrientes estadounidenses. En los tres casos, especificamos los porcentajes de coproducción con Estados Unidos (relativamente elevados) para justificar la pertinencia de su inclusión en esta tesis. Por último, constatamos que en las coproducciones la participación de capital estadounidense suele condicionar la forma y temas de las películas, algo que muy raramente sucede en el caso contrario.

## 13.1. EE. UU.

### 1998

- *Carnival of Souls* (Adam Grossman e Ian Kessner, 1998) EE. UU.
- *Deep Rising* (Stephen Sommers, 1998) EE. UU., Canadá.
- *Esfera* (*Sphere*, Barry Levison, 1998) EE. UU.
- *The Faculty* (Robert Rodríguez, 1998) EE. UU.
- *Fallen* (Gregory Hoblit, 1998) EE. UU.
- *The Last Broadcast* (Stefan Avalos y Lance Weiler, 1998) EE. UU.
- *Leyenda urbana* (*Urban Legend*, Jamie Blanks, 1998) EE. UU., Francia.
- *Más allá de los sueños* (*What Dreams May Come*, Vincent Ward, 1998) EE. UU., Nueva Zelanda.
- *Pleasantville* (Gary Ross, 1998) EE. UU.
- *Psycho* (*Psicosis*) (*Psycho*, Gus van Sant, 1998) EE. UU.
- *El Show de Truman* (*The Truman Show*, Peter Weir, 1998) EE. UU.

### 1999

- *Candyman 3: el día de los muertos* (*Candyman: Day of the Dead*, Turi Meyer, 1999) EE. UU.
- *Dentro de mis sueños* (*In Dreams*, Neil Jordan, 1999) EE. UU.
- *Donnie Darko* (Richard Kelly, 2001) EE. UU.
- *El fin de los días* (*End of Days*, Peter Hyams, 1999) EE. UU.
- *Frequency* (Gregory Hoblit, 2000) EE. UU.
- *The Haunting* (*La guarida*) (*The Haunting*, Jan de Bont, 1999) EE. UU.
- *House on the Haunted Hill* (William Malone, 1999) EE. UU.
- *La maldición de la bruja de Blair* (*Curse of the Blair Witch*, Daniel Myrick y Eduardo Sánchez, 1999) EE. UU.
- *Matrix* (*The Matrix*, Andy y Lana Wachowski, 1999) EE. UU., Australia.
- *La milla verde* (*The Green Mile*, Frank Darabont, 1999) EE. UU.
- *La momia* (*The Mummy*, Stephen Sommers, 1999) EE. UU.
- *Mothman, la última profecía* (*The Mothman Prophecies*, Mark Pellington, 2002) EE. UU.
- *El sexto sentido* (M. Night Shyamalan, 1999) EE. UU.
- *El último escalón* (*Stir of Echoes*, David Koepp, 1999) EE. UU.
- *El proyecto de la bruja de Blair* (Daniel Myrick y Eduardo Sánchez, 1999) EE. UU.
- *Sleepy Hollow* (Tim Burton, 1999) EE. UU.
- *Stigmata* (Rupert Wainwright, 1999) EE. UU.

### 2000

- *American Psycho* (Mary Harron, 2000) EE. UU.
- *La bendición* (*Bless the Child*, Chuck Russell, 2000) EE. UU., Alemania.
- *La celda* (*The Cell*, Tarsem Singh, 2000) EE. UU., Alemania.
- *El convento del diablo* (*The Convent*, Mike Mendez, 2000) EE. UU.
- *Destino final* (*Final Destination*, James Wong, 2000) EE. UU.
- *Ed Gein* (Chuck Parello, 2000) EE. UU. / Portugal.
- *El experimento de San Francesville* (*The St. Francisville Experiment*, Ted Nicolaou, 2000) EE. UU.
- *Hellraiser: Inferno* (Scott Derrickson, 2000) EE. UU.
- *El libro de las sombras* (*Book of Shadows: Blair Witch 2*, Joe Berlinger, 2000) EE. UU.
- *Lo que la verdad esconde* (*What Lies Beneath*, Robert Zemeckis, 2000) EE. UU.
- *Los muertos odian a los vivos* (*The Dead Hate the Living!*, Dave Parker, 2000) EE. UU.
- *Poseídos* (*Lost Souls*, Janusz Kaminski, 2000) EE. UU.
- *Premonición* (*The Gift*, Sam Raimi, 2000) EE. UU.
- *La prisión de los muertos* (*Prison of the Dead*, David DeCoteau, 2000) EE. UU.
- *El protegido* (*Unbreakable*, M. Night Shyamalan, 2000) EE. UU.
- *Scream 3* (Wes Craven, 2000) EE. UU.
- *Shadow of the Blair Witch* (Ben Rock, 2000) EE. UU.
- *Terror Tract* (Lance W. Dreesen y Clint Hutchison, 2000) EE. UU.

## 2001

- *13 fantasmas* (*Thir13n Ghosts*, Steve Beck, 2001) EE. UU., Canadá.
- *Araña mutante* (*Earth vs the Spider*, Scott Ziehl, 2001) EE. UU.
- *August Underground* (Fred Vogel, 2001) EE. UU.
- *The Black Door* (Kit Wong, 2001) EE. UU., Canadá
- *La criatura* (*Mermaid Chronicles Part 1: She Creature*, Sebastian Gutierrez, 2001) EE. UU.
- *Desde el infierno* (*From Hell*, Albert y Allen Hughes, 2001) EE. UU.
- *Escalofrío* (*Frailty*, Bill Paxton, 2001) EE. UU., Alemania, Italia.
- *Escalofrío* (*Wendigo*, Larry Fessenden, 2001) EE. UU.
- *Un extraño entre nosotros* (*The Day the World Ended*, Terence Gross, 2001) EE. UU.
- *Fantasma de Marte* (*Ghosts of Mars*, John Carpenter, 2001) EE. UU.
- *Los hijos de los muertos vivientes* (*Children of the Living Dead*, Tor Ramsey, 2001) EE. UU.
- *Jason X* (James Isaac, 2001) EE. UU.
- *The Lost Skeleton of Cadavra* (Larry Blamire, 2001) EE. UU.
- *Mimic 2* (Jean de Segonzac, 2001) EE. UU.
- *Monstruos S.A.* (*Monsters Inc.*, Peter Doctor y David Silverman, 2001) EE. UU.
- *Los otros* (*The Others*, Alejandro Amenábar, 2001) EE. UU., España, Francia, Italia.
- *El regreso de la momia* (*The Mummy Returns*, Stephen Sommers, 2001) EE. UU.
- *Un San Valentín de muerte* (*Valentine*, Jamie Blanks, 2001) EE. UU.
- *Session 9* (Brad Anderson, 2001) EE. UU.
- *Soft for Digging* (J. T. Petty, 2001) EE. UU.
- *Trece fantasmas* (*Thir13en Ghosts*, Steve Beck, 2001) EE. UU., Canadá.
- *Vanilla Sky* (Cameron Crowe, 2001) EE. UU., España

## 2002

- *Arac Attack* (*Eight Legged Freaks*, Ellory Elkayem, 2002) EE. UU., Australia.
- *Below* (David Twohy, 2002) EE. UU.
- *Blade II* (Guillermo del Toro, 2002) EE. UU., Alemania.
- *Bubba Ho-Tep* (Don Coscarelli, 2002) EE. UU.
- *Cabin Fever* (Eli Roth, 2002) EE. UU.
- *La caja de los deseos* (*Wishcraft*, Danny Graves, Richard Wenk, 2002) EE. UU.
- *The Collingswood Story* (Michael Constanza, 2002) EE. UU.
- *D-Tox* (*Ojo asesino*) (*D-Tox*, Jim Gillespie, 2002) EE. UU., Alemania.
- *Dahmer* (David Jacobson, 2002) EE. UU.
- *La dama del agua* (*Lady in the Water*, Night Shyamalan, 2006) EE. UU.
- *Darkness* (Jaume Balagueró, 2002) EE. UU., España.
- *Dragonfly: la sombra de la libélula* (*Dragonfly*, Tom Shadyac, 2002) EE. UU.
- *Carrie* (David Carson, 2002) EE. UU., Canadá.
- *Ellos* (*They*, Robert Harmon, 2002) EE. UU.
- *El fantasma de High River* (*Sightings: Heartland Ghosts*, Brian Trenchard-Smith, 2002) EE. UU.
- *Ghost Ship. Barco Fantasma* (*Ghost Ship*, Steve Beck, 2002) EE. UU., Australia.
- *Halloween: Resurrection* (Rick Rosenthal, 2002) EE. UU.
- *El hijo nº 13* (*13<sup>th</sup> Child*, Thomas Ashley, Steven Stockage, 2002) EE. UU.
- *May* (Lucky McKee, 2002) EE. UU.
- *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002) EE. UU.
- *Nightstalker* (Chris Fisher, 2002) EE. UU.
- *La reina de los condenados* (*Queen of the Damned*, Michael Rymer, 2002) EE. UU., Australia.
- *The Ring: La señal* (*The Rign*, Gore Verbinski, 2002) EE. UU.
- *Señales* (*Signs*, M. Night Shyamalan, 2002) EE. UU.
- *Vampires: Los Muertos* (Tommy Lee Wallace, 2002) EE. UU.

## 2003

- *Campamento infernal* (*Bloody Murder 2: Closing Camp*, Rob Spera, 2003) EE. UU.
- *La casa* (*Cold Creek Manor*) (*Cold Creek Manor*, Mike Figgis, 2003) EE. UU., Canadá, RU.
- *La casa de los mil cadáveres* (*House of the Thousand Corpses*, Rob Zombie, 2003) EE. UU.
- *El cazador de sueños* (*Dreamcatcher*, Lawrence Kasdan, 2003) EE. UU., Australia.
- *En la oscuridad* (*Darkness Falls*, Jonathan Liebesman, 2003) EE. UU., Australia.
- *Destino final 2* (*Final Destination 2*, David R. Ellis, 2003) EE. UU., Canadá.
- *Devorador de pecados* (*The Order*, Brian Helgeland, 2003) EE. UU., Alemania.
- *El diario de Ellen Rimbauer* (*The Diary of Ellen Rimbauer*, Craig R. Baxley, 2003) EE. UU.

- *Elephant* (Gus van Sant, 2003) EE. UU.
- *Fantasma de Edendale* (*Ghosts of Edendale*, Stephan Avalos, 2003) EE.UU.
- *Gacy* (Clive Saunders, 2003) EE. UU.
- *Gothika* (Mathieu Kassovitz, 2003) EE. UU.
- *Jeepers Creepers II* (Victor Salva, 2003) EE. UU.
- *King of the Ants* (Stuart Gordon, 2003) EE. UU.
- *Km. 666* (*Wrong Turn*, Rob Schmidt, 2003) EE. UU., Alemania.
- *Little Erin Merryweather* (David Morwick, 2003) EE. UU.
- *Malevolence* (Stevan Mena, 2003) EE.UU.
- *La mansión encantada* (*The Haunted Mansion*, Rob Minkoff, 2003) EE. UU.
- *The Manson Family* (Jim Van Bebber, 2003) EE. UU.
- *La matanza de Texas* (*The Texas Chainsaw Massacre*, Marcus Nispel, 2003) EE. UU.
- *Mimic: Sentinel* (J. T. Petty, 2003) EE. UU.
- *Monster* (Patty Jenkins, 2003) EE. UU., Alemania.
- *Monster Man* (Michael Davis, 2003) EE. UU.
- *Open Water* (Chris Kentis, 2003) EE. UU.
- *Telaraña letal* (*Webs*) (*Webs*, David Wu, 2003) EE. UU.

#### 2004

- *Alien vs. Predator* (Paul W. S. Anderson, 2004) EE. UU., Alemania, República Checa, EE. UU.
- *Amanecer de los muertos* (*Dawn of the Dead*, Zack Snyder, 2004) EE. UU., Canadá, Japón, Francia.
- *Anacondas: La cacería por la orquídea sangrienta* (*Anacondas: The Hunt for the Blood Orchid*, Dwight H. Little, 2004) EE. UU.
- *El aprendiz de Satanás* (*Satan's Little Helper*, Jeff Lieberman, 2004) EE. UU.
- *Blade: Trinity* (David S. Goyer, 2004) EE. UU.
- *El bosque* (*The Village*, Night M. Shyamalan, 2004) EE. UU.
- *El exorcista: el comienzo* (*The Exorcist: The Beginning*, Renny Harlin, 2004) EE. UU.
- *Ghost Lake* (Jay Woelfel, 2004) EE. UU.
- *El grito* (*The Grudge*, Takashi Shimizu, 2004) EE. UU., Japón.
- *Gritos de muerte* (*Dead Birds*, Alex Turner, 2004) EE. UU.
- *Hellboy* (Guillermo del Toro, 2004) EE. UU.
- *Lucky* (Steve Cuden, 2004) EE. UU.
- *Madhouse* (William Butler, 2004) EE. UU.
- *La masacre de Toolbox* (*Toolbox Murders*, Tobe Hooper, 2004) EE. UU.
- *Muerte y desayuno* (*Dead & Breakfast*, Matthew Leutwyler, 2004) EE. UU.
- *Obras maestras del asesinato* (*Murder-Set-Pieces*, Nick Palumbo, 2004) EE. UU.
- *La Pasión de Cristo* (*The Passion of the Christ*, Mel Gibson, 2004) EE. UU.
- *Reencarnación* (*Birth*, Jonathan Glazer, 2004) EE. UU., Alemania.
- *Salem's Lot* (Mikael Salomon, 2004) EE. UU.
- *Saw* (James Wan, 2004) EE. UU, Australia.
- *Shallow Ground: Bajo tierra* (*Shallow Ground*, Sheldon Wilson, 2004) EE. UU.
- *Temblores 4: Comienza la leyenda* (*Tremors 4: The Legend Begins*, S. S. Wilson, 2004) EE. UU.
- *Van Helsing* (Stephen Sommers, 2004) EE. UU, República Checa.
- *La ventana secreta* (*Secret Window*, David Koepp, 2004) EE. UU.
- *Zombie Honeymoon* (Dave Gebroe, 2004) EE. UU.
- *Zombie Nation* (Ulli Lommel, 2004) EE.UU.

#### 2005

- *8mm 2* (J. S. Cardone, 2005) EE. UU., Hungría.
- *2001 maníacos* (*2001 Maniacs*, Tim Sullivan, 2005) EE. UU.
- *All Soul's Day: Día de los Muertos* (Jeremy Kasten, 2005) EE. UU.
- *Atrapados* (*Feast*, John Gulager, 2005) EE. UU.
- *The Call of Cthulhu* (Andrew Leman, 2005) EE. UU.
- *La casa de cera* (*House of Wax*, Jaume Collet-Serra, 2005) EE. UU.
- *La caverna maldita* (*The Cave*, Bruce Hunt, 2005) EE. UU., Alemania.
- *Constantine* (Francis Lawrence, 2005) EE. UU., Alemania.
- *Cry Wolf* (*Cry\_Wolf*, Jeff Wadlow, 2005) EE. UU.
- *Dark Water: La huella* (*Dark Water*, Walter Salles, 2005) EE. UU.
- *Desde la oscuridad* (*Dark Remains*, Brian Avenet-Bradley, 2005) EE. UU.



- *El ejército de los muertos (Homecoming)*, Joe Dante, 2005) EE. UU., Canadá.
- *El escondite* (John Polson, 2005) EE. UU., Alemania.
- *El exorcismo de Emily Rose (The Exorcism of Emily Rose)*, Scott Derrickson, 2005) EE. UU.
- *El fin del mundo en 35 mm (Cigarette Burns)*, John Carpenter, 2005) EE. UU.
- *Esculturas humanas (Incident on and Off a Mountain Road)*, Don Coscarelli, 2005) EE. UU.
- *El exorcista: El comienzo (Dominion: Prequel to the Exorcist)*, Paul Schrader, 2005) EE. UU.
- *La guerra de los mundos (War of the Worlds)*, Steven Spielberg, 2005) EE. UU.
- *Hostel* (Eli Roth, 2005) EE. UU.
- *The Jacket* (John Maybury, 2005) EE. UU., Alemania.
- *Jenifer* (Dario Argento, 2005) EE. UU.
- *Leyenda Urbana 3 (Urban Legends: Bloody Mary)*, Mary Lambert, 2005) EE. UU.
- *La llave del mal (The Skeleton Key)*, Iain Softley, 2005) EE. UU., Alemania.
- *Man-Thing – La naturaleza del miedo (Man-Thing)*, Brett Leonard, 2005) EE. UU., Australia.
- *La morada del miedo (The Amityville Horror)*, Andrew Douglas, 2005) EE. UU.
- *Mortuary* (Tobe Hooper, 2005) EE. UU.
- *Los renegados del diablo (The Devil Rejects)*, Rob Zombie, 2005) EE.UU., Alemania.
- *Reeker* (Dave Payne, 2005) EE. UU.
- *The Ring 2 (La señal 2) (The Ring Two)*, Hideo Nakata, 2005) EE. UU.
- *The Roost* (Ti West, 2005) EE. UU.
- *Salvaje instinto animal (Deer Woman)*, John Landis, 2005) EE. UU.
- *Saw II* (Darren Lynn Bousman, 2005) EE. UU., Canadá.
- *Terror en la niebla (The Fog)*, Rupert Wainwright, 2005) EE. UU.
- *La tierra de los muertos vivientes (Land of the Dead)*, George A. Romero, 2005) EE. UU., Canadá, Francia.
- *Star Wars: Episodio III - La venganza de los Sith (Star Wars: Episode III - Revenge of the Sith)*, George Lucas, 2005) EE. UU.

## 2006

- *300* (Zack Snyder, 2006) EE. UU.
- *Alterado (Altered)*, Eduardo Sánchez, 2006) EE. UU.
- *La alianza del mal (The Covenant)*, Renny Harlin, 2006) EE. UU.
- *Automaton Transfusion* (Steven C. Miller, 2006) EE. UU.
- *Boogeyman: la puerta del miedo (Boogeyman)*, Stephen Kay, 2005) EE. UU., Nueva Zelanda, Alemania.
- *El bosque maldito (The Woods)*, Lucky McKee, 2006) EE. UU., R.U., Alemania.
- *Bug* (William Friedkin, 2006) EE. UU., Alemania.
- *Cenizas atrapadas (Trapped Ashes)*, Sean S. Cunningham, Joe Dante, John Gaeta, Monte Hellman y Ken Russell, 2006) EE. UU., Japón.
- *Las colinas tienen ojos (The Hills Have Eyes)*, Alexandre Aja, 2006) EE. UU., Francia.
- *Creepshow III* (Ana Clavell, James Glenn Dudelson, 2006) EE. UU.
- *Cuando llama un extraño (When a Stranger Calls)*, Simon West, 2006) EE. UU.
- *Destino final 3* (James Wong, 2006) Alemania, EE. UU., Canadá.
- *Detrás de la máscara: El ascenso de de Leslie Vernon (Behind the Mask: The Rise of Leslie Vernon)*, Scott Glosserman, 2006) EE. UU.
- *La familia (Family)*, John Landis, 2006) EE. UU., Canadá.
- *Hatchet* (Adam Green, 2006) EE. UU.
- *Imprint* (Takashi Miike, 2006) EE. UU., Japón.
- *The Last Winter* (Larry Fessenden, 2006) EE. UU., Islandia.
- *La matanza de Texas: El origen (The Texas Chain-Saw Massacre: The Beginning)*, Jonathan Liebesman, 2006) EE. UU.
- *Metamorfosis (Sick Girl)*, Lucky McKee, 2006) EE. UU., Canadá.
- *Monster House* (Gil Kenan, 2006) EE. UU.
- *Mulberry Street* (Jim Mickle, 2006) EE. UU.
- *Negra Navidad (Black Christmas)*, Glen Morgan, 2006) EE. UU., Canadá.
- *Los ojos del mal (See No Evil)*, Gregory Dark, 2006) EE. UU.
- *Poultrygeist: Night of the Chicken Dead* (Lloyd Kaufman, 2006) EE. UU.
- *Los profanadores de tumbas (The Gravedancers)*, Mike Mendez, 2006) EE. UU.
- *La profecía (The Omen)*, John Moore, 2006) EE. UU.
- *Pulse (Conexión) (Pulse)*, Jim Sonzero, 2006) EE. UU.
- *El republicano (The Tripper)*, David Arquette, 2006) EE. UU.
- *Saw III* (Darren Lynn Bousman, 2006) EE. UU., Canadá.

- *Seducción mortal* (*All the Boys Love Mandy Lane*, Jonathan Levine, 2006) EE. UU.
- *Snakes on a Train* (Eric Forsberg, 2006) EE. UU.
- *Turistas* (John Stockwell, 2006) EE. UU.
- *Valerie en la escalera* (*Valerie on the Stairs*, Mick Garris, 2006) EE. UU., Canadá.
- *Wicker Man* (Neil LaBute, 2006) EE. UU.
- *Zombies* (*Wicked Little Things*, J. S. Cardone, 2006) EE. UU.

## 2007

- *30 días de oscuridad* (*30 Days of Night*, David Slade, 2007) EE. UU., Nueva Zelanda.
- *1408* (Mikael Håfström, 2007) EE. UU.
- *An American Crime* (Tommy O'Haver, 2007) EE. UU.
- *Beowulf* (Robert Zemeckis, 2007) EE. UU.
- *Borderland: Al otro lado de la frontera* (*Borderland*, Zev Berman, 2007) México, EE. UU.
- *Captivity* (Roland Joffé, 2007) EE. UU., Rusia.
- *Catacumbas: los muertos vivientes* (*Catacombs*, Tomm Cocker, David Elliot, 2007) EE. UU.
- *La cosecha* (*The Reaping*, Stephen Hopkins, 2007) EE. UU.
- *Crucero de ensueño* (*Dream Cruise*, Norio Tsuruta, 2007) EE. UU., Japón.
- *Death Proof* (Quentin Tarantino, 2007) EE. UU.
- *El diario de los muertos* (*Diary of the Dead*, George A. Romero, 2007) EE. UU.
- *Disturbia* (D. J. Caruso, 2007) EE. UU.
- *Escalofríos* (*Wind Chill*, Gregory Jacobs, 2007) EE.UU., RU.
- *Flight of the Living Dead: Outbreak on a Plane* (Scott Thomas, 2007) EE. UU.
- *The Girl Next Door* (Gregory Wilson, 2007) EE. UU.
- *Halloween. El origen* (*Halloween*, Rob Zombie, 2007) EE. UU.
- *Hellion – El ángel caído* (*Whisper*, Stewart Hendler, 2007) EE. UU., Canadá.
- *Hostel 2* (*Hostel: Part II*, Eli Roth, 2007) EE. UU.
- *Invasión* (*The Invasion*, Oliver Hirschbiegel, 2007) EE. UU., Australia.
- *Km 666 II: Camino sangriento* (*Wrong Turn 2: Dead End*, Joe Lynch, 2007) EE. UU.
- *The Messengers* (Oxide Pang Chun y Danny Pang, 2007) EE. UU.
- *La niebla* (*The Mist*, Frank Darabont, 2007) EE. UU.
- *Paranormal Activity* (Oren Peli, 2007) EE. UU.
- *Parking 2* (*P2*, Franck Khalfoun, 2007) EE. UU.
- *Planet Terror* (Robert Rodríguez, 2007) EE. UU.
- *Posesión demencial* (*My Name Is Bruce*, Bruce Campbell, 2007) EE. UU.
- *The Poughkeepsie Tapes* (John Erick Dowdle, 2007) EE. UU.
- *Pro-Life* (John Carpenter, 2007) EE.UU., Canadá.
- *The Rage* (Robert Kurtzman, 2007) EE. UU.
- *El retorno de los malditos* (*The Hills Have Eyes II*, Martin Weisz, 2007) EE. UU.
- *Return to House on Haunted Hill* (Víctor García, 2007) EE. UU.
- *Saw IV* (Darren Lynn Bousman, 2007) EE. UU., Canadá.
- *Sé quién me mató* (*I Know Who Killed Me*, Chris Silverston, 2007) EE. UU.
- *The Signal* (David Bruckner, Dan Bush y Jacob Gentry, 2007) EE.UU.
- *Silencio desde el mal* (*Dead Silence*, James Wan, 2007) EE. UU.
- *Soy leyenda* (*I Am Legend*, Francis Lawrence, 2007) EE. UU.
- *Sweeney Todd, el barbero diabólico de la calle Fleet* (*Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street*, Tim Burton, 2007) EE. UU., RU.
- *Trail of the Screaming Forehead* (Larry Blamire, 2007) EE. UU.
- *Truco o trato* (*Trick 'r Treat*, Michael Dougherty, 2007) EE. UU.
- *Vagina Dentata* (*Teeth*, Mitchell Lichtenstein, 2007) EE. UU.
- *Los washingtonianos* (*The Washingtonians*, Peter Medak, 2007) EE. UU., Canadá.
- *Zodiac* (David Fincher, 2007) EE. UU.
- *Zombie Town* (*Wasting Away*, Matthew Kohnen, 2007) EE. UU.

## 2008

- *Alien Raiders* (Ben Rock, 2008) EE. UU.
- *Amusement: El juego del mal* (*Amusement*, John Simpson, 2008) EE. UU.
- *Arresto domiciliario* (*100 Feet*, Eric Red, 2008) EE. UU.
- *Bad Biology* (Frank Henenlotter, 2008) EE. UU.
- *The Burrowers* (J. T. Petty, 2008) EE. UU.
- *Dance of the Dead: El baile de los muertos* (*Dance of the Dead*, Gregg Bishop, 2008) EE. UU.
- *Day of the Dead* (Steve Miner, 2008) EE. UU.

- *Dead Space: Downfall* (Chuck Patton, 2008) EE. UU.
- *Deadgirl* (Marcel Sarmiento y Gadi Harel, 2008) EE. UU.
- *The Echo* (Yam Laranas, 2008) EE. UU.
- *Los extraños* (*The Strangers*, Bryan Bertino, 2008) EE. UU.
- *The Eye* (*Visiones*) (*The Eye*, David Moreau, Xavier Palud, 2008) EE. UU., Canadá.
- *Feast 2: Sloppy Seconds* (John Gulager, 2008) EE. UU.
- *Hellboy 2. El ejército Dorado* (*Hellboy II: The Golden Army*, Guillermo del Toro, 2008) EE. UU., Alemania.
- *Home Movie* (Christopher Denham, 2008) EE. UU.
- *I Sell the Dead* (Glenn McQuaid, 2008) EE. UU.
- *El incidente* (*The Happening*, Night Shyamalan, 2008) EE. UU., India, Francia.
- *It's Alive* (Joseph Rusnak, 2008) EE. UU.
- *Monstruoso* (*Cloverfield*, Matt Reeves, 2008) EE. UU.
- *Una noche para morir* (*Prom Night*, Nelson McCormick, 2008) EE. UU., Canadá.
- *The Objective* (Daniel Myrick, 2008) EE. UU., Marruecos.
- *Outlander* (Howard McCain, 2008) EE. UU., Alemania.
- *Plague Town* (David Gregory, 2008) EE. UU.
- *Posesión* (*Possession*, Joel Bergvall, Simon Sandquist, 2008) EE. UU.
- *Quarantine* (John Erick Dowdle, 2008) EE. UU.
- *Reflejos* (*Mirrors*, Alexandre Aja, 2008) EE. UU., Rumanía, Alemania.
- *Retratos del más allá* (*Shutter*, Masayuki Ochiai, 2008) EE. UU.
- *Las ruinas* (*The Ruins*, Carter Smith, 2008) EE. UU., Alemania, Australia.
- *Saw V* (David Hackl, 2008) EE. UU., Canadá.
- *Splinter* (Toby Wilkins, 2008) EE. UU.
- *Trailer Park of Terror* (Steven Goldmann, 2008) EE.UU.
- *Ultimátum a la tierra* (*The Day the Earth Stood Still*, Scott Derrickson, 2008) EE. UU., Canadá.
- *El vagón de la muerte* (*The Midnight Meat Train*, Ryûhei Kitamura, 2008) EE. UU.
- *Zombie Strippers!* (Jay Lee, 2008) EE. UU.

## 2009

- *Albino Farm* (Joe Anderson, Sean McEwen, 2009) EE. UU.
- *Arrástrame al infierno* (*Drag Me to Hell*, Sam Raimi, 2009) EE. UU.
- *Bienvenidos a Zombieland* (*Zombieland*, Ruben Fleischer, 2009) EE. UU.
- *Blood Night: The Legend of Mary Hatchet* (Frank Sabatella, 2009) EE. UU.
- *Blood River* (Adam Mason, 2009) EE. UU.
- *Cabin Fever 2* (*Cabin Fever 2: Spring Fever*, Ti West, 2009) EE. UU.
- *La caja* (*The Box*, Richard Kelly, 2009) EE. UU.
- *La carretera* (*The Road*, John Hillcoat, 2009) EE. UU.
- *Los chicos del maíz* (*Children of the Corn*, Donald P. Borchers, 2009) EE. UU.
- *Colinas sangrientas* (*The Hills Run Red*, Dave Parker, 2009) EE. UU.
- *The Collector* (Marcus Dunstan, 2009) EE. UU.
- *Cropsey* (Barbara Brancaccio, Joshua Zeman, 2009) EE. UU.
- *The Crypt* (Craig McMahon, 2009) EE. UU.
- *La cuarta fase* (*The Fourth Kind*, Olatunde Osunsanmi, 2009) EE. UU., RU.
- *Dark and Stormy Night* (Larry Blamire, 2009) EE. UU.
- *Daybreakers* (Michael y Peter Spierig, 2009) EE. UU., Australia.
- *Dead Air* (Corbin Bernsen, 2009) EE. UU.
- *Deadtime Stories* (Jeff Monahan, Michael Fischa, y Tom Savini, 2009) EE. UU.
- *Destino final 4* (*The Final Destination*, David R. Ellis, 2009) EE. UU.
- *The Devil's Tomb* (Jason Connery, 2009) EE. UU.
- *Distrito 9* (*District 9*, Neill Blomkamp, 2009) EE. UU., Nueva Zelanda, Canadá, Sudáfrica.
- *Don't Look Up* (Fruit Chan, 2009) EE. UU., Japón, Sudáfrica.
- *Exorcismo en Connecticut* (*The Haunting in Connecticut*, Peter Cornwell, 2009) EE. UU., Canadá.
- *Expediente 39* (*Case 39*, Christian Alvart, 2009) EE.UU, Canadá.
- *Halloween II* (Rob Zombie, 2009) EE. UU.
- *The Haunted World of El Superbeasto* (Rob Zombie, 2009) EE. UU.
- *Hermanidad de sangre* (*Sorority Row*, Stewart Hendler, 2009) EE. UU.
- *The House of the Devil* (Ti West, 2009) EE. UU.
- *La huérfana* (*Orphan*, Jaume Collet-Serra, 2009) EE. UU., Canadá, Alemania, Francia.

- *Infectados* (*Carriers*, David y Álex Pastor, 2009) EE. UU.
- *Infestation* (Kyle Rankin, 2009) EE. UU.
- *Ink* (Jamin Winans, 2009) EE. UU.
- *Jennifer's Body* (Karyn Kusama, 2009) EE. UU.
- *The Killing Room* (Jonathan Liebesman, 2009) EE. UU.
- *Kill Theory* (Chris Moore, 2009) EE. UU.
- *The Last Lovecraft: Relic of Cthulhu* (Henry Saine, 2009) EE. UU.
- *Lo* (Travis Betz, 2009) EE. UU.
- *The Lovely Bones* (Peter Jackson, 2009) EE. UU., RU., Nueva Zelanda.
- *La masacre de Town Creek* (*Blood Creek*, Joel Schumacher, 2009) EE. UU.
- *Miedos 3D* (*The Hole*, Joe Dante, 2009) EE. UU.
- *Los mundos de Coraline* (*Coraline*, Henry Selick, 2009) EE. UU.
- *Necromentia* (Peary Reginald Teo, 2009) EE. UU.
- *Night of the Demons* (Adam Gierasch, 2009) EE. UU.
- *Offspring* (Andrew van den Houten, 2009) EE. UU.
- *Paranormal Entity* (Shane Van Dyke, 2009) EE. UU.
- *Presencias extrañas* (*The Uninvited*, Charles Guard, Thomas Guard, 2009) EE. UU., Canadá, Alemania.
- *La reliquia mortal* (*Red Sands*, Alex Turner, 2009) EE. UU.
- *La resistencia de los muertos* (*Survival of the Dead*, George A. Romero, 2009) EE. UU., Canadá.
- *The Revenant* (D. Kerry Prior, 2009) EE. UU.
- *San Valentín sangriento* (*My Bloody Valentine*, Patrick Lussier, 2009) EE. UU.
- *Saw VI* (Kevin Greutert, 2009) Canadá, EE. UU., RU, Australia.
- *La semilla del mal* (*The Unborn*, David S. Goyer, 2009) EE. UU.
- *The Stepfather* (Nelson McCormick, 2009) EE. UU.
- *The Thaw* (Mark A. Lewis, 2009) EE. UU., Canadá.
- *La última casa a la izquierda* (*The Last House on the Left*, Dennis Iliadis, 2009) EE. UU.
- *Viernes 13* (*Friday the 13<sup>th</sup>*, Marcus Nispel, 2009) EE. UU.

## 2010

- *Almas condenadas* (*My Soul to Take*, Wes Craven, 2010) EE. UU.
- *And Soon the Darkness* (Marcos Efron, 2010) EE. UU., Argentina, Francia.
- *Cisne negro* (*Black Swan*, Darren Aronofsky, 2010) EE. UU.
- *The Crazies* (Breck Eisner, 2010) EE. UU., Emiratos Árabes.
- *The Dead and the Damned* (Rene Perez, 2011) EE. UU.
- *Encerrada* (*The Ward*, John Carpenter, 2010) EE. UU.
- *The Final* (Joey Stewart, 2010) EE. UU.
- *Furia de Titanes* (*Clash of the Titans*, Louis Leterrier, 2010) EE. UU.
- *El hombre lobo* (*The Wolfman*, Joe Johnston, 2010) EE. UU.
- *I Spit on your Grave* (Steven R. Monroe, 2010) EE. UU.
- *Insidious* (James Wan, 2010) EE. UU., Canadá.
- *Mother's Day* (Darren Lynn Bousman, 2010) EE. UU.
- *Mongolian Death Worm* (Steven R. Monroe, 2010) EE. UU.
- *Monstruos contra alienígenas* (*Monsters vs Aliens*, Rob Letterman y Conrad Vernon, 2009) EE. UU.
- *No tengas miedo a la oscuridad* (*Don't Be Afraid of the Dark*, Troy Nixey, 2010) EE. UU., Australia, México.
- *Paranormal Activity 2* (Tod Williams, 2010) EE. UU.
- *Pesadilla en Elm Street* (*A Nightmare in Elm Street*, Samuel Bayer, 2010) EE. UU.
- *Piraña 3D* (*Piranha*, Alexandre Aja, 2010) EE. UU.
- *Predators* (Nimrod Antal, 2010) EE. UU.
- *Saw VII 3D* (*Saw 3D*, Kevin Greutert, 2010) EE. UU., Canadá.
- *Secretos en las paredes* (*Secrets in the Walls*, Christopher Leitch, 2010) EE. UU.
- *Shutter Island* (Martin Scorsese, 2010) EE. UU.
- *Stake Land* (Jim Mickle, 2010) EE. UU.
- *Suicide Girls Must Die!* (Sawa Suicide, 2010) EE. UU.
- *The Taint* (Drew Bolduc, Dan Nelson, 2010) EE. UU.
- *La trampa del mal* (*Devil*, John Erick Dowdle, 2010) EE. UU.
- *El último exorcismo* (*The Last Exorcism*, Daniel Stamm, 2010) EE.UU., Francia.
- *Vanishing on Seventh Street* (Brad Anderson, 2010) EE. UU.

- *YellowBrickRoad* (Jesse Holland, Andy Mitton, 2010) EE. UU.
- *ZMD: Zombies of Mass Destruction* (Kevin Hamedani, 2010) EE. UU.

#### **2011**

- *11/11/11* (Keith Allan, 2011) EE. UU.
- *Absentia* (Mike Flanagan, 2011) EE. UU.
- *Apollo 18* (Gonzalo López-Gallego, 2011) EE. UU., Canadá.
- *Beneath the Darkness* (Martin Guigui, 2011) EE. UU.
- *La cabaña en el bosque (The Cabin in the Woods)*, Drew Goddard, 2011) EE. UU.
- *Cassadaga* (Anthony Diblasi, 2011) EE. UU.
- *Castigo sangriento (Detention)*, Joseph Kahn, 2011) EE. UU.
- *La Cosa (The Thing)*, Matthijs van Heijningen Jr., 2011) EE. UU., Canadá.
- *Cowboys & Aliens* (Jon Favreau, 2011) EE. UU.
- *The Dead Inside* (Travis Betz, 2011) EE. UU.
- *Destino final 5 (Final Destination 5)*, Steven Quale, 2011) EE. UU., Canadá.
- *Detrás de las paredes (Dream House)*, Jim Sheridan, 2011) EE. UU.
- *Enter Nowhere* (Jack Heller, 2011) EE. UU.
- *Evidence* (Howie Askins, 2011) EE. UU.
- *Hellraiser: Revelations* (Victor García, 2011) EE. UU.
- *La hora más oscura (The Darkest Hour)*, Chris Gorak, 2011) EE. UU.
- *Hostel III* (Scott Spiegel, 2011) EE. UU.
- *The Innkeepers* (Ti West, 2011) EE. UU.
- *Lovely Molly* (Eduardo Sánchez, 2011) EE. UU.
- *Millenium: los hombres que no amaban a las mujeres (The Girl with the Dragon Tattoo)*, David Fincher, 2011) EE. UU., Suecia, Noruega.
- *Mimesis: Night of the Living Dead* (Douglas Schulze, 2011) EE. UU.
- *Noche de miedo (Fright Night)*, Craig Gillespie, 2011) EE. UU.
- *The Orphan Killer* (Matt Farnsworth, 2011) EE. UU.
- *Paranormal Activity 3* (Henry Joost, Ariel Schulman, 2011) EE. UU.
- *Red State* (Kevin Smith, 2011) EE. UU.
- *El rito (The Rite)*, Mikael Häfström, 2011) EE. UU., Hungría, Italia.
- *Scream 4* (Wes Craven, 2011) EE. UU.
- *Silent House* (Chris Kentis, Laura Lau, 2011) EE. UU., Francia.
- *El sicario de Dios (Priest)*, Scott Charles Stewart, 2011) EE. UU.
- *Sucker Punch* (Zack Snyder, 2011) EE. UU., Canadá.
- *Super 8* (J. J. Abrams, 2011) EE. UU.
- *Take Shelter* (Jeff Nichols, 2011) EE. UU.
- *The Task* (Alex Orwell, 2011) EE. UU.
- *The Woman* (Lucky McKee, 2011) EE. UU.

#### **2012**

- *El alucinante mundo de Norman (Paranorman)*, Chris Butler y Sam Fell, 2012) EE. UU.
- *The Bay* (Barry Levinson, 2012) EE. UU.
- *Devil Inside (the Devil Inside)*, William Brent Bell, 2012) EE. UU.
- *The Possession (el origen del mal) (The Possession)*, Ole Bornedal, 2012) EE. UU., Canadá.
- *Prometheus* (Ridley Scott, 2012) EE. UU., RU.
- *Sinister* (Scott Derrickson, 2012) EE. UU.

## 13.2. Canadá

- *Cube* (Vincenzo Natali, 1997) Canadá.
- *La novia de Chucky* (*Bride of Chucky*, Ronnie Yu, 1998) Canadá, EE. UU.
- *eXistenZ* (David Cronenberg, 1999) Canadá, RU.
- *Ginger Snaps* (James Fawcett, 2000) Canadá.
- *Wolf Girl* (Thom Fitzgerald, 2001) Canadá, Rumanía.
- *Cube 2: Hypercube* (Andrzej Sekuła, 2002) Canadá.
- *Dracula: Pages from a Virgin's Diary* (Guy Maddin, 2002) Canadá.
- *Hellraiser: Hellseeker* (Rick Bota, 2002) Canadá, EE. UU.
- *The Wisher* (Gavin Wilding, 2002) Canadá, EE. UU.
- *Un extraño a mi lado* (*A Stranger Beside Me*, Paul Shapiro, 2003) Canadá, EE. UU.
- *Freddy contra Jason* (*Freddy vs. Jason*, Ronny Yu, 2003) Canadá, EE. UU., Italia.
- *Willard* (Glen Morgan, 2003) Canadá, EE. UU.
- *Decoys* (Matthew Hastings, 2004) Canadá.
- *Ginger Snaps II: Los malditos* (*Ginger Snaps: Unleashed*, Brett Sullivan, 2004) Canadá.
- *Ginger Snaps III: El origen* (*Ginger Snaps Back: The Beginning*, Grant Harvey, 2004) Canadá.
- *Horas de horror* (*The Dark Hours*, Paul Fox, 2005) Canadá.
- *Severed* (Carl Bessai, 2005) Canadá.
- *Ciudad maldita 436* (*Population 436*, Michelle MacLaren, 2006) Canadá, EE. UU.
- *La cosa maldita* (*The Damned Thing*, Tobe Hooper, 2006) Canadá, EE. UU.
- *El eslabón más débil* (*The Screwfly Solution*, Joe Dante, 2006) Canadá, EE. UU.
- *Fido* (Andrew Currie, 2006) Canadá.
- *Silent Hill* (Christophe Gans, 2006) Canadá, Francia, Japón, EE. UU.
- *Slither: La plaga* (*Slither*, James Gunn, 2006) Canadá, EE. UU.
- *Jack Brooks: Cazador de Monstruos* (*Jack Brooks: Monster Slayer*, Jon Knautz, 2007) Canadá.
- *A ciegas* (*Blindness*, Fernando Meirelles, 2008) Canadá, Brasil, Japón.
- *Pontypool* (Bruce McDonald, 2008) Canadá.
- *Arenas mortales* (*Sand Serpents*, Jeff Renfro, 2009) Canadá.
- *Splice: Experimento mortal* (*Splice*, Vincenzo Natali, 2009) Canadá, Francia, EE. UU.
- *The Shrine* (Jon Knautz, 2010) Canadá.
- *Tucker & Dale vs. Evil* (Eli Craig, 2010) Canadá, EE.UU.
- *Exit Humanity* (John Geddes, 2011) Canadá.
- *Grave Encounters* (The Vicious Brothers, 2011) Canadá.

### 13.3. Reino Unido

- *Urban Ghost Story* (Geneviève Jolliffe, 1998) RU.
- *La sombra del vampiro* (*Shadow of the Vampire*, E. Elias Merhige, 2000) RU, EE. UU., Luxemburgo.
- *28 días después* (*28 Days Later*, Danny Boyle, 2002) RU.
- *Ángeles caídos* (*Fallen Angels*, Ian David Diaz, 2002) RU, Canadá.
- *La cámara secreta* (*My Little Eye*, 2002) RU., EE. UU., Francia y Canadá.
- *El imperio del fuego* (*Reign of Fire*, Rob Bowman, 2002) RU, Irlanda, EE. UU.
- *Resident Evil* (Paul W. S. Anderson, 2002) RU, Alemania, Francia, EE. UU.
- *Ted Bundy* (Matthew Bright, 2002) RU, EE. UU.
- *Depredadores del desierto* (*The Bone Snatcher*, Jason Wulfsohn, 2003) RU, Canadá, Sudáfrica.
- *The Last Horror Movie* (Julian Richards, 2003) RU.
- *Creep* (Christopher Smith, 2004) RU, Alemania.
- *Zombies Party* (*Shaun of the Dead*, Edward Wright, 2004) RU, Francia, EE. UU.
- *The Descent* (Neil Marshall, 2005) RU.
- *Doom* (Andrzej Bartkowiak, 2005) RU., República Checa, Alemania, EE. UU.
- *Maleficio* (*An American Haunting*, Courtney Solomon, 2005) RU, Canadá, Rumanía, EE. UU.
- *Más allá* (*White Noise*, Geoffrey Sax, 2005) RU, Canadá, EE. UU.
- *La novia cadáver* (*Corpse Bride*, Tim Burton, Mike Johnson, 2005) RU, EE. UU.
- *Dark Corners* (Ray Gower, 2006) RU, EE. UU.
- *Desmembrados* (*Severance*, Christopher Smith, 2006) RU, Alemania.
- *The Zombie Diaries* (Michael Bartlett, Kevin Gates, 2006) RU.
- *28 semanas después* (*28 Weeks Later*, Juan Carlos Fresnadillo, 2007) RU, España.
- *La sentencia del diablo* (*The Devil's Chair*, Adam Mason, 2007) RU, EE. UU.
- *w4z* (Tom Shankland, 2007) RU.
- *Dead Set: muerte en directo* (*Dead Set*, Yan Demange, 2008) RU.
- *Doomsday* (Neil Marshall, 2008) RU, EE. UU., Sudáfrica, Alemania.
- *Eden Lake* (James Watkins, 2008) RU.
- *Outpost* (Steve Barker, 2008) RU.
- *Senseless* (Simon Hynd, 2008) RU.
- *Dread* (Anthony DiBlasi, 2009) RU, EE. UU.
- *Heartless* (Philip Ridley, 2009) RU.
- *Moon* (Duncan Jones, 2009) RU.
- *Surviving Evil* (Terence Dawn, 2009) RU, Sudáfrica.
- *Burke and Hare* (John Landis, 2010) RU.
- *The Dead* (Howard J. Ford y Jonathan Ford, 2010) RU.
- *Monsters* (Gareth Edwards, 2010) RU.
- *Red, White & Blue* (Simon Rumley, 2010) RU, EE. UU.
- *La víctima perfecta* (*The Resident*, Antti Jokinen, 2011) RU, EE. UU.
- *Cockneys vs. Zombies* (Matthias Hoene, 2012) RU.
- *La mujer de negro* (*The Woman in Black*, James Watkins, 2012) RU.

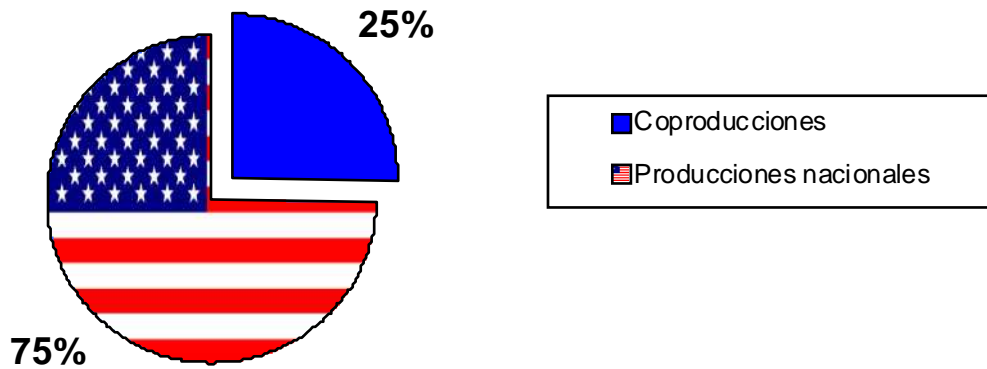
## 13.4. Otras nacionalidades

- *The Ring: El círculo* (*Ringu*, Hideo Nakata, 1998) Japón.
- *Dark City* (Alex Proyas, 1998) Australia, EE. UU.
  
- *Komodo* (Michael Lantieri, 1999). Australia, EE. UU.
- *Nivel 13* (*The Thirteenth Floor*, Josef Rusnak, 1999) Alemania, EE. UU.
- *Ravenous* (Antonia Bird, 1999) República Checa, Reino Unido, EE. UU.
  
- *Battle Royale* (*Battoru Rowaiaru*, Kinji Fukusaku, 2000) Japón.
- *En lo profundo del bosque* (*Promenons-nous dans les bois*, Lionel Delplanque, 2000) Francia.
- *Ju-on* (Takashi Shimizu, 2000) Japón.
- *Pasaje al infierno* (*The Doorway*, Michael B. Druxman, 2000) Irlanda, EE. UU.
- *El rostro de la venganza* (*Bruiser*, George A. Romero, 2000) Francia, Canadá, EE.UU.
  
- *El espinazo del diablo* (Guillermo del Toro, 2001) España, México.
- *Jeepers Creepers* (Victor Salva, 2001) Alemania, EE. UU.
- *Pulse* (*Kairo*, Kiyoshi Kurosawa, 2001) Japón.
  
- *Demonlover* (Olivier Assayas, 2002) Francia.
- *La maldición* (*Ju-on*, Takashi Shimizu, 2002) Japón.
- *Miedo punto com* (*FeardotCom*, William Malone, 2002) RU, Alemania, Luxemburgo, EE. UU.
- *El segundo nombre* (Paco Plaza, 2002) España.
  
- *Alta tensión* (*Haute Tension*, Alexandre Aja, 2003) Francia.
- *Dead End* (*Atajo al infierno*) (*Dead End*, Jean-Baptiste Andrea, Fabrice Canepa, 2003) Francia, EE. UU.
- *En carne viva* (*In the Cut*, Jane Campion, 2003) Australia, EE. UU., RU.
- *House of the Dead* (Uwe Boll, 2003) Alemania, Canadá, EE. UU.
- *Los no muertos* (*Undead*, Michael Spierig, Peter Spierig, 2003) Australia.
  
- *Calvario* (*Calvaire*, Fabrice du Welz, 2004) Bélgica, Francia, Luxemburgo.
- *The Echo* (*Sigaw*, Yam Laranas, 2004) Filipinas.
- *El maquinista* (*The Machinist*, Brad Anderson, 2004) España.
- *Resident Evil 2: Apocalipsis* (*Resident Evil 2: Apocalypse*, Alexander Witt, 2004) Alemania, Francia, RU, Canadá, EE. UU.
- *La resurrección de los muertos* (*Les revenants*, Robin Campillo, 2004) Francia.
- *La semilla de Chucky* (*Seed of Chucky*, Don Mancini, 2004) Rumanía, EE. UU., RU.
  
- *Fragiles* (Jaume Balagueró, 2005) España, RU.
- *La monja* (Luis de la Madrid, 2005) España.
- *Wolf Creek* (Greg McLean, 2005) Australia.
  
- *Aullidos* (*The Breed*, Nicholas Mastandrea, 2006) Alemania, Sudáfrica, EE. UU.
- *The Host* (*Gwoemul*, Joon-ho Bong, 2006) Corea del Sur.
- *Ellos* (*Ils*, David Moreau y Xavier Palud, 2006) Francia, Rumanía.
- *Serpientes en el avión* (*Snakes on a Plane*, David R. Ellis, 2006) Alemania, EE. UU., Canadá.
- *Southland Tales* (Richard Kelly, 2006) Alemania, EE. UU., Francia.
  
- *[Rec]* (Jaume Balagueró, 2007) España.
- *Barricade* (Timo Rose, 2007) Alemania, EE. UU.
- *El maldito oeste* (*Left for Dead*, Albert Pyun, 2007) Argentina, EE. UU.
- *Frontière(s)* (Xavier Gens, 2007) Francia, Suiza.
- *Resident Evil: Extinction* (Russell Mulcahy, 2007) Francia, RU, Alemania, EE. UU.
  
- *Déjame entrar* (*Låt den rätte komma in*, Thomas Alfredson, 2008) Suecia.
- *Martyrs* (Pascal Laugier, 2008) Francia, Canadá.
  
- *[Rec]<sup>2</sup>* (Jaume Balagueró y Paco Plaza, 2009) España.
- *Amer* (Hélène Cattet, Bruno Forzani, 2009) Francia, Bélgica.
- *Pandórum* (*Pandorum*, Christian Alvart, 2009) Alemania, RU.

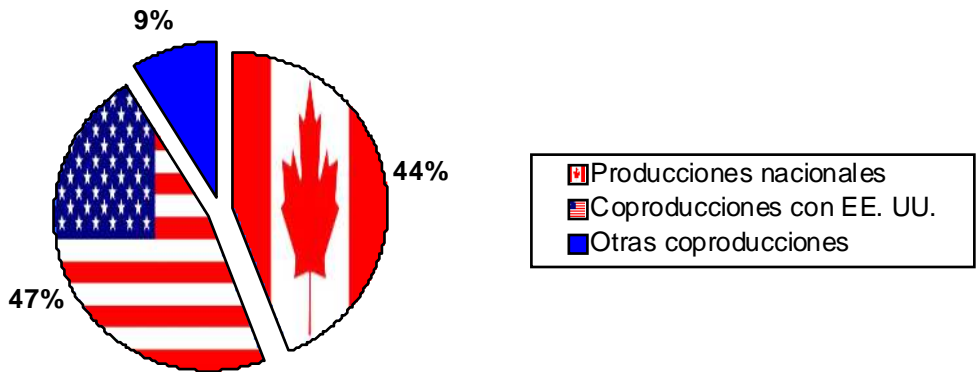


- *Solomon Kane* (Michael J. Bassett, 2009) Francia, República Checa, RU.
- *The Human Centipede (First Sequence)* (Tom Six, 2010) Holanda.
- *La posesión de Emma Evans* (Manuel Carballo, 2010) España.
- *Resident Evil: Ultratumba (Resident Evil: Afterlife)*, Paul W. S. Anderson, 2010) Alemania, Francia, EE. UU.
- *A Serbian Film (Srpski Film)*, Srđan Spasojević, 2010) Serbia.
- *The Divide* (Xavier Gens, 2011) Alemania, Francia, EE. UU.

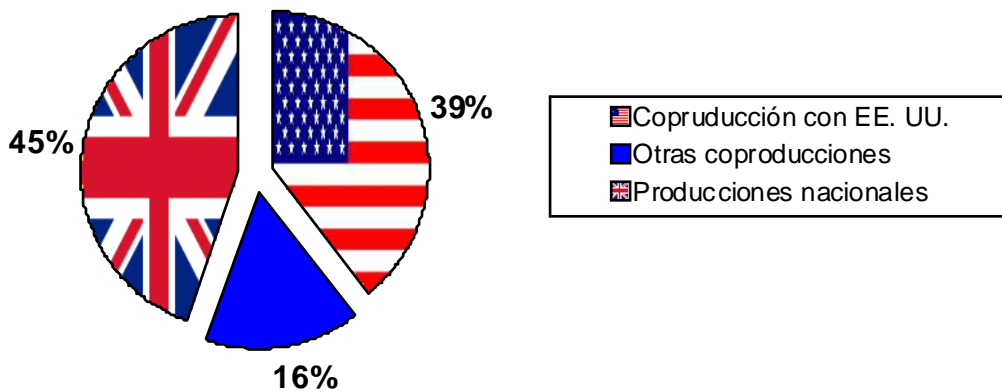
1. EE. UU.: producciones y coproducciones:



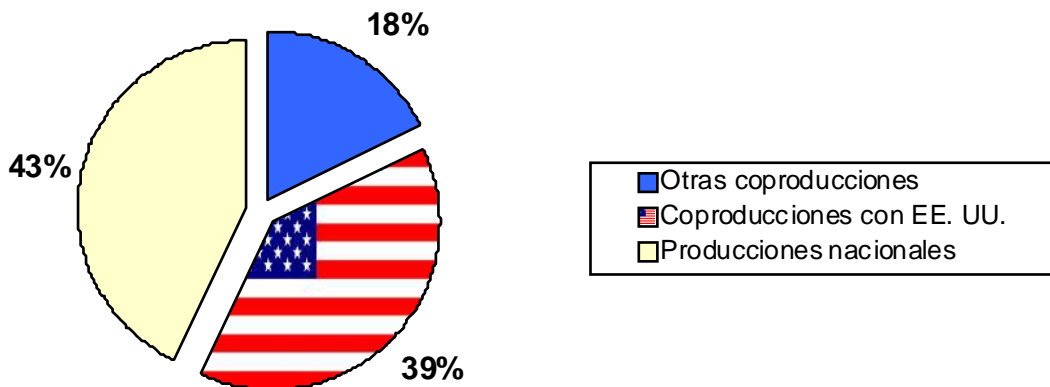
2. Canadá, producciones y coproducciones:



3. Reino Unido, producciones y coproducciones:



4. Otras nacionalidades, producciones y coproducciones:



## BIBLIOGRAFÍA

### 14.1. Ensayos y artículos

- Addison, Joseph (1991). *Los placeres de la imaginación y otros ensayos*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Adorno, Theodor W. (1975). *Dialéctica negativa*. Madrid: Taurus.
- Adorno, Theodor W. (1991). *The Culture Industry. Selected Essays on Mass Culture*. Londres: Routledge.
- Adorno, Theodor W. (2003). *Minima moralia: Reflexiones desde la vida dañada*. Madrid: Akal
- Adorno, Theodor W. y Horkheimer, Max (1979). *Dialectic of Enlightenment*. Londres: New Left Books.
- Aguirre, M. y Bennis, P. (2003). *La ideología neoimperial*. Barcelona: Icaria.
- Althusser, Louis (1971). *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Londres: New Left Books.
- Althusser, Louis (2005). *For Marx*. London: Verso.
- Althusser, Louis (2010). *Para leer El capital*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Altman, Rick (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- Álvarez Urrutia, F. (1983). *Miserables y locos*. Barcelona: Tusquets.
- Asensi, Manuel (2003). *Historia de la teoría de la literatura*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Augé, Marc (1998). *La guerra de los sueños. Ejercicios de etno-ficción*. Barcelona, Gedisa.
- Badiou, Alain (2012). *El despertar de la historia*. Madrid : Clave Intelectual.
- Badiou, Alain y Balmès, François (1976). *De l'idéologie*. Paris : Maspéro.
- Bajtin, Mijail (1987). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza.
- Balló, Jordi y Pérez, Xavier (1997). *La semilla inmortal*. Barcelona : Anagrama.
- Balló, Jordi y Pérez, Xavier (2005). *Yo ya he estado aquí: ficciones de repetición*. Barcelona : Anagrama.
- Barber, Benjamin R. (2004). *El imperio del miedo: Guerra, terrorismo y democracia*. Barcelona : Paidós.
- Barthes, Roland (1972). *Mythologies*. Nueva York: Hill and Wang.
- Barthes, Roland (1980). «Upon Leaving the Movie Theater». Theresa Kyung Cha. *Apparatus. Cinematographic Apparatus: Selected Writings*. Nueva York: Tanam Press.
- Bataille, Georges (1959). *La literatura y el mal*. Madrid: Taurus.
- Baudrillard, Jean (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Baudrillard, Jean (1985). «The Ecstasy of Communication». Foster, Hal (ed). *Postmodern Culture*. London: Pluto.
- Bauman, Zygmunt (2002). *Modernidad Líquida*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- Bauman, Zygmunt (2005). *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*. Barcelona: Paidós.
- Bauman, Zygmunt (2007). *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*. Barcelona: Paidós.
- Bauman, Zygmunt (2007b). *Tiempos líquidos. Vivir en una era de incertidumbre*. Barcelona: Tusquets.

- Bauman, Zygmunt (2007c). *Vidas de consumo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Baxandall, Lee y Morawski, Stephan (1974). *Karl Marx and Friedrich Engels on Literature and Art*. Nueva York: International General.
- Bazin, André (2001). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Blanco, C., Rodríguez, J. y Zavala, I. (1981) *Historia social de la literatura española*, vol. 1. Madrid: Castalia.
- Bellin, Joshua David (2005). *Framing Monsters. Fantasy Film and Social Alienation*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Benjamin, Walter (1990). *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y la historia*. Madrid: Taurus (1990: 57).
- Benjamin, Walter (1991). *The Arcade Projects*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Bernardo Paniagua, José María (2006). *El sistema de la comunicación mediática*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Bettelheim, Bruno (1999). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica.
- Black, Gregory (1998). *Hollywood censurado*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Blake, Linnie (2008). *The Wounds of Nations*. Manchester: Manchester University Press.
- Blanco, C., Rodríguez, J. y Zavala, I. (1981). *Historia social de la literatura española*. Madrid: Castalia.
- Bordwell, D., Staiger, J. y Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós.
- Bornay, Erika (1990). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.
- Boss, Pete (1986). «Vile Bodies and Bad Medicine» *Screen* 27, enero-febrero: 14-24.
- Britton, A., Lippe R., Williams, T. y Wood, R (1979). *American Nightmare: Essays on the Horror Film*. Toronto: Festival of Festivals.
- Brophy, Philip (1986). «Horrority: The Textuality of Contemporary Horror Films» *Screen* 27, enero-febrero: 2-13.
- Brown, Nick (ed.) (1998). *Refiguring American Film Genres: Theory and History*. Berkeley: University of California Press.
- Burch, Noël (1987). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.
- Burke, Edmund (2005). *De lo sublime y de lo bello*. Madrid: Alianza.
- Bustamante, Enrique (1999). *La televisión económica: Financiación, estrategias y mercados*. Barcelona: Gedisa.
- Camarero, Gloria (ed.) (2002). *La Mirada que habla (cine e ideologías)*. Madrid: Akal.
- Campbell, Joseph (1949). *El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cantero, Marcial (1993). *Steven Spielberg*. Madrid: Cátedra.
- Carolyn, Axelle (2008). *It Lives Again!: Horror Movies in the New Millennium*. Surrey: Telos.
- Carroll, Noël (2005). *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- Castells, Manuel (1998). *La Era de la Información*, vol. 3. Madrid: Alianza.
- Castells, Manuel (2001). «Tecnología de la información y capitalismo global». Giddens, A. y Hutton W. *En el límite: la vida en el capitalismo global*. Barcelona: Tusquets: 81-111.
- Cherry, Brigid (2009). *Horror*. Nueva York: Routledge.
- Chomsky, Noam (1999). *El beneficio es lo que cuenta. Neoliberalismo y orden global*. Barcelona: Crítica.
- Chomsky, Noam (2008). *Lo que decimos se hace. Sobre el poder de Estados Unidos en un mundo en cambio*. Barcelona : Península.
- Chomsky, Noam (2011). *La era Obama y otros escritos sobre el imperio de la fuerza*. Barcelona: Pasado y Presente.
- Chomsky, Noam (2012). *Ilusionistas*. Madrid: Ediciones Irreverentes.
- Cirlot, Juan Eduardo (1997). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Siruela.
- Clover, Carol (1992). *Men, Women and Chain Saws: Gender in Modern Horror Film*. Londres: British film Institute.
- Clarke, Simon et al. (1980). *One-Dimensional Marxism. Althusser and the Politics of Culture*. Londres y Nueva York: Allison and Busby.
- Cohen, Daniel (2010). *La prosperidad del mal: Una introducción (inquieta) a la economía*. Madrid: Taurus.
- Comolli, Jean-Louis (1980). «Machines of the Visible». Teresa de Lauretis y Stephen Heath (eds). *The Cinematic Apparatus*. St. Martin's Press: 121-150.
- Company, Juan Miguel (1987). *El trazo de la letra en la imagen*. Madrid: Cátedra.

- Copeland, Marion (2007). *Cucaracha*. Barcelona: Melusina.
- Cortés, José Miguel G. (1997) *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama.
- Creed, Barbara (1993). *The Monstruos-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. Londres: Routledge.
- Cuéllar Alenjandro, Carlos (2001). *Sleepy Hollow: El goce infantil de lo sobrenatural*. Valencia: Ediciones de la Mirada.
- Debord, Guy (1976). *La sociedad del espectáculo*. Madrid: Castellote editor.
- Degiglio-Bellemere, M. (2005). «Review of *Land of the Dead*», *Journal of Religion and Film* 9, 2, octubre 2005.
- Deleyto, Celestino (2003). *Ángeles y demonios: Representación e ideología en el cine contemporáneo de Hollywood*. Barcelona: Paidós.
- Dershowitz, Alan M. (2002) *Why Terrorism Works: Understanding the Threat, Responding to the Challenge*. New Haven: Yale University Press.
- Derry, Charles (2009). *Dark Dreams 2.0: A Psychological History of the Modern Horror Film from the 1950s to the 21<sup>st</sup> Century*. Jefferson: McFarland.
- Dixon, Wheeler (ed.) (2000). *Film Genre 2000: New Critical Essays*. Albany: State University of New York Press: 125-141.
- Eagleton, Terry (1977). *Marxism and Literary Criticism*. Londres: Methuen & Co.
- Eagleton, Terry (2010). *Sobre el mal*. Barcelona: Península.
- Eagleton, Terry (2011). *Por qué Marx tenía razón*. Barcelona: Península.
- Ecker, Charles (1973-74). «The Anatomy of a Proletarian Film: Warner's *Marked Woman*» *Film Quarterly* 27, invierno 1973-74: 10-24.
- Eco, Umberto (2012). *El superhombre de masas*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Ehrenburg, Ilya (2008). *La fábrica de sueños*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina.
- Eliade, Mircea (2010). *Mitos, sueños y misterios*. Barcelona: Kairós.
- Elvira, Miguel Ángel (1997). «Los orígenes iconográficos del dragón medieval» *Antigüedad y cristianismo: Monografías históricas sobre la Antigüedad tardía* 14: 419-434.
- Enzensberger, Hans Magnus (1970). «Constituents of the Theory of the Media». *New Left Review* 64: 13-36
- Ezra, Elizabeth y Rowden, Terry (eds) (2006). *Transnational Cinema: The Film Reader*, Londres y Nueva York: Routledge.
- Faludi, Susan (2009). *La pesadilla terrorista. Miedo y fantasía en Estados Unidos después del 11-S*. Barcelona: Anagrama.
- Fernández Gonzalo, Jorge (2011). *Filosofía zombi*. Anagrama: Barcelona.
- Ferrel, William K. (2000). *Literature and Film as Modern Mythology*. Westport, Conn. y Londres: Praeger.
- Fiedler, Leslie (1966). *Love and Death in the American Novel*. Nueva York: Stein and Day.
- Fischer, Joschka (2006). *El retorno de la historia*. Pozuelo de Alarcón: Espasa.
- Fontana, Josep (2011). *Por el bien del imperio: Una historia del mundo desde 1945*. Barcelona: Pasado y Presente.
- Foucault, Michel (1999). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.
- Franchon, A. y Vernet, D. (2004). *La América mesiánica*. Barcelona: Paidós.
- Freeland, Cynthia A. (1995). «Realist Horror». Freeland Cynthia y Wartenberg, Thomas E. (eds). *Philosophy and Film*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Freeland, Cynthia (2000). *The Naked and the Undead: Evil and the Appeal of Horror*. Boulder: Westview Press.
- Freud, Sigmund (1974). «Lo siniestro». *Obras completas*, vol. 7. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Friedman, Milton (2002). *Capitalism and Freedom*. Chicago: University of Chicago Press.
- Frye, Northrop (1963). *Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology*. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Frye, Northrop (1990). *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton, NJ.: Princeton University Press.
- Fukuyama (1992). *El fin de la historia y el último hombre*. Barcelona: Planeta.
- Gagne, Paul R. (1987). *The Zombies that Ate Pittsburgh: the Films of George A. Romero*. Dodd: Mead.
- Gans, Herbert J. (1974). *Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste*. Nueva York: Basics.
- García Gual, Carlos (1999). *Introducción a la mitología griega*. Madrid: Alianza.
- Garnham, Nicholas (1987). «Concepts of Culture: Public Policy and the Cultural Industries» *Cultural Studies* 1, nº 1: 43-60.

- Giddens, Anthony (2000). *Un mundo desbocado: Los efectos de la globalización en nuestras vidas*. Madrid: Taurus.
- Gil Calvo, Enrique (2003). *El miedo es el mensaje*. Madrid: Alianza.
- Gomery, Douglas (1989). «Media Economics: Terms of Analysis» *Critical Studies in Mass Communication* 6, nº 1: 43-60.
- Gómez Rivero, Ángel (2007). *Casas malditas. La arquitectura del horror*. Madrid: Calamar.
- Gramsci, Antonio (1971). *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Gramsci, Antonio (1975). *Quaderno 3*, Turín: Einaudi.
- Gramsci, Antonio (1981). *Cuadernos de la cárcel*. México: Ediciones Era.
- Gramsci, Antonio (1985). *Selections from Cultural Writings*. Londres: Lawrence y Wishart.
- Gramsci, Antonio (2011). *¿Qué es la cultura popular?* Valencia: Universitat de València.
- Grant, Barry Keith (ed.) (1996). *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*. Austin: University of Texas Press.
- Gray, John (2004). *Al Qaeda y lo que significa ser moderno*. Barcelona: Paidós.
- Gray, John. (2004b). *Contra el progreso y otras ilusiones*. Barcelona: Paidós.
- Greene, Eric (1996). *Planet of the Apes as American Myth*. Londres: Wesleyan University Press.
- Gunning, Tom (1990). «The Cinema of Attractions: Early Film, It's spectator and the Avantgarde». Elsaesser, Thomas (Ed). *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. Londres: BFI: 56-67.
- Hamilton, Clive (2006). *El fetiche del crecimiento*. Pamplona: Laetoli.
- Hantke, Steffen (2010). *American Horror Film: The Genre at the Turn of the Millenium*. Jakson: University Press of Mississippi.
- Hardt, M. y Negri A. (2002). *Imperio*. Buenos Aires: Paidós.
- Harvey, David (2007). *El Nuevo imperialismo*. Madrid: Akal.
- Henderson, Joseph L. (1967). *Thresholds of Initiation*. Middleton, Conn.: Wesleyan University Press.
- Henderson, Joseph L. (1995). «Los mitos antiguos y el hombre moderno». Jung, Carl G. *el hombre y sus símbolos*. Barcelona: Paidós.
- Hervey, Ben (2008). *Night of the Living Dead*. Londres: British Film Institute.
- Higuera, Rubén (2011). *Slasher Films. Violencia Carnal*. Llinars del Vallés: Quarentena Ediciones.
- Higuera, Rubén (2013). «El cine de terror español contemporáneo o el borrado identitario como garantía de exportación». Berthier, Nancy y del Rey-Reguillo, Antonia (Eds). *Cine iberoamericano contemporáneo y géneros cinematográficos*. Valencia: Tirant Humanidades: 101-118.
- Hill, Geoffrey (1992). *Illuminating Shadows: The Mythic Power of Film*. Londres: Shambala.
- Hirschman, Elisabeth C. (2000). *Heroes, Monsters and Messiahs. Movie and Television Shows as the Mythology of American Culture*. Kansas City: Andrews McMeel Publishing.
- Hobbes, Thomas (1990). *Leviatán o la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil*. Valencia: Sevei de Publicacions de la Universitat de Valencia.
- Hofstadter, Richard (1966). *The Paranoid Style in American Politics and Other Essays*. Londres: Johnathan Cape.
- Hollyfield, Jerod Ra'del (2009). «Torture Porn and Bodies Politic: Post Cold War American Perspectives in Eli Roth's *Hostel* and *Hostel: Part II*» *Cineaction* 78: 23-31.
- Huerta Floriano, Miguel Ángel (2009). «Los ecos de la realidad: miedo y paranoia en el cine fantástico estadounidense del siglo XXI» *Zer* 14, 26: 231-251.
- Huffington, Arianna (2011). *Traición al sueño Americano: Cómo los políticos han abandonado a la clase media*. Madrid: Taurus.
- Hutchings, Peter (2004). *The Horror Films*. Harrow: Pearson and Longman.
- Humphries, Reynold (2002). *The American Horror Film: An Introduction*. Edimburgo: Edinrurgh University Press.
- Humphries, Reynold (2006). *The Hollywood Horror Film: 1931-1941*. Lanham, Ma. y Oxford: Scarecrow Press.
- Huntington, Samuel (2003). *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. Nueva York: Simon & Schuster.
- Igartua Perosanz, Juan José (2006). *Métodos cuantitativos de investigación en comunicación*. Barcelona: Bosch.

- Iles, T. (2005). «The Problem of Identity in Contemporary Japanese Horror Films» <http://www.japanesestudies.org.uk/discussionpapers/2005/Iles2.html> <Acceso: 05/06/2007>
- Irr, Caren y Buchanan, Ian (eds.) (2006). *On Jameson*. Albany, NY.: State of University Press.
- Jaio, I. y van Gorkum, K. (eds.) (2008) *Quédense dentro y cierren las ventanas*. Bilbao: Consonni.
- Janocovich, Mark (ed.) (2002). *Horror: The Film Reader*. Londres y Nueva York: Rotledge.
- Jackson, Neil (2002). «Cannibal Holocaust, Realist horror and Reflexivity», *Post Script: Essays on Film and the Humanities* 21, nº 3, verano 2002: 32-45.
- Jackson, Rosemary (1981). *Fantasy: The Literature of Subversion*.
- Jameson, Fredric (1974). *Marxism and Form: Twentieth Century Dialectical Theories of Literature*, Princeton: Princeton University Press.
- Jameson, Fredric (1983). «Pleasure: A Political Issue». Jameson, F. (ed). *Formations of Pleasure*, Londres: Routledge: 1-13.
- Jameson, Fredric (1988). «Cognitive Mapping». Nelson, Cary y Grossberg, Lawrence (eds). *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana: University of Illinois Press.
- Jameson, Fredric (1989). *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press.
- Jameson, Fredric (1992). *Signatures of the Visible*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Jameson, Fredric (1995). *La estética geopolítica: cine y espacio en el sistema mundial*. Barcelona: Paidós.
- Jameson, Fredric (1996). *Teoría de la posmodernidad*. Madrid: Trotta.
- Jameson, Fredric (1998). *The Ideologies of Theory Essays 1971-1986*, Vol II. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Jameson, Fredric (2001). Progreso versus utopía; o, ¿podemos imaginar el futuro?», en Wallis, B., *Arte después de la modernidad*. Madrid: Akal.
- Jameson, Fredric (2003) «Future City» *New Left Review* 21, mayo-junio 2003. [www.newleftreview.org/?view=2449](http://www.newleftreview.org/?view=2449). <Acceso: 29/06/2013>
- Jameson, Fredric (2010). «Globalization and Hybridization», Đurovičova, Nataša y Newman, Kathleen (eds). *World Cinemas, Transnational Perspectives*. Nueva York y Londres: Routledge: 315-319.
- Jameson, Fredric (2012). *Representing Capital: Una lectura de El Capital*. Madrid: Lengua de Trapo.
- Jameson, Fredric y Žižek, Slavoj (1998). *Estudios culturales, reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires: Paidós.
- Jobbé-Duval, Émile (1924). *Les morts malfaisants. "Larvae, lemures" d'après le droit et les croyances populaires des romains*. París: Libraire de la Société An<sup>ma</sup> du Recueil Sirey.
- Judt, Tony (2011). *Algo va mal*. Madrid: Taurus.
- Kawin, Bruce (2004). «The Mummy's Pool». Grant, Barry Keith y Sharret, Christopher. *Planks of Reason: Essays on the Horror Film. Revised Edition*. Lanham, Ma. y Oxford: Scarecrow Press: 3-19.
- Kawin, Bruce (2012). *Horror and the Horror Film*. Nueva York: Anthem Press.
- Kayser, Wolfgang (2004). *Lo grotesco: su realización en el arte*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Kellner, Douglas (1998). «Hollywood Film and Society». Hill, John y Gibson, Pamela Church (eds.). *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- Kendall, Philips (2005). *Projected Fears: Horror Films and American Culture*. Westport, Conn.: Praeger.
- Kerekes, David y Slater David (2000). *See no Evil: Banned Films and Video Controversy*. Manchester: Headpress.
- King, Geoff (2004). «Spectacular Narratives: Twister, Independence Day, and Frontier Mythology in Contemporary Hollywood» *Journal of American Culture* 22, 1: 25-39.
- King, M. L. y Jackson, T. F. (2007). *From Civil Rights to Human Rights: Martin Luther King Jr., and the Struggle for Economic Justice*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- King, Stephen (2006). *Danza macabra*. Madrid: Valdemar.
- Klein, Naomi (2007). *La doctrina del Shock: El auge del capitalismo del desastre*. Barcelona: Paidós.
- Knee, Adam. 1995. «Generic Change in Cinema». *Iris* 20, 1995: 31-39.

- Koestler, Arthur (1964). *The Act of Creation: A Study of the Conscious and the Unconscious Processes of Humor, Scientific Creation and Art*. Nueva York: Macmillan.
- Kolker, Philip J. (1988). *A Cinema of Loneliness: Penn, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman*. Nueva York: Oxford University Press.
- Kooijman, Jaap y Laine, Tarja (2003). «*Psycho: A Double Portrait of Serial Yuppie Patrick Bateman*», *Post Script: Essays on Film and the Humanities* 22, n° 3, verano 2003: 46-56.
- Kracauer, Siegfried (1985). *De Caligari a Hitler: Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.
- Kracauer, Siegfried (1989). *Teoría del cine*. Barcelona: Paidós.
- Kristeva, Julia (1982). *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Nueva York: Columbia University Press.
- Kuhn, Annette (ed.) (1990). *Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*. Londres y Nueva York: Verso.
- La Caze, Marguerite (2002). «The Mourning of Loss in *The Sixth Sense*» *Post Script: Essays on Film and the Humanities* 21, n° 3, verano 2002: 111-121.
- Lara Peinado, Federico (2002). *Leyendas de la antigua Mesopotamia*. Madrid: Temas de Hoy.
- Leeder, Murray (2011). «Collective Screams: William Castle and the Gimmick Film» *Journal of Popular Culture* 4, 44,: 773-795
- Lenin, V. I. (1975). *El imperialismo, fase superior del capitalismo*. Pekín: Ediciones en Lenguas Extranjeras.
- Lenne, Gérard (1974). *El cine "fantástico" y sus mitologías*. Barcelona: Anagrama.
- Lenne, Gérard (1974b). *La muerte del cine (film/revolución)*. Barcelona: Anagrama.
- Leutrat, Jean-Louis (1999). *Vida de fantasmas. Lo fantástico en el cine*. Valencia: La Mirada.
- Lévi-Strauss, Claude (1964). *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lévi-Strauss, Claude (2002). *Myth and Meaning*. Londres: Routledge.
- Lipovetsky, Gilles (2002). *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.
- Linton, James (1978). «But It's Only a Movie» *Jump Cut* 17: 16-19.
- López Pellisa, T. y Moreno Serrano, F. A. (eds.). (2009) *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: Actas del I Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción*. Madrid: Asociación Cultural Xatafi y Universidad Carlos III de Madrid.
- Losilla, Carlos (1993). *El cine de terror: Una introducción*. Barcelona: Paidós.
- Lotman, Yuri (1979). *Estética y Semiótica del cine*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Lovecraft, Howard Philips (1984). *El horror en la literatura*. Madrid: Alianza.
- Lowenstein, Adam (2005). *Shocking Representation: Historical Trauma, National Cinema, and the Modern Horror Film*. Nueva York: Columbia University Press.
- Lukács, Georg (1963). *The Ideology of Modernism*. London: Merlin.
- Lukács, György (1966). *Sociología de la literatura*. Barcelona: Península.
- Lukács, Georg (1971). *History and Class Consciousness*. London: Merlin.
- Lux, Jarrod (2004). *Examination of the Lemures and the Lemuria*. Florida: Florida University.
- Lyotard, Jean-François (1999). *La posmodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Manguel, A. y Guadalupí, G. (2000). *Breve guía de los lugares imaginarios*. Madrid: Alianza.
- Macherey, Pierre y Balibar, Étienne (1996). «On Literature as an Ideological Form». Eagleton, Terry y Milner, Drew (eds.) *Marxist Literary Theory*. Oxford: Blackwell.
- Maddrey, Joseph (2004). *Nightmares in Red, White and Blue: The Evolution of the American Horror Film*. Jefferson, NC: McFarland.
- Maltby, Richard (2003). *Hollywood Cinema*. London: Blackwell.
- Maquiavelo, Nicolás (1999). *El príncipe*. Madrid: Unidad Editorial.
- Marriot, James (2004). *Horror Films*. Londres: Virgin Books.
- Martín Rojo, L. (1994). «La demonización de Sadam Husein. *La balsa de la medusa* 29: 15-34.
- Martínez González, Estefanía (2011). «Los mundos [teóricos] de Coraline: Psicoanálisis, Postfeminismo y Postmodernismo en el cine de animación» *Con A de Animación* 1, febrero 2011: 79-96.
- Martínez Lucena, Jorge (2010). *Vampiros y zombis posmodernos. La revolución de los hijos de la muerte*. Barcelona: Gedisa.
- Marx, Karl (1967). «The Poverty of Philosophy». *Essential Writings of Karl Marx*. London: Panther.



- Marx, Karl (2001). *Manuscritos de economía y filosofía*. Madrid: Alianza.
- Marx, Karl (2007). *El capital*. Madrid: Akal.
- Marx, Karl y Engels, Friedrich (2010). *The Communist Manifesto*. Londres: Vintage.
- Marx, Karl y Engels, Friedrich (1978). «The German Ideology». Tucker, Robert C. *The Marx-Engels Reader*. Nueva York: Norton.
- Mattelart, Armand y Mattelart, Michèle (1997). *Historia de las teorías de la comunicación*. Barcelona: Paidós.
- McCormick, Ruth (1974). «"The Devil Made Me to Do It!" A Critique of *The Exorcist*» *Cinéaste* vol. VI, nº 3: 19-22.
- Mead, Walter Russell. (2002). *Special Providence: American Foreign Politics and How it Changed the World*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- Metz, Christian (1975). «The Imaginary Signifier» *Screen* vol. 16, nº 2: 14-76.
- Middleton, Jason (2010). «The Subject of Torture: Regarding the Pain of Americans in *Hostel*» *Cinema Journal* vol. 49, nº 4: 1-24.
- Modlesky, Tania (1986). «The Terror of Pleasure: The Contemporary Horror Film and Postmodern Theory». Modlesky, Tania. *Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture*. Bloomington: Indiana University Press: 155-166.
- Morgan, Jack (2002). *The Biology of Horror: Gothic Literature and Film*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Mosco, Vincent (2002). «La Economía Política de la Comunicación: una actualización diez años después» *CIC Cuadernos de Información y Comunicación* 11: 57-79.
- Mulvey, Laura (2001). «Placer visual y cine narrativo». Wallis, Brian (ed.). *Arte después de la modernidad*. Madrid: Akal.
- Muñoz, Blanca (2005). *La cultura global: Medios de comunicación, cultura e ideología*. Madrid: Pearson Educación.
- Naremore, James (1995-96). «American Film Noir: The History of an Idea» *Film Quarterly* 49, 2, invierno 1995-96: 12-28.
- Navarro, A. J. (Ed.) (2006). *Europa imaginaria. Cinco miradas sobre el fantástico en el continente europeo*. Madrid: Valdemar.
- Navarro, A. J. (coord.) (2007). *American Gothic. El cine de terror USA 1968-1980*, San Sebastián: Semana de cine fantástico y de terror de San Sebastián.
- Neale, Stephen (1980). *Genre*. London: BFI.
- Neale, Stephen (1981). «Halloween: Suspense, Aggression and the Look» *Framework: A Film Journal* 14, primavera 1981: 25-29.
- Newitz, Annalee (2006). *Pretend We're Dead: Capitalist Monsters in American Pop Culture*. Durham NC: Duke University Press.
- Newman, Kim (2002). «Panic in the Cinema» Warner, Brooke y Schmidt, Leonard (eds.) *Panic: Origin, Insight & Treatment*. Berkeley: North Atlantic Books: 221-228.
- Newman, Kim (Ed.) (2002b). *Science Fiction / Horror: A Sight and Sound Reader*. Londres: BFI.
- Newman, Kim (2011). *Nightmare Movies: Horror on Screen Since the 1960s*. Londres: Bloomsbury.
- Ortega, Javier (2005). *Spielberg: El hacedor de sueños*. Córdoba: Berenice.
- Palmer, Jim, (1983). *Thriller: La novela de misterio, génesis y estructura de un género popular*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Paine, Thomas (1944). *Los derechos del hombre*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pedraza, Pilar (1983). *La bella, enigma y pesadilla (Esfinge, Medusa, Pantera...)*. Valencia: Almudín.
- Pedraza, Pilar (1998). *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial*. Madrid: Valdemar.
- Pedraza, Pilar (2004). *Espectra. Descenso a las criptas de la literatura y el cine*. Madrid: Valdemar.
- Pedraza, Pilar (2004). «El salvaje en el laberinto». En Bartra, Roger y Pedraza, Pilar (2004). *El salvaje europeo*. Valencia: Bancaja y Centre de Cultura Contemporània de Barcelona: 109-211.
- Pedraza, Pilar (2008). *Vigencia de lo fantástico en el imaginario moderno*. Cuenca: Centro de Profesores de Cuenca.
- Penner, J., Schneider, S. J. Y Duncan, P. (eds.) (2008). *Horror Cinema*. Köln: Taschen.
- Pérez Ochando, Luis (2004). «Ventanas, espejos y laberintos» *L'Atalante* 2, diciembre 2004: 27-30.
- Pérez Ochando, Luis (2007). «La guerra de los mundos, *Minority Report*, *Inteligencia Artificial*: hora de despertar» *L'Atalante* 4, abril 2007: 32-40.

- Pérez Ochando, Luis (2013). *George A. Romero: Cuando no quede sitio en el infierno*. Madrid: Akal.
- Petras, James (2000). *La condición humana en el nuevo milenio: Barbarie o liberación*. Hondarribia: Argitaletxe Hiru.
- Pinedo, Isabel Cristina (1996). «Recreational Terror: Postmodern Elements of the Contemporary Horror Film» *Journal of Film and Video* 48, 1-2, primavera-verano 1996: 17-31.
- Pinedo, Isabel Cristina (1997). *Recreational Terror: Women and the Pleasures of Horror Film Viewing*. Albany, NY.: State University of New York Press.
- Pino, López (2000). «Marx, Lenin y Gramsci ante el problema de la Hegemonía» *Islas* 42, 124, abril-junio 2000: 122-139.
- Plinio el Viejo (2003). *Historia natural, libros VII-XI*. Madrid: Gredos.
- Prince, Stephen (ed.) (2004). *The Horror Film*. Londres: Rutgers University Press.
- Projansky, Sarah (2001). *Watching Rape: Film and Television in Postfeminism Culture*. New York: New York University Press.
- Ramonet, Ignacio (1998). *La tiranía de la comunicación*. Madrid: Temas de Debate.
- Ray, Robert (1985). *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980*. Princeton, NJ.: Princeton University Press.
- Requena, Miguel (en prensa). *Omina mortis. Cuando los dioses abandonaron al emperador romano*.
- Rhodes, Gary D. «Mockumentaries and the Production of Realist Horror» *Post Script: Essays on Film and the Humanities* 21, nº 3, verano 2002: 46-60.
- Rimbaut, Esteve (2011). *Hollywood en la era digital. De Jurassic Park a Avatar*. Madrid: Cátedra.
- Rigby, Jonathhan (2011). *Studies in Terror: Landmarks of Horror Cinema*. Cambridge: Sigmund Books.
- Rodríguez Ferrándiz, Raúl (2001). *Apocalypse show*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Romaguera i Ramio, J., Alsina Thevenet, Homero (Eds.) *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra.
- Rosenthal, Michael (1978). «Ideology, Determinism and Relative Autonomy» *Jump Cut* 17: 19-22.
- Rossi-Landi, Ferruccio (1980). *Ideología*. Barcelona: Labor.
- Rudd, David (2008). «An Eye for an I: Neil Gaiman's *Coraline* and Questions of Identity» *Children's Literature in Education* 39: 159-168.
- Russell, David J. (1998). «Monster Roundup: Reintegrating the Horror Genre». Brown, Nick (ed). *Refiguring American Film Genres: Theory and History*. Berkeley: University of California Press.
- Russell, Jamie (2005). *Book of the Dead. The Complete History of Zombie Cinema*. Surrey: Fab Press.
- Ryan, Michael y Kellner, Douglas (1988). *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*. Bloomington, Ind.: Indiana University Press.
- Saavedra Fajardo, Diego (1999). *Empresas políticas*. Madrid: Cátedra.
- Said, Edward (1991). *Orientalisme. Identitat, negoció i volència*. Vic: Eumo Editorial.
- Sánchez-Biosca, Vicente (1995). *Una cultura de la fragmentación. Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- Sánchez-Escalonilla, Antonio (2004). *Steven Spielberg. Entre Ulises y Peter Pan*. Madrid: Dossat.
- Sánchez-Escalonilla, Antonio (2011). «Hollywood, amenaza ciudadana i creadors de tendències narratives. Ficcions populars i discurs polític després de l'11-S» *Anàlisi* 41: 87-100.
- Sánchez Navarro, Jordi (2000). *Tim Burton: cuentos en sombras*. Barcelona: Glénat.
- Sánchez Navarro, Jordi (2005). «(Re)construcción y (re)presentación. Mentira hiperconsciente y falso documental». Torreiro, Casimiro y Cerdán, Josexo (eds.). *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.
- Savater, Fernando (2008). *Misterio, emoción y riesgo: sobre libros y películas de aventuras*. Barcelona: Ariel.
- Schiller, Herbert I. (1973). *The Mind Managers*. Boston: Beacon Press.
- Schiller, Herbert I. (1976). *Communication and Cultural Domination*. Nueva York: M. E. Sharpe.
- Schneider, Steven Jay (2002). «Introduction, Pt. I: Dimensions of the Real». *Post Script: Essays on Film and the Humanities* 21, nº 3, verano 2002: 3-7.

- Seltzer, Mark (1997) «Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere» *October* 80, primavera 1997: 3-26.
- Serna Mené, David (2006). *Minority Report*. Valencia: Nau LLibres – Octaedro.
- Short, Sue (2006). *Misfit Sisters: Screen Horror as Female Passage*. Nueva York: Palgrave.
- Skal, David J. (2001). *The Monster Show: A Cultural History of Horror*. Nueva York: Faber & Faber.
- Sklar, Robert (1978). *Movie-Made America: A Cultural History of American Movies*. Londres: Chappel and Company.
- Slotkin, Richard (1973). *Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier 1600-1860*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Slotkin, Richard (1998). *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth Century America*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Solomon, Robert (2003). «Real Horror», Schneider, Steven J. y Shaw, Daniel, *Dark Thoughts: Philosophic Reflections on Cinematic Horrors*. Lanham: Scarecrow: 229-262.
- Sontag, Susan (2007). *Bajo el signo de Saturno*. Buenos Aires: Debolsillo.
- Souriau, Étienne (1998). *Diccionario Akal de Estética*. Madrid: Akal.
- Stam, Robert y Miller, Toby (Eds.) (2000). *Film and Theory: An Anthology*. Oxford: Blackwell.
- Sthendal (1826). *Rome, Naples et Florence*. París: Éditions Delaunay, tomo II.
- Taibo, Carlos (2003). *Estados Unidos contra Iraq. La guerra petrolera de Bush en 50 claves*. Madrid: La esfera de libros.
- Telotte, J. P. (2001) «The Blair Witch Project Project: Film and the Internet». *Film Quarterly* 54, 3, primavera 2001: 32-39.
- Tezanos, José Félix (2005). *La sociedad dividida: estructuras de clases y desigualdades en las sociedades tecnológicas*. Madrid: Editorial Nueva.
- Thompson, E. P. (1975). *The Poverty of Theory*. London: Merlin.
- Thrower, Stephen (2007). *Nightmare USA: The Untold Story of the Exploitation Independents*. Surrey: FAB Press.
- Tocqueville, Alexis (1957). *La democracia en América*. México: Fondo de Cultura Económica
- Todorov, Tzvetan (1972). *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Tudor, Andrew (1989). *Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie*. Oxford: Blackwell.
- Tudor, Andrew (2002). «From Paranoia to Postmodernism? The Horror Movie in the Late Modern Society». Neale, Steve (Ed). *Genre and Contemporary Hollywood*. Londres: BFI: 105-116.
- Twitchell, James (1985). *Dreadful Pleasures: An Anatomy of Modern Horror*. Oxford: Oxford University Press.
- Vattimo, Gianni (1990). *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós.
- Verdú, Vicente (2003). *El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción*. Barcelona: Anagrama.
- Verdú, Vicente (2009). *El capitalismo funeral*. Barcelona: Anagrama.
- Verdú, Vicente (2011). *Apocalipsis Now*. Barcelona: Península.
- Jean-Pierre Vernant y Pierre Vidal-Naquet (1987). *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*. Madrid: Taurus.
- Waller, Gregory A. (ed.) (1987). *American Horrors: Essays on the Modern Horror Film*. Urbana: University of Illinois.
- Wayne, Michael (ed.) (2005). *Understanding Film: Marxist Perspectives*. London: Pluto Press.
- Wayne, Michael (2005b). «Spectres of Capitalism, Spectacle and the Horror Film». King, Geoff (ed.). *The Spectacle of the Real*. Bristol: Intellect Books.
- Weber, Max (1975). *El político y el científico*. Madrid: Alianza.
- Weber, Max (2001). *La ética protestante y el «espíritu» del capitalismo*. Madrid: Alianza.
- Wees, William C. (1998). «Forma y sentido de las películas de *Found Footage*: una visión panorámica». *Archivos de la Filmoteca* 30.
- Welles, Paul (2000). *The Horror Genre: From Beelzebub to Blair Witch Project*. London: Wallflower Press.
- Westwell, Guy (2006). *War Cinema. Hollywood on the Front Line*, Londres: Wallflower.
- Williams, Tony (2011). *George A. Romero. Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi.

- Wood, Michael (1975). *America in the Movies or "Santa Maria It Has Slipped My Mind"*. Londres: Secker & Warburg.
- Wood, Robin (1986). *Hollywood from Vietnam to Reagan*. Nueva York: Columbia University Press.
- Yehya, Naief (2003). *Guerra y propaganda : medios masivos y el mito bélico en Estados Unidos*. México: Paidós.
- Zillmann, Dolf y Gibson, Rhonda (1996). «Evolution of the Horror Genre». Weaver III, James B. y Tamborini, Ron, *Horror Films: Current Research on Audience Preferences and Reactions*. Mahwa, NJ.: Lawrence Erlbaum Associates.
- Žižek, Slavoj (1989). *The Sublime Object of Ideology*. London: Verso.
- Žižek, Slavoj (2000). *Mirando al sesgo*. Buenos Aires: Paidós.
- Žižek, Slavoj (2009). *Violence*. Londres: Profile.
- Žižek, Slavoj (2011). *Primero como tragedia, después como farsa*. Madrid: Akal.

**14.2. Revistas de crítica cinematográfica**

- Alarcón, tonio L. (2006). «Orfeo en los infiernos del videojuego» *Dirigido* 358, julio-agosto 2006: 34-35.
- Alexander, Chris (2009). «*The Burrowers*. Digging for Chills» *Fangoria* 282, abril 2009: 52-55.
- Alexander, Chris (2009b). «*Pontypool*. Speaking of Zombies» *Fangoria* 283, mayo 2009: 62-65.
- Allouch, Didier (2007). «Rob Zombie: Le mal a la racine» *Mad Movies* 201, octubre 2007 : 48-52
- Baumann, Fabien (2008). «Diary of the Dead. Dire le désastre avec les mots qui restent». *Positif* n° 568 : 17-18.
- Bernstein, Abbie (1997a). «Bug Out with *Mimic*» *Fangoria* 164, julio 1997: 20-25.
- Bernstein, Abbie (1997b). «The Wasp Factory» *Fangoria* 167, octubre 1997: 41-45, 67.
- Buskirk, Dayna vam (2006). «Dead Body Politics» *Fangoria* 249, enero 2006: 58-60, 82.
- Bustillo, Alexandre (2007). «La nuit demasquée. *Halloween* de Rob Zombie» *Mad Movies* 199, Julio-agosto 2007: 38-43.
- Carnell (2005). «A Devil of a Time» *Fangoria* 244, junio 2005: 32-36.
- Carolyn, Axelle (2006). «*The Hills Have Eyes*: New Serving of Desert Mayhem» *Fangoria* 249, enero 2006: 58-60, 82.
- Carolyn, Axelle (2007a). «*The Hills Have Eyes 2*: Military Fright» *Fangoria* 260, febrero 2007: 43-47
- Carolyn, Axelle (2007b). «Heading for *The Hills*» *Fangoria* 261, marzo 2007: 42-45
- Decker, Sean (2006). «Dinner is Served» *Fangoria* 257, octubre 2006: 46-52.
- Delelée, Cédric et al. (2007). «Profondo Rosso: *Hostel chapter II* d'Eli Roth» *Mad Movies* 199, Julio-agosto 2007: 56-61.
- Edwards, Gareth (2010). «Adventures in the Infected Zone» *Empire*, noviembre 2010: 100-106.
- Ferrari, J. y Valens, G. (2008). «Parler de notre monde» *Positif* 568, junio 2008 :22-29
- Ferrante, Anthony C. (2006) «A Bigger Chill for *Silent Hill*» *Fangoria* 252, abril 2006: 42-46.
- Herment, Jean-Baptiste (2010) «Jonathan Levine realisateur: All the Girls Love Jonathan» *Mad Movies* 232 julio-agosto 2010: 98-99.
- Herment, Jean-Baptiste (2010b) «*Scream 4* de Wes Craven: Neo Slasher 2.0» *Mad Movies* 236, diciembre 2010: 40-43.
- Jones, Alan (2002). «In the Trenches with Deathwatch» *Fangoria* 221, abril 2002: 56-70, 80.
- Jones, Alan (2007). «Cutting Into *Dark Corners*» *Fangoria* 263, mayo 2007: 62-65.
- Kaye, Don (2002). «Petty Well Bugged» *Fangoria* 222, mayo 2002: 49.
- Kaye, Don (2006). «*Severed: Forest of the Dead*. Barks and Bites» *Fangoria* 255, agosto 2006: 12.
- Kaye, Don (2007) «A Fix of Scareflix» *Fangoria* 26, septiembre 2007: 46-47
- Lerman, Gabriel (2008). «La historia de zombis funciona con la misma eficacia que los cuentos infantiles» *Dirigido* 380, julio-agosto de 2008: 38-41.
- Lindemouth, Kevin (2009). «A Feet of Filmmaking» *Fangoria* 282, abril 2009: 62-65, 81.
- Malausa, Vincent (2011). «Le goût du vice» *Cahiers du Cinéma* 667, mayo 2011: 42-43
- Mes, Tom (2002). «Romero's Unseen Evil» *Fangoria* 221, abril 2002: 19.
- Moissakis, Stéphan (2008). «Ma sorcière mal aimée. *Jusqu'en enfer* de Sam Raimi» *Mad Movies* 214, diciembre 2008 : 33-35.
- Navarro, A. J. (1999). «Terror hiperrealista» *Dirigido* 283, octubre 1999: 32-35.
- Navarro, A. J. (2002). «El Apocalipsis paranormal» *Dirigido* 310, octubre 2010: 30.
- Navarro, A. J. (2003). «“Grand Guignol” Festival» *Dirigido* 329, diciembre 2003: 22-23.
- Navarro, A. J. (2004). «El fantástico transcendental: M. Night Shyamalan» *Dirigido por* 337, septiembre 2004: 44-58.
- Navarro, A. J. (2004b). «¿Más allá hay monstruos?» *Dirigido* 337, septiembre 2004: 40-42.
- Navarro, A. J. (2006b). «Cine de terror contemporáneo: Apuntes para una reflexión» *Dirigido* *Dirigido* 358, julio-agosto 2006: 36-37.
- Navarro, A. J. (2006c). «Violencia, canibalismo... y política» *Dirigido* 357, junio 2006: 28-29.
- Navarro, A. J. (2010). «Un “actioner” mitológico». *Dirigido* 399, abril 2010: 42-43.
- Poland, David (08/06/2007). «Review of *Hostel: Part II*» *Movie City News*.

- Probst, Christopher (1999). «The Devil Made Flesh» *American Cinematographer* 80, 12, diciembre 1999.
- Quintana, Ángel (2001). «El tiempo de los fantasmas: Los espectros invaden el cine contemporáneo» *Dirigido* 306, noviembre 2001: 36-41.
- Radish, Christina (12/04/2012). «Joseph Kahn talks *Detention*» *Collider.com* <http://collider.com/joseph-kahn-detention-interview/158690/> <Acceso: 03/037/2012>
- Roberts, S., (2009) «George Romero Interview, *Survival of the Dead*», 2009. [http://www.moviesonline.ca/movienews\\_18025.html](http://www.moviesonline.ca/movienews_18025.html) <Acceso: 29/06/2013>
- Rouyer, Philippe (2008). “Le cinéma de George A. Romero”. *Positif* 568, junio 2008: 19-21,
- Scott, Cameron (2006). «Phone Fear» *The Dark Side* 122, agosto-septiembre 2006.
- Skipp, Jeremiah (2009). «Fighting Through *Red Sands*» *Fangoria* 281, marzo 2009: 62-65.
- Szulkin, David (2001). «*House of 1000 Corpses*: Death to False Horror» *Fangoria* 199, enero 2001: 20-25.
- Turek, Ryan (2007). «*Grindhouse*. Greetings From *Planet Terror*» *Fangoria* 261, marzo 2007: 46-51, 98.
- Vié, Caroline (2008). «Gore Without Frontier(s)» *Fangoria* 272, abril 2008: 46-51.
- Waddell, Calum (2006). «Don't Go in the Attic...» *Shivers* 108, octubre 2006: 10-12.
- Walker, Sarah (2007). «*The Signal*: Tune In, Freak Out» *Fangoria* 265, agosto 2007: 64-67, 90.
- Widmyer, Dennis (29/01/2011). «Lucky Mckee, Jack Ketchum & Andrew van den Houten Discuss *The Woman*» *The Cult: The Official Chuck Palahniuk Site*. <http://chuckpalahniuk.net/interviews/film-makers/lucky-mckee-jack-ketchum-andrew-van-den-houten> <Acceso: 03/07/2013>
- Yin, Vince (2007). «*Fido*, Good Zombie» *Fangoria* 264, junio 2008: 67-69, 90.

### 3. Prensa y medios generalistas

- Allen, M. y Barton Gellman. (11/12/2002) «Preemptive Strikes Part of Strategy, Officials Say» *The Washington Post*: A1-A26.
- Applebome, Peter (13/04/1989) «Drugs, Death and the Occult Meet In Grisly Inquiry at Mexico Border» *The New York Times*. <http://www.nytimes.com/1989/04/13/us/drugs-death-and-the-occult-meet-in-grisly-inquiry-at-mexico-border.html> <Acceso: 03/07/2013>
- Argullol, Rafael (10/09/2006) «El chicle del capitán Culp» *El País*. [http://elpais.com/diario/2006/09/10/opinion/1157839204\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2006/09/10/opinion/1157839204_850215.html) <Acceso: 02/05/2013>.
- Armanian, Nazanín (06/01/2013) «La OTAN confiesa: en Afganistán había petróleo» *Público* <http://blogs.publico.es/puntoyseguido/606/otan-confiesa-en-afghanistan-habia-petroleo/> <Acceso: 06/01/2013>.
- Arnst, Catherine (4/06/2009) «Study Links Medical Costs with Personal Bankruptcy» *Bloomberg Businessweek*. [http://www.businessweek.com/bwdaily/dnflash/content/jun2009/db2009064\\_666715.htm](http://www.businessweek.com/bwdaily/dnflash/content/jun2009/db2009064_666715.htm) <Acceso: 14/11/2012>
- Avendaño, Antonio (20/06/2012). «Hay que desconectar a HAL 9000». *Publico* <http://www.publico.es/internacional/437648/hay-que-desconectar-a-hal-9000> <Acceso: 20/06/2012>
- Axmaker, Sean (29/05/2009) «Axis of the Undead» *Seattle Weekly*. <http://vmg.seattleweekly.com/2009-05-27/film/axis-of-the-undead/> <Acceso: 3/07/2011>
- Ceaser, J. W. (01/04/2002). «Bush vs. Nietzsche. The politics of evil» *The Weekly Standard* 7, vol. 28. [www.weeklystandard.com/Content/Public/Articles/000/000/001/048vhwqw.asp](http://www.weeklystandard.com/Content/Public/Articles/000/000/001/048vhwqw.asp) <Acceso: 29/06/2013>
- Chan, Sewell (12/04/2010). «Memos Show Risky Lending at WaMu» *The New York Times*. [http://www.nytimes.com/2010/04/13/business/13wamu.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2010/04/13/business/13wamu.html?_r=0) <Acceso: 29/06/2013>
- Collins, Dan (17/05/2002). «'99 Report Warned of Suicide Hijacking» Associated Press. <http://altbib.com/bak/dox/1296.html> <Acceso: 29/06/2013>
- Debray, Régis (23/02/2003). «The French Lesson» *The New York Times* <http://www.nytimes.com/2003/02/23/opinion/the-french-lesson.html?scp=1&sq=%22r%C3%A9gis%20debray%22&st=cse> <Acceso: 03/07/2013>
- Dunham, Lena (21/04/2009) «Oh The Horror: Ti West on Filmmaking» *Interview Magazine*. [http://www.interviewmagazine.com/film/ti-west#\\_](http://www.interviewmagazine.com/film/ti-west#_) <Acceso: 29/06/2013>
- Edelstein, David (06/02/2006). «Now Playing at Your Local Multiplex: Torture Porn» *New York Magazine*. <http://nymag.com/movies/features/15622/> <Acceso: 29/06/2013>
- Fineman, Howard (10/03/2003) «Bush and God» *Newsweek*: 22.
- Fourmont, G. (10/08/2008). «La imagen prohibida de Irak», *Publico*, 10/08/2008. [www.publico.es/internacional/141198/la-imagen-prohibida-de-irak](http://www.publico.es/internacional/141198/la-imagen-prohibida-de-irak) <Acceso: 29/06/2013>
- Friedman, Milton (05/12/2005). «The Promise of Vouchers» *Wall Street Journals*. <http://online.wsj.com/article/SB11337484579113764.html> <Acceso: 29/06/2013>
- García, T. (16/02/2007). «300» *ABC*: 90.
- García, T. (23/03/2007). «Estoy cansado de tanta corrección política y de lecciones de moralidad» *ABC*: 86.
- García Reche, Andrés (23/01/2012). «Metáforas» *El País*. [http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/01/23/valencia/1327344803\\_081911.html](http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/01/23/valencia/1327344803_081911.html) <Acceso: 04/04/2012>
- Gourevitch y Errol Morris (24/03/2008). «Exposure: The Woman Behind the Camera in Abu Ghraib» *New Yorker* [http://www.newyorker.com/reporting/2008/03/24/080324fa\\_fact\\_gourevitch?currentPage=1](http://www.newyorker.com/reporting/2008/03/24/080324fa_fact_gourevitch?currentPage=1) <Acceso: 03/07/2013>
- Hanson, V. (07/03/2007). «With Your Shield or On It» *City Journal*. <http://www.city-journal.org/html/rev2007-03-07vdh.html> <Acceso: 03/07/2013>
- Hickman, Martin (27/05/2010). «Concern over human cost overshadows iPad launch», *The Independent* [www.independent.co.uk/news/world/asia/concern-over-human-cost-overshadows-ipad-launch-1983888.html?origin=internalSearch](http://www.independent.co.uk/news/world/asia/concern-over-human-cost-overshadows-ipad-launch-1983888.html?origin=internalSearch) <Acceso: 15/10/2011>
- Hubert, Craig (27/01/12). «Ti West Revisits the Scene» *Interview Magazine*. [http://www.interviewmagazine.com/film/the-innkeepers-ti-west/#\\_](http://www.interviewmagazine.com/film/the-innkeepers-ti-west/#_) <Acceso: 03/07/2013>

- Interlandi, J. (10/01/2009), «Not Just Urban Legend», *Newsweek* .
- Keenan, Linda y Wedel, Janine (13/05/2010), «Shadow Elite: Think BP's The Bad Guy? Think Bigger, Way Bigger» *Huffington Post*. [http://www.huffingtonpost.com/linda-keenan/emshadow-eliteem-think-bp\\_b\\_574606.html](http://www.huffingtonpost.com/linda-keenan/emshadow-eliteem-think-bp_b_574606.html) <Acceso: 25/06/2013>
- Kelly, Tim (23/09/2011), «Twin Cities Film Fest: Interview with Eli Craig, Director of *Tucker & Dale vs. Evil*» *guy.com*. <http://guy.com/2011/09/23/twin-cities-film-fest-interview-with-eli-craig-director-of-tucker-dale-vs-evil/#ixzz2Fc35eOkD> <Acceso: 04/07/2012>
- Lang, Brent (13/01/2010). «James Cameron: Yes, “Avatar” is Political» *The Wrap* <http://thewrap.com/movies/article/james-cameron-avatars-political-message-12929> <Acceso: 12/02/2012>
- Lind, Michael (09/04/2003). «How Neoconservatives Conquered Washington – and Launched a War» *Salon*. [http://www.salon.com/2003/04/09/neocons\\_4/](http://www.salon.com/2003/04/09/neocons_4/) <Acceso: 25/06/2013>
- Lobo, Ramón (24/08/2009), «Afganistán se olvida de las mujeres» *El País*. [http://elpais.com/diario/2009/08/24/internacional/1251064801\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2009/08/24/internacional/1251064801_850215.html) <Acceso: 03/07/2013>
- Mansfield, H. (16/01/2006). «The Law and the President» *The Weekly Standard* 11, 17. <http://www.weeklystandard.com/Content/Public/Articles/000/000/006/563mevpm.asp?page=1> <Acceso: 03/07/2013>
- Medina, Hugo (05/04/2009). «Israel empieza a demoler cientos de casas palestinas en la Franja de Gaza» *ABC*: 27.
- Morris, Clint (2005) «Interview: Eli Roth», *Webwombat*. <http://www.webwombat.com.au/entertainment/movies/eli-roth-int.htm> <Acceso: 03/07/2013>
- Navarro, Vicenç (10/06/2012). «El problema no son los mercados financieros» *Elplural.com* <http://www.elplural.com/2012/06/10/el-problema-no-son-los-mercados-financieros/> <Acceso: 07/07/2012>
- Pegg, Simon (08/09/2005). «The Writer/Star of *Shaun of the Dead* discusses zombies with the Daddy of the Genre» *Timeout*. <http://wo2.timeout.com/film/news/631/simon-pegg-interviews-george-a-romero.html> <Acceso: 16/06/2009>
- Prieto, M. (18/01/2008) «Irán contra Hollywood» *El Mundo*. <http://www.elmundo.es/elmundo/2008/01/17/orienteproximo/1200589521.html> <Acceso: 03/07/2013>
- Queenan, Joe (22/02/2008) «Bring on the Creepy Girls» *The Guardian*. <http://www.guardian.co.uk/film/2008/feb/22/worldcinema> <Acceso: 23/04/2012>
- «Quinta noche de fuertes disturbios callejeros en el norte de París tras la muerte de dos adolescentes» (02/11/2005). *El Mundo* <http://www.elmundo.es/elmundo/2005/11/02/sociedad/1130921060.html> <Acceso: 20/11/2011>
- Rodríguez Marchante, E. (17/04/2007). «David contra Goliath» *ABC Cultural*: 50-51.
- Rosa, Isaac (18/01/2012). «¿Titanic, nosotros? ¡Costa Concordia!» *Público*. <http://blogs.publico.es/trabajarcansa/2012/01/18/%C2%BFtitanic-nosotros-%C2%A1costa-concordia/> <Acceso: 04/04/2012>
- Ranen, Aron (10/02/2013). «Actor Steven Seagal trains Arizona posse on school security» *Reuters*. <http://www.reuters.com/article/2013/02/10/entertainment-us-usa-arizona-seagal-idUSBRE91901J20130210> <Acceso: 03/07/2013>
- Roos, Jerome (26/10/2011). «El año 2011 marca el fin del Fin de la Historia» *Roarmag.org: Reflections on a Revolution*. <http://roarmag.org/2011/10/el-ano-2011-marca-el-fin-del-fin-de-la-historia/> <Acceso: 30/10/2011>
- Rodríguez, Pedro (31/01/2007) «El rostro de la Guerra de Irak» *Abc*: 100.
- Rose, David (3/11/2006). «Neo Culpa». *Vanity Fair*. <http://www.vanityfair.com/politics/features/2007/01/neocons200701> <Acceso: 03/07/2013>
- Rother, Larry (23/04/2004), « THE ORGAN TRADE: A Global Black Market; Tracking the Sale of a Kidney On a Path of Poverty and Hope» *New York Times*. <http://www.nytimes.com/2004/05/23/world/organ-trade-global-black-market-tracking-sale-kidney-path-poverty-hope.html?pagewanted=all&src=pm> <Acceso: 03/07/2013>
- Russell, Jamie (10/09/2003). «Eli Roth». *BBC Films Online*. [http://www.bbc.co.uk/films/2003/10/02/eli\\_roth\\_cabin\\_fever\\_interview.shtml](http://www.bbc.co.uk/films/2003/10/02/eli_roth_cabin_fever_interview.shtml) <Acceso: 03/07/2013>



- «El supremo de EE. UU. avala la reforma sanitaria de Obama» (28/06/2012) *Publico*  
<http://www.publico.es/internacional/438570/el-supremo-de-eeuu-avala-la-reforma-sanitaria-de-obama> <Acceso: 30/06/2012>
- Tejero, Luis (09/10/2009). «Obama, Nobel de la Paz» *El Mundo*.  
<http://www.elmundo.es/elmundo/2009/10/09/internacional/1255078949.html> <Acceso: 16/06/2009>
- Travers, P. (2004) «The Village» *Rolling Stone*, julio 2004,  
[www.rollingstone.com/movies/reviews/the-village-20040730](http://www.rollingstone.com/movies/reviews/the-village-20040730) <Acceso: 20/06/2009>
- Walsh, B. (16/03/2007). «True Thermopylaes» *The Weekly Standard*  
<http://www.weeklystandard.com/Content/Public/Articles/000/000/013/403vbqws.asp>  
<Acceso: 16/06/2009>
- Wax, Emily (30/07/1999). «The Dizzy Spell of *Blair Witch Project*» *The Washington Post*  
<http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/movies/features/witchdizzy.htm> <Acceso: 16/06/2009>

**14.4. Ficción**

- Andreiev, Leónidas (1954). *El misterio y otros cuentos*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- Brooks, Max (2008). *Guerra mundial Z*. Córdoba: Berenice.
- Brooks, Max (2009). *Zombi. Guía de supervivencia*. Córdoba: Berenice.
- Brooks, Max (2012). *La marcha zombi*. Barcelona: Debolsillo.
- Bear, Gregg (2006). *Líneas muertas*. Arganda del Rey: La Factoría de Ideas.
- Bloch, Robert (2005). *Dulces sueños... 15 historias macabras del maestro del horror*. Madrid: Valdemar.
- Campbell, John W. (2011). «¿Quién anda ahí?». Navarro, A. J. *La cabeza de la Gorgona y otras transformaciones terroríficas*. Madrid: Valdemar: 187-263.
- Chabon, Michael (2006). *Jóvenes hombres lobo*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Chambers, Robert W. (2004). *El rey de Amarillo*. Barcelona: Ediciones Abraxas.
- Conrad, Joseph (1994). *El agente secreto*. Madrid: Alianza.
- Duras, Marguerite (1968). *Hiroshima, mon amour*. Seix Barral: Barcelona.
- Ellis, Brett Easton (1993). *American Psycho*. Barcelona: Ediciones B.
- Eurípides (1999). *Tragedias II*. Madrid: Cátedra.
- Finney, Jack (2002). *Los ladrones de cuerpos*. Madrid: Bibliópolis.
- Gaiman, Neil (2003). *Coraline*. Barcelona: Salamandra.
- Gardner, John (1981). *Grendel*. Barcelona: Destino.
- Grahame-Smith, Seth (2010). *Cómo sobrevivir a una película de terror*. Barcelona: Alba Editorial.
- Grant, Mira (2011). *Feed*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Green, Graham (1989). «Los destructores». *El ídolo caído y otros relatos*. Esplugues de Llobregat: Plaza y Janés: 5-24.
- Grimm, Jacob y Wilhelm (1997). *The Brothers Grimm: The Complete Fairy Tales*. Hertfordshire: Wordsworth.
- Hill, Joe (2011). *Cuernos*. Madrid: Punto de Lectura.
- Hooper, Tobe y Goldsher, Alan (2011). *Midnight Movie: A Novel*. Nueva York: Random House.
- Jackson, Shirley (2008). *La maldición de Hill House*. Madrid: Valdemar.
- James, Brian (2009). *Zombis rubias*. Arganda del Rey: La Factoría de Ideas.
- Johnson, Dorothy M. (2011). *Indian Country*. Madrid: Valdemar.
- Keene, Brian (2010). *El alzamiento*. Palma de Mallorca: Dolmen.
- Kelly, Richard (2008). *Donnie Darko*. Granada: Ajec.
- Ketchum, Jack (2006). *La chica de al lado*. Arganda del Rey: La Factoría de Ideas.
- Ketchum, Jack (2008). *Al otro lado del río*. Barcelona: El Andén.
- Ketchum, Jack (2009). *Al acecho*. Barcelona: JP Libros.
- King, Stephen (1986). *La niebla*. Barcelona: Orbis Fabri.
- King, Stephen (1998). *Desesperación*. Barcelona: Plaza y Janés.
- King, Stephen (2006b). *Cell*. Barcelona: Plaza y Janés.
- King, Stephen (2011). *La cúpula*. Barcelona: Random House.
- Lampedusa, Giuseppe Tomas (1958). *El gatopardo*. Barcelona: Argos Vergara.
- Lansdale, Joe R. (1994). *Writer of the Purple Rage*. Nueva York: Carrol & Graf.
- Ligotti, Thomas (2006). *La fábrica de pesadillas*. Arganda del Rey: La Factoría de Ficción.
- Ligotti, Thomas (2008). *Teatro Grottesco*. Londres: Virgin Books.
- Ligotti, Thomas (2011). *Nocturno (relatos extraños y terroríficos)*. Madrid: Valdemar.
- Lovecraft, Howard Philips (1980). *El horror de Dunwich*. Madrid: Alianza.
- Martínez, A. Lee (2011). *Monster*. Barcelona: Grupo Planeta.
- McCarthy, Cormac (2007). *La carretera*. Barcelona: Random House Mondadori.
- McCoy, Horace (1970). *Luces de Hollywood*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.
- Melville, Herman (1970). *Benito Cereno*. Madrid: Salvat-Alianza.
- Mignola, Mike y Golden, Christopher (2009). *Baltimore o el valiente soldado de plomo y el vampiro*. Madrid: Suma de Letras.
- Milius, John y Benson, Raymon (2011). *Homefront. La voz de la libertad*. Barcelona: Timun Mas.
- Mirbeau, Octave (2010). *El jardín de los suplicios*. Madrid: Impedimenta.
- Nicholson, Scott (2010). *La iglesia roja*. Arganda del Rey: La Factoría de Ideas.
- Ovidio (2003). *Metamorfosis*. Madrid: Alianza.
- Palacios, Jesús (ed.) (2009). *Los hombres topo quieren tus ojos y otros relatos sangrientos de la Era Dorada del Pulp*. Madrid: Valdemar.

- Palacios, Jesús (ed.) (2010). *La plaga de los zombis y otras historias de muertos vivientes*. Madrid: Valdemar.
- Palahniuk, Chuck (2006). *Fantasma*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Piccirilli, Tom (2005). *Un coro de niños enfermos*. Arganda del Rey: La Factoría de Ideas.
- Ray, Jean (2004). *Malpertuis*. Guadalajara: Río Henares Producciones Gráficas.
- Romero, G., Castillo, T. y Ramos, R (2004). *Toe Tags: The Death of Death*. Nueva York: DC Comics, vols. 1 y 2.
- Schlozman, Steven C. (2012). *Autopsia zombi. Cuaderno secreto del Apocalipsis*. Córdoba: Berenice.
- Shakespeare, William (1969). *Hamlet*. Madrid: Salvat y Alianza.
- Shakespeare, William (2010). *La tempestad*. Madrid: Espasa.
- Sófocles. (2010). *Edipo Rey*. Madrid: Gredos, p. 139.
- Wellington, David (2009). *Zombie Island*. Barcelona: Timun Mas.
- Wellington, David (2009). *Zombie Nation*. Barcelona: Timun Mas.
- Wellington, David (2010). *Zombie Planet*. Barcelona: Timun Mas.
- Wells, H. G. (1981). *La guerra de los mundos*. Madrid: Bruguera.

#### 14.5. Otros documenttos

- Carpenter, John y Hill, Debra (1978). *Halloween* (Shooting Draft).  
<http://www.dailyscript.com/scripts/halloween.html> <Acceso: 03/07/2013>
- Clare, N. (2004) «Organ trafficking and transplantation pose new challenges» *Bulletin of the World Health Organization* 82, septiembre 2004:  
<http://www.who.int/bulletin/volumes/82/9/feature0904/en/index.html> <Acceso: 03/07/2013>
- Eisenhower, Dwight (1953). «The Chance of Peace» Address delivered before the American Association of Newspaper Editors, 16 de abril de 1953.  
[http://www.eisenhower.archives.gov/all\\_about\\_ike/speeches/chance\\_for\\_peace.pdf](http://www.eisenhower.archives.gov/all_about_ike/speeches/chance_for_peace.pdf)  
<Acceso: 03/07/2013>
- Engels, Friedrich (21/09/1890). Carta a Joseph Bloch  
[www.marxists.org/archive/marx/works/1890/letters/90\\_09\\_21.htm](http://www.marxists.org/archive/marx/works/1890/letters/90_09_21.htm). <Acceso: 25/10/2011>
- Engels, Friedrich (14/7/1893). Carta a Franz Mehring.  
[www.marxists.org/archive/marx/works/1893/letters/93\\_07\\_14.htm](http://www.marxists.org/archive/marx/works/1893/letters/93_07_14.htm) <Acceso: 25/10/2011>
- *Convenio de Ginebra relativo al trato debido a los prisioneros de guerra (Convenio III)* (12/08/1949)  
<http://www.acnur.org/t3/fileadmin/scripts/doc.php?file=biblioteca/pdf/1385> <Acceso: 03/07/2013>
- Human Rights First (2007). «Torture on TV Rising and Copied in the Field»  
<http://www.humanrightsfirst.org/our-work/law-and-security/torture-on-tv/> <Acceso: 03/07/2013>
- *Kubark Counterintelligence Interrogation* (julio, 1963)  
<http://www.gwu.edu/~nsarchiv/NSAEBB/NSAEBB122/index.htm#kubark> <Acceso: 03/07/2013>
- *The National Security Strategy* (septiembre 2002), en <http://georgewbush-whitehouse.archives.gov/nsc/nss/2002/index.html> <Acceso: 03/07/2013>
- Project for the New American Century (2000). *Rebuilding America's Defenses: Strategy, Forces and Resources for a New Century*.  
<http://www.newamericancentury.org/RebuildingAmericasDefenses.pdf> < Acceso: 03/07/2013>
- Save the Children (02/2011). *Severe Child Poverty in England*.  
[http://www.savethechildren.org.uk/sites/default/files/docs/Severe\\_Child\\_Poverty\\_In\\_England\\_February2011.pdf](http://www.savethechildren.org.uk/sites/default/files/docs/Severe_Child_Poverty_In_England_February2011.pdf) <Acceso: 15/06/2011>
- Typecast Pictures (2009). *Zombies of Mass Destruction* (Dossier de prensa).
- Westphal, Steven (2003). «Counterterrorism: Policy of Preemptive Action», Pennsylvania: U.S. Army War College.