

LUIS PÉREZ OCHANDO

NOCHE SOBRE AMÉRICA

CINE DE TERROR DESPUÉS DEL 11-S



PUV
UNIVERSITAT
ID VALÈNCIA

NOCHE SOBRE AMÉRICA
CINE DE TERROR DESPUÉS DEL 11-S

Biblioteca Javier Coy d'estudis nord-americans

<http://www.uv.es/bibjcoy>
<http://bibliotecajaviercoy.com>

Directora
Carme Manuel

NOCHE SOBRE AMÉRICA
CINE DE TERROR DESPUÉS DEL 11-S

Luis Pérez Ochando

Biblioteca Javier Coy d'estudis nord-americans
Universitat de València

Noche sobre América: cine de terror después del 11-S
© Luis Pérez Ochando

1ª edición de 2017
Reservados todos los derechos
Prohibida su reproducción total o
parcial ISBN: 978-84-9134-189-5

Imagen de la portada: □ Luis Pérez Ochando
Diseño de la cubierta: Celso Hernández de la Figuera

Publicacions de la Universitat de València
<http://puv.uv.es>
publicacions@uv.es

*Para Elena,
para mis padres,
porque ya sabéis todo lo que hay dentro*

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

PRESENTACIÓN, *Juan Miguel Company*

Introducción

Para comprender el miedo

La ideología y el cine: fundamentos teóricos (1)

El mito y el cine: fundamentos teóricos (2)

Preludio con fantasmas: el cine antes del 11 de septiembre

Una mitología para el 11 de septiembre

Monstruos tras los muros: la política del aislamiento

El mundo será América o no será: la política de la cruzada

Líbranos del mal

El espejismo americano

Hacia la noche

Conclusiones

Filmografía cronológica

Bibliografía

Agradecimientos

La investigación es un asunto solitario, pero imposible sin la colaboración de guías que ayuden y permitan que el proceso fructifique. Este libro surge de la tesis doctoral *La ideología del miedo: El cine de terror estadounidense, 2001-2011*, leída en enero de 2014. En ella, tuve la suerte de contar con la ayuda de tres personas excepcionales, que son los responsables de cuantos aciertos puedan contener las siguientes páginas. José María Bernardo Paniagua, Carlos Cuéllar Alejandro y, sobre todo, Pilar Pedraza Martínez no sólo confiaron en mi proyecto, sino que me ofrecieron aportaciones fundamentales. Vaya por delante mi sincero agradecimiento a los tres.

Aquella tesis fue realizada bajo el programa de becas FPU (Formación de Personal Docente) del Ministerio de Educación y Ciencia, sin cuya financiación no hubiera sido posible. Pero, además, esta circunstancia me permitió trabajar con personas que influyeron en mi formación como investigador y en el desarrollo de este libro. Dentro del ámbito universitario, quisiera agradecer las contribuciones realizadas por Juan Miguel Company, Iván Pintor, Jordi Sánchez Navarro, Juan López Gandía, Miguel Requena, Vicente Sánchez-Biosca y Guy Westwell. A la hora de localizar el material, resultó esencial la ayuda recibida por parte del personal de la biblioteca del British Film Institute. Entre los colegas que se implicaron en el proyecto o me aportaron fuentes, consejos e ideas brillantes, debo un sincero agradecimiento a Rubén Higuera, Francisco López,

Antonio José Navarro y, muy especialmente, a Óscar Brox Santiago, de quienes he aprendido más que de las abundantes páginas de bibliografía de esta investigación. Sin embargo, de aquella tesis nunca hubiera surgido el presente libro de no ser por la respuesta entusiasta y el apoyo de Carme Manuel, directora de la Biblioteca Javier Coy d'estudis nord-americans, a quien debo agradecer, además de a los tres lectores anónimos que valoraron mi trabajo, sugerencias y comentarios que ayudaron a mejorar y poner al día las páginas que siguen. Una vez más, agradezo a Juan Miguel Company no sólo su apoyo, sino también las bellas palabras de su excelente prólogo.

No en vano, este libro está dedicado a mis padres y a Elena Martínez Fernández. Elena me aportó valiosas ideas, 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 este libro, son responsabilidad enteramente mía.

Presentación

De una a otra oscuridad

Tras la investidura de Donald Trump como Presidente electo de los Estados Unidos el 20 de enero de 2017, las redes sociales difundieron una historia gráfica del artista argentino Gustavo Viselner que ilustraba, en forma harto expresiva y elocuente, la salida de Barak Obama de la Casa Blanca en tan sólo siete viñetas. Tras urgir a su esposa Michelle a que acudiera al vestíbulo con sus últimas pertenencias, Obama lanzaba una melancólica mirada sobre la que hasta el momento había sido su mansión y accionaba el interruptor de la luz. La penúltima viñeta, entintada de negro, era una metonimia del mapa de Estados Unidos invadido por las tinieblas con el que se ponía fin a la historia. Casi como una prolongación de la misma, Jan Martínez Ahrens se hacía eco, en la edición impresa de *El País* del 28 de febrero de 2017, de cómo *The Washington Post* había puesto bajo su cabecera como lema, por primera vez en 140 años, la frase *Democracy Dies in Darkness* (La democracia muere en la oscuridad).

El lector tiene entre sus manos la versión, corregida y aumentada, de una tesis doctoral que su autor defendió con brillantez en enero de 2014: *La ideología del miedo. El cine de terror estadounidense, 2001-2011*. Tuve el honor de presidir la comisión que le otorgó las más altas

calificaciones y es, sin duda, el mejor trabajo de estas características que he encontrado en mi vida académica. La noche que cae sobre Estados Unidos, en el título que Pérez Ochando da ahora a su texto, empezó en el atentado de las Torres Gemelas, encontrando su primer punto de llegada con la crisis financiera provocada por el estallido de la burbuja inmobiliaria. Y lejos de avanzar hacia un nuevo día, parece haberse entenebrecido, con la misma tristeza sin mañana del gélido invierno austral, en el comienzo de la era Trump que estamos padeciendo. Cuando el autor parafrasea a Gramsci recordando su correlato entre monstruosidad y fascismo en un viejo mundo que muere sin que el nuevo termine de nacer, no sabía hasta qué punto estaba anticipando el presente actual. Es sabido que la noche suele propiciar malos sueños. En palabras del autor, la premisa de partida del libro era establecer una conexión entre el cine de terror y las pesadillas de la Historia e iniciar así una búsqueda de la verdad en el territorio del miedo que nos ayudara a comprender, argumentar y debatir los discursos dominantes. Estamos, pues, en el mismo terreno prioritario que Fredric Jameson deseaba para los textos literarios: el de su *interpretación política*.

Toda la efectividad analítica del texto de Pérez Ochando descansa en sus consideraciones sobre el poder catártico de aquello que resulta sustancial en el género fantástico: la eliminación del monstruo. Esa vuelta al orden tras su momentánea suspensión consigue aunar las herramientas teóricas del marxismo con el psicoanálisis freudiano:

La irrupción de lo monstruoso en lo cotidiano supone siempre el retorno de todo cuanto ha sido excluido por el orden y que, por lo 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 tejen nuestro entorno cotidiano.... Si tratamos de explorar la relación entre el discurso del poder y la emergencia de lo reprimido en el cine de terror, deberemos analizar la dimensión ideológica del cine de terror, pues es en la ideología donde hallamos el nexo en el que el cine se anuda a su momento histórico...

Lejos del tosco mecanicismo marxista según el cual todo film hollywoodiense confirma la ideología del capitalismo norteamericano —y que tanto lastró cierta crítica francesa post-mayo 68 (*Cinéthique*) por su exceso de generalidad— Pérez Ochando se centra en analizar, como se decía en aquel artículo colectivo fundador sobre *El joven Lincoln* de John Ford que *Cahiers Du Cinéma* ofreció a sus lectores en el verano de 1970, «las articulaciones precisas (y raramente semejantes de una película a otra) del film y de la ideología». Dichas articulaciones son observadas por Pérez Ochando apelando «...a un análisis textual, narrativo y de puesta en forma... sobre una muestra representativa de 600 películas de terror estrenadas entre 1998 y 2011, así como también sobre aportaciones puntuales procedentes de la televisión, el cómic y, en especial, de la literatura».

Hace más de cuarenta años Emilio Garroni postulaba la descripción de operaciones de sentido como objetivo primordial del quehacer semiótico. El *modo* en el que, a través de la ideología, «...el cine representa los problemas sociales de su tiempo» constituye el núcleo esencial de este libro en su búsqueda comprometida de la verdad en el territorio del miedo. Godard, a propósito de Hitchcock, afirma que son las formas las que, finalmente, nos dicen lo que hay en el fondo de las cosas. Admiramos en Pérez

Ochando, la exactitud y precisión de sus análisis formales de las películas, pero no admiramos menos sus cualidades literarias de gran escritor. En él se realiza el aserto de Nietzsche en *La genealogía de la moral*: para pensar la ética es necesario hacerlo desde la filología. Frente al árido *plebeyismo* de la escritura funcional con el que se suele abordar, entre nosotros, el análisis fílmico, el autor opta por la fruición poética como refuerzo de su lucidez crítica:

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 y que sólo las fantasías del celuloide pueden alcanzar.

Decía Mukarovsky que la tarea de la poesía no es introducir el universo en un sistema, sino revelar al hombre, siempre de nuevo, la realidad. Desde la oscuridad que nos ha tocado vivir, poblada por zombis de rasgos latinos, árabes, orientales y negros, semblantes del otro a destruir en la «política de cruzada» encabezada por Trump («America first»), un libro como éste es un relámpago, luminoso y perdurable, de lucidez.

Juan Miguel Company

4 marzo 2017

Introducción

Desde que empecé a escribir estas páginas, años atrás, el tiempo ha seguido pasando como una máquina de polvo, que va triturando los días, los huesos, las palabras y los sueños. Comenzaba entonces este libro —creyendo que la fortuna estaba de parte de la audacia— con una afirmación que parecía atrevida, a saber, que los movimientos populares que en 2011 exigían menos mercado y más justicia social, habían sido anticipados por el cine de zombis estrenado apenas unos años antes. En 2011, las masas reclamaban 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. La premisa de partida de este libro era que existía una conexión entre el cine de terror y las pesadillas de la Historia; una relación que no era unidireccional ni transparente, sino sinuosa y plagada de enigmas. Hoy sigo creyendo que la premisa es enteramente válida y que, más que nunca, debemos seguir indagando en la relación entre el cine y nuestro presente, pues en ella encontraremos no sólo la lógica que subyace a nuestra manera de ver el mundo, sino también la manera en que las representaciones culturales condicionan nuestra mirada.

Así, en el momento de escribir aquellas líneas, me resultaba 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), era un filme biográfico consciente y recortado según el patrón de la ideología dominante: lo histórico se reducía a lo personal, lo social y lo colectivo se aplanaban y menguaban 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), era 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 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 pretendía que su filme se interpretara 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 eran las claves que articulaban el progreso del héroe a lo largo del relato.

Escribía entonces que uno de cada cinco niños británicos vivía por debajo del umbral de la pobreza. El dato no pertenecía a la época durante la que transcurre la película¹; tampoco a la era neoliberal de Margaret Thatcher durante la que fue publicada la novela de Susan Hill (1983) que inspira

el filme. Procedía de un informe de Save the Children, fechado en febrero de 2011. Del tiempo del relato, pasábamos al de la novela, de éste al de la película y, entretanto, había un hilo invisible que suturaba el pasado con dos momentos clave del neoliberalismo: el de Thatcher y el presente. La comparación entre Thatcher y la mujer de negro podía parecer escandalosa, pero nos llevaba a preguntarnos las mismas cuestiones fundamentales que motivaron 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?

Ahora que el Brexit está a la vuelta de la esquina, el panorama se vuelve incluso más sombrío, especialmente para aquellas regiones que —como aquel Crythin Gifford de ficción— estaban ya sumidas en una perpetua recesión y, aun así, votaron salir de la Unión Europea. El Brexit, el auge de la ultraderecha en Europa o la victoria de Donald Trump en Estados Unidos no pueden comprenderse sino desde una derrota cultural que se ha gestado durante décadas. El gran fracaso de nuestra era consiste en no haber creado una ciudadanía crítica, capaz de desmontar los discursos xenófobos y de comprender que la amenaza no proviene de los inmigrantes, las madres solteras o los parados, sino de las élites políticas y económicas. La ultraderecha da respuestas simples, mendaces pero fáciles; las industrias culturales ofrecen modelos y eslóganes deslumbrantes, egoístas pero seductores, retrógrados pero tranquilizadores. Si no educamos nuestra mirada, si no aprendemos a decodificar esos mensajes, nos veremos obligados a que otros miren por nosotros y a que nuestras palabras no nos pertenezcan.

Cuando emprendí este libro años atrás —¡bendita ingenuidad!—, creí que sería mi pequeña aportación a una

causa necesaria, la de aprender, colectivamente, a comprender, argumentar y rebatir los discursos dominantes. Las páginas que siguen son el rastro de aquella aventura apasionada, una búsqueda de la verdad en el territorio del miedo, una indagación sobre lo que nos asusta como sociedad y sobre por qué nos asusta, pues sólo conociendo la naturaleza de nuestros miedos, podremos plantarles cara. Conforme pasa el tiempo, más me convenzo de que es imprescindible seguir trabajando en esta dirección.

POR QUÉ UNA IDEOLOGÍA DEL MIEDO

El terror es un género centrado en las angustias de la existencia cotidiana, en nuestros temores en cuanto individuos y en cuanto 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 lo 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 tejen nuestro entorno cotidiano.

El objetivo de este libro es analizar la ideología del cine de terror estadounidense, entendiendo ésta como un proceso activo que expresa los principales cambios y fracturas que se producen a lo largo del tiempo. En este caso, estudiamos el periodo comprendido entre 2001 y 2011, en el que las ideologías neoliberal y neoconservadora predominaron en Estados Unidos. Concretamente, nos centramos en los temores procedentes de las paradojas que aparecieron a partir de dos procesos históricos

fundamentales: el giro neoconservador producido tras el 11 de septiembre y la crisis financiera global. Para ello, trabajamos sobre una muestra representativa de 600 películas de terror, estrenadas entre 1998 y 2011, así como también sobre aportaciones puntuales procedentes de la televisión, el cómic y, en especial, de la literatura.

La cultura popular es un espacio privilegiado en el que se fragua la hegemonía ideológica², pues tal como anotaba Antonio Gramsci (2011: 132), en ella la fábrica de la historia se torna evidente: «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». También Louis Althusser y Fredric Jameson apelaron a este examen de las fracturas ideológicas en la dialéctica o, dicho de otro modo, de las contradicciones históricas que el texto no ha logrado unificar y armonizar en su universo estético.

En *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, Noël Carroll (2005) investigaba la experiencia estética específica del miedo estableciendo una continuidad entre cine y literatura³: su interés residía en describir el «*terror-arte*» desde una perspectiva transversal, lo que le permitía comprender la circulación de temas e influencias que se producen en los territorios del horror; no obstante, es precisa la cautela, pues hemos de conocer los condicionantes y los rasgos de cada medio de expresión. El cine no es literatura, por lo que no basta un análisis temático o narrativo; debemos comprender los recursos del lenguaje fílmico. Nuestro objetivo es descubrir las implicaciones ideológicas de la representación

cinematográfica, por lo que apelaremos a un análisis textual, narrativo y de puesta en forma. Sin embargo, dado que el análisis ideológico precisa de unos fundamentos teóricos especiales, habremos de analizar también cómo se integra la ideología en las películas y cómo se transmite al espectador. No nos conformamos con creer que las películas sean escombros que apuntalan la hegemonía cultural ni tampoco nos basta con juzgarlas como un brebaje venenoso con el que nos alienan las industrias culturales⁴; es necesario analizarlas para descubrir cómo interactúan con la ideología dominante.

LA MASA Y EL ZOMBI

Regresemos por un momento a 2011, el año que clausura la década objeto de nuestro estudio y a las masas de zombis que, en el cine, invadían las calles y las plazas. Lo sorprendente del asunto no era que las masas *irrumpieran* en el espacio público, sino que *retornaran* bajo la siniestra forma de los muertos. Años atrás, Gilles Lipovetsky (2002) nos advertía del vaciado del ágora, de la deserción de las masas: la calle y la plaza habían dejado de ser un lugar para la vida política. A partir del giro neoliberal de los setenta, las masas parecían haber desaparecido del tejido urbano, de la vida social, del mapa filosófico y político⁵. Nos lo advertía y era cierto; sin embargo, también es cierto que esta invisibilización es 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. En el cine de terror, 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 nuestro paraíso occidental. Sin embargo, éste no es el único miedo del discurso dominante que reverbera en los fotogramas, pues el cine de terror invoca tantos fantasmas como problemas reprime el discurso capitalista y, según veremos, en el nuevo siglo los retos y problemas del capitalismo se multiplican hasta alcanzar una dimensión epidémica. Parafraseando a Gramsci, podemos decir hoy que el viejo mundo muere pero el mundo nuevo sigue sin nacer y que, durante este claroscuro, surgen los monstruos⁶.

Si interpretamos el mundo moribundo de 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 insostenible. Del mismo modo, los monstruos a los que aludiremos serán los producidos por nuestra propia era en claroscuro. 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 el cine se llena 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.

Nuestra intención no es describir el mundo utilizando como metáfora la catástrofe o el naufragio, sino establecer una relación entre las representaciones culturales y los procesos sociales. En el caso del cine de zombis, 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 los zombis con las proclamas de las calles. 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 masas invisibilizadas. Como resultado, la masa reaparecía como la representación de una amenaza escatológica, como la llegada de un fin del mundo tan deseado como temido. Mientras el cine se llenaba de zombis, el poder y los medios afines tildaban a los manifestantes de enemigos, de criminales, terroristas, antisistemas, paganos saturnales allende las fronteras de lo decoroso 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 las 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. Si tratamos de explorar la relación entre el discurso del poder y la emergencia de lo reprimido en el cine de terror, deberemos analizar la dimensión ideológica del cine de terror, pues es en la ideología donde hallamos el nexo en el que el cine se anuda a su momento histórico. Como

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. 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 humana⁷. Sin embargo, tal como señala Gérard Imbert, el cine es una caja de resonancias de cuanto sucede en el mundo, 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).

En la medida en que la cultura de masas es un proceso vivo, en el que concurren distintas fuerzas sociales, descubrimos que funciona como campo de batalla, como 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 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.

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 monstruos⁸. 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 lo que llevamos de siglo, 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.

Como escribía 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 lo 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.

¹ 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 la 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 legadas por la era eduardiana.

² 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».

³ En esta tendencia se encuadran *Danza macabra* de Stephen King y las obras de James B. Twitchell (1985) y Annalee Newitz (2006).

⁴ 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”».

⁵ «La despolitización y la desindustrialización 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» (Lipovetsky, 2002: 50-51).

⁶ 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.

⁷ Como señalaba Robert Sklar (1978: vi): «Una de las tareas de los historiadores culturales es elucidar la naturaleza del poder cultural [...] 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».

⁸ 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).

Para comprender el miedo

Una noche, el diablo vino a casa a cenar. Se comió todos los platos y entonces pidió más. Se tragó la vajilla, los cubiertos y el mantel. Después devoró al gato, al periquito y engulló al perro labrador sin pestañear. Cuando hubo acabado, siguió con las sillas, los muebles y también la hija mayor. Mientras devoraba la biblioteca, la hija menor colocó una Biblia entre los libros de papá. Atragantado de versículos, el diablo salió huyendo por la chimenea. Hubo que comprar otra vajilla y una nueva Biblia por si volvía a presentarse a cenar. Como deducimos de este breve cuento, toda historia de terror escenifica un conflicto entre el orden y el caos. Por tanto, para comprenderlo deberemos centrarnos en la interacción de ambas categorías, que operan en un sentido circular:

1. Existe un orden establecido, pero surcado de brechas que permiten la entrada la exterioridad salvaje. Algunas veces, es su carácter represivo el que engendra monstruos en su interior; en cualquier caso, sus contradicciones larvan su propia destrucción.

2. Lo reprimido retorna al plano cotidiano bajo una forma siniestra, el orden se hunde o es invadido por el caos.

3. Lo monstruoso vuelve a ser contenido y el orden se restaura, relegando nuevamente la invasión más allá de las fronteras de la civilización.

La trampa del mal (Devil, John Erick Dowdle, 2010) comienza con un Manhattan cabeza abajo y concluye, tras la expulsión del diablo, con los rascacielos volviendo a

apuntar al cielo. El andamiaje del relato de terror suele variar poco, pero son muchas las maneras de vestirlo: el orden puede ser plácido o tiránico; el monstruo puede ser patético o espantoso y puede haber infinidad de maneras de erradicarlo. Según qué opciones se tomen, se deducirán unas implicaciones ideológicas u otras. Sin embargo, además de comprender esta estructura básica, debemos localizar el resto de motivos ideológicos que aparecen en el filme. Algunos serán de ámbito general y otros, más históricamente determinados.

Los motivos ideológicos de ámbito general comprenden aspectos como la representación de las condiciones materiales de existencia (medios económicos, condiciones laborales, etc.); la representación de la clase social y las relaciones de clase; la puesta en escena de las relaciones de poder; 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 o los roles de género atribuidos por la trama o a través de referencias iconográficas, culturales o intertextuales. El segundo grupo viene determinado por la dimensión histórica de nuestro objeto de estudio. Dado que buscamos los cambios en la ideología dominante a través del género de terror, deberemos contrastar las películas con los elementos más recurrentes de la hegemonía ideológica de la época. Este segundo grupo requiere de un estudio sistematizado de la historia política, así como de los mitos que la fundamentan; pero no se trata simplemente de localizar una serie de temas, sino de interpretar la dimensión ideológica de las estrategias narrativas y formales de los filmes.

El análisis textual es nuestra herramienta metodológica fundamental; pero, dado que partimos de un corpus muy amplio, no podemos explayarnos en el análisis minucioso de todos nuestros textos ni tampoco limitarnos a una serie de

ejemplos aislados, pues, en tal caso, nuestras conclusiones resultarían parciales. 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 microanálisis requiere un esfuerzo inductivo o, incluso, una prueba de fe. Lo dicho no implica que renunciemos al análisis formal, pero éste constituye sólo un paso previo.

Los análisis semióticos y 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 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 lo 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*. En consecuencia, a lo largo del libro nos referiremos a los análisis y reflexiones de teóricos y analistas 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 tratamos de justificar una gran construcción teórica a través de ejemplos extraídos del cine, sino que corroboramos la validez de la teoría a partir del