

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES

METÁFORA DE LA SANGRE:
EL CINE *SLASHER*, UNA MANIFESTACIÓN DE LA
MORAL CONSERVADORA DE LA SOCIEDAD
ESTADOUNIDENSE

Tesis para obtener el grado en Licenciado en Ciencias de la
Comunicación

presenta:

González Peña José Luis

MÉXICO. 2011



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Esta tesis va dedicada a mis padres, abuelos y amigos
Giovanna, Edna, Carlos, Andrea Gallardo, Grecia, Andrea
Samaniego, Miguel Ángel, Ernesto, Enrique, Fabiola, Sukky,
Ileana, Alan, Fabián y en especial a mi hermana Odemaris.
Gracias por su ayuda y motivación.

La imagen en el espejo es incapaz de sostenernos la mirada. Sólo puede observarnos oblicuamente: el rostro, las vestiduras, el cuerpo desnudo. No puede mirarnos a los ojos porque intuye, como nosotros, que ese podría ser su último acto de cordura.

Baudelio Lara

¿Cómo entonces apresar una idea sin que ésta se desvanezca de las manos? Es inútil porque las ideas no son cosas y sí horizontes hacia los que se avanza un tanto a ciegas sin más certeza que el movimiento mismo que provoca su aparición en lontananza

Guillermo Fadanelli

Índice

Introducción	1
Capítulo1: ¿Qué es el cine <i>slasher</i> ?	7
1.1 ¿Qué es género?	8
1.2 Los géneros cinematográficos	10
1.2.1 Hibridación y subgénero cinematográfico.....	18
1.3 Terror y Horror	19
1.4 ¿Qué es el cine <i>slasher</i> ?	27
1.4.1 Entre dos mundos: el <i>slasher</i> , un subgénero compartido.....	29
1.5 Trama argumental del <i>slasher</i>	31
1.6 Tipos de <i>slasher</i>	35
1.6.1 El <i>slasher</i> urbano.....	35
1.6.2 El <i>slasher</i> rural.....	36
1.6.3 El <i>slasher</i> sobrenatural	37
1.7 Convenciones del <i>slasher</i>	39
1.7.1 Vestimenta particular	39
1.7.2 Instrumentos punzocortantes como armas.....	40
1.7.3 Acontecimientos del pasado: traumas y venganza como eje del <i>slasher</i>	41
1.7.4 Adolescentes como víctimas del <i>slasher</i>	42
1.7.5 Ausencia de la autoridad paternal	43
1.7.6 La muerte vista desde la subjetividad del asesino.....	43
1.7.7 <i>The final girl</i>	45
Capítulo 2: La moral conservadora de la sociedad estadounidense	48
2.1 ¿Qué es la moral?.....	49
2.2 La moral como control social.....	56
2.3 La moral de Estados Unidos	65

Capítulo 3: El cine <i>slasher</i> como manifestación de la moral conservadora de la sociedad estadounidense	77
3.1 La desilusión del sueño americano: los jóvenes como víctimas en el cine <i>slasher</i>	78
3.1.1 El inicio del castigo: el movimiento hippie y el feminismo en el cine <i>slasher</i>	79
3.1.2 El <i>slasher</i> de los ochenta: hedonismo y venganza	82
3.1.3 <i>Scream</i> y el <i>slasher</i> moderno	94
3.2 <i>The final girl</i> : el tránsito de la adolescencia a la vida adulta	97
Conclusiones	109
Bibliografía.....	113
Hemerografía.....	116
Fuentes electrónicas.....	116
Filmografía.....	117

INTRODUCCIÓN

Mahogany formaba parte de una gran tradición que se remontaba a los tiempos anteriores a la creación de Estados Unidos. Era un depredador nocturno, como Jack el Destripador, Guilles de Rais, la personificación de la muerte, un fantasma con cara humana {...}

La gente bajo él no podía conocer su rostro, tampoco se molestaría en mirarlo dos veces. Pero él los capturaba con su mirada y los sopesaba para seleccionar solo a los más maduros del desfile; solo los más sanos y jóvenes eran seleccionados para caer ante su cuchillo santificado.

Clive Barker/*El tren nocturno de la carne*

La muerte es sólo una máquina de limpieza

Louis Ferdinand Céline

La violencia es un acto que expresa la visceralidad de los seres humanos. Observar un ataque terrorista, una balacera, una explosión o un accidente automovilístico muestra la fragilidad del ser humano. El miedo a la sangre, a la destrucción, a la muerte, se ha convertido en una sombra que ha acompañado al hombre y la sociedad.

Si bien es cierto que ver un acto violento nos remueve, el arte lo ha sublimizado, lo ha convertido en un elemento estético. Un ejemplo claro se encuentra en la obra *Saturno devorando a sus hijos*, una de las pinturas más conocidas de Francisco de Goya y donde la violencia está involucrada en la figura de Saturno quien devora excitado a uno de sus hijos para preservar su poder. La pintura es un arrebató al horror del canibalismo que logra estremecer al espectador, pero al mismo tiempo seduce su mirada para que no deje de observarlo.

En el cine, la violencia ha sido uno de los elementos en los cuales diversos autores han explorado los aspectos más sórdidos del ser humano. Ya sea en *La Naranja Mecánica* de Stanley Kubrick en donde se muestra que el poder de la violencia tiene un efecto dionisiaco en quien la ejerce. En *El imperio de los sentidos*, Nagisa Oshima demuestra que el sexo y la violencia son dos elementos que están relacionados íntimamente con el placer y la muerte. Incluso, en *La Cinta blanca*, del director Michael Haneke, se desarrolla la tesis de que toda ideología puede conducir a sociedades autoritarias por medio de la violencia.

Sin embargo, no se puede negar que la violencia también se ha vuelto un recurso para entretener al público. Su impacto se ha banalizado debido a la simulación que crea el cine, convirtiéndola en un suceso espectacular. Un ejemplo de ello son las cintas de acción como *Duro de Matar*, *Desaparecido en Acción*, *Comando* o *Rambo*.

La violencia, usada como un medio para entretener, también ha llegado al cine de terror y horror, géneros diseñados para provocar un estremecimiento absoluto en el ser humano. Entre las referencias cinematográficas es necesario citar a *El exorcista*, *La profecía*, *El resplandor* o *El bebé de Rosemary* se han convertido en obras que han sabido usar la violencia para incitar un miedo profundo en el espectador gracias a un buen guión y al uso preciso de la violencia.

Es cierto que en ambos géneros también ha proliferado una infinidad de películas en donde la violencia se vuelve el único recurso que busca llamar la atención del espectador. Cintas como *Viernes 13*, *Halloween*, *Chucky: el muñeco diabólico*, *Candyman*, *Pesadilla en la Calle del Infierno* y *Masacre en Cadena*, son ejemplos que han sido usados por los críticos para señalar la banalización de la violencia.

Tales películas son conocidas por pertenecer al *slasher*, un tipo de cine que se caracteriza en observar cómo un asesino mata de la manera más despiadada a un grupo de jóvenes.

Aunque a primera vista, este tipo de cintas sólo son reconocibles por el uso excesivo de la violencia, también es un entretenimiento que refleja la forma en que una sociedad entiende su realidad. Tal idea es el motor de esta investigación en donde se busca demostrar que la violencia, supuestamente banalizada, del cine *slasher* muestra de manera simbólica la estructura moral de un país, en este caso, de Estados Unidos, principal nación que produce dichas películas.

La falta de profundidad hacia las implicaciones morales del cine *slasher*, abre una oportunidad para hablar de este tema desde una perspectiva sociológica que busca entender el papel que tiene el *slasher* en la preservación de la moral conservadora estadounidense.

El objetivo principal de esta investigación es analizar las cintas *slasher* como un medio por el cual se manifiesta la moral conservadora de la sociedad estadounidense. Para lograr este fin, la tesis ha sido dividida en tres capítulos que buscan explicar de manera extensa la relación entre el cine *slasher* y la moral estadounidense.

En el primer capítulo *¿Qué es el cine slasher?* se tiene como objetivo exponer en que consiste este tipo de cine, cuales son las características que lo conforman. Para tal propósito, se explicará qué es el género cinematográfico y los elementos que lo establecen. También se habla del subgénero y la hibridación cinematográfica, términos que son de gran importancia para entender la naturaleza cinematográfica del cine *slasher*.

Aunado con el punto anterior, el primer capítulo reflexiona acerca de las diferencias que existen entre el cine de horror y de terror, debido a que dichos términos se confunden y conlleva a que el *slasher* se vea inmerso en una ambigüedad conceptual entre ambos géneros.

Al finalizar la explicación del género cinematográfico y la diferenciación del terror y el horror, se analizará el cine *slasher*, describiendo sus convenciones

más representativas, la trama argumental que desarrolla y los tipos de ambientes.

En el segundo capítulo, *La moral conservadora de la sociedad estadounidense*, se tiene como objetivo particular hablar de la importancia que tiene la violencia en la conformación de la moral estadounidense. Para realizar esta disertación primero se tratará el término de sociedad y la función que desempeña para la formación de la moral.

La importancia de explicar la función moral de la sociedad reside en que ésta es la esfera en la cual los individuos se relacionan y conviven, permitiendo la creación de grupos e instituciones que regulen su existencia, aún a costa de ceder parte de su libertad. La sociedad juega un papel relevante, ya que sin ella la moral no existiría.

En una primera instancia, podemos entender a la moral como aquella construcción social que brinda seguridad y paz a los individuos por medio de la creación de costumbres y normas. En teoría, todos los individuos tendrían que apoyar y respetar las normas establecidas por el simple hecho de que la sociedad se mantenga en orden, desafortunadamente, si se sigue tal ideal, es muy difícil que se cumpla ya que muchos hombres obedecen a sus propios deseos e intereses, los cuales pueden ser contrarios a las normas de la sociedad.

Ante tal riesgo, la sociedad debe crear e imponer un conjunto de reglas y costumbres que todos sus miembros deben de seguir para garantizar su propia seguridad. La imposición de normas y costumbres son el eje por el cual se puede hablar que la moral es un medio de control social, en el que los individuos se ven obligados a respetar todas las leyes que están estipuladas socialmente, ya que de lo contrario pueden ser marginados.

El otro eje que conforma el segundo capítulo de la tesis está dedicado a comprender la conformación de la moral estadounidense. Generalmente, la

moral estadounidense obedece al denominado *american way of life*, creencia que valora el trabajo del hombre como base para el progreso de su país.

El *american way of life* implica que la sociedad se encuentra supeditada a una ideología que exalta un supuesto excepcionalismo frente a las demás sociedades. Desde sus orígenes el país se ha caracterizado por no tener una raíz histórica, sino que es una nación conformada por inmigrantes. Incluso, el propio nombre de Estados Unidos de América, denota una falta de unión histórica con sus antepasados. Ante tal situación, la sociedad quiere subsanar esta carencia histórica demostrando por medio de la moral que es un país que se basa en el progreso y rectitud.

Finalmente, en el tercer capítulo: *El cine slasher, como manifestación de la moral conservadora de la sociedad estadounidense* se tiene como fin demostrar la función que tiene el cine *slasher* en la preservación de la moral conservadora estadounidense.

Para exponer este punto, se realizará un análisis histórico del cine *slasher* y cómo se ha relacionado con los movimientos sociales que se desarrollaron en Estados Unidos, en especial el hippismo, que es el punto de partida para entender cómo los asesinos de las cintas *slasher* castigan a los jóvenes cuando alteran la moral estadounidense.

El alejamiento generacional es explicado a partir de la idea de que el cine *slasher* refleja el desencanto de los jóvenes frente a su sociedad. Tanto el consumo de drogas y el sexo son aspectos de gran relevancia para entender el declive moral que existía en Estados Unidos, debido a que son conductas que buscan trasgredir el orden moral de la sociedad.

El tercer capítulo iniciará con el análisis de las cintas *Black Christmas* y *Masacre en cadena*, obras que plasman el cambio generacional que sufrió Estados Unidos a finales de la década de los sesenta y principios de los setenta. Ambas cintas muestran que la juventud se encuentra distanciada de la moral que existe en su país.

Dicho distanciamiento fue profundizado por el cine *slasher* de la década de los ochenta debido a que el sexo y el consumo de drogas en los jóvenes dejaron de ser conductas de protesta ante el *american way of life*, fueron realizadas con el afán de divertirse y de exacerbar su hedonismo frente al conservadurismo de los adultos. Cintas como *Halloween*, *Pesadilla en la Calle del Infierno* y *Viernes 13* son grandes referentes para entender cómo el cine *slasher* describió la juventud de la década de los ochenta.

Finalmente, la investigación sobre el cine *slasher* y su evolución histórica termina en la década de los noventa, debido a que esta generación de jóvenes es mucho más desencantada. Un gran ejemplo es *Scream, grita antes de morir* cinta que muestra esa apatía y alienamiento de los adolescentes ante la moral estadounidense.

Por todos estos motivos, el cine *slasher* es un tema que desprende una serie de complejidades de carácter moral que han sido ignorados socialmente. Esta investigación quiere mostrar que el cine *slasher*, como toda manifestación artística, desprende una crítica a la sociedad y a su ideología.

CAPÍTULO 1

¿QUÉ ES EL CINE *SLASHER*?

La aquiescencia humana se consigue tan fácilmente por el terror como por la tentación.

Pinhead en *Hellraiser: Bloodlines*

El terror es, en su mayor parte, inútiles crueldades cometidas por miedo.

Friedrich Engels.

Entre la diversidad de géneros y subgéneros que proliferan en el cine, el *slasher* es uno de los más menospreciados por parte del público y la crítica. Es considerado un entretenimiento que se sustenta en la observación de cómo un asesino mata de la manera más despiadada a un grupo de jóvenes que se encuentran aislados de la sociedad. Dicha generalización ha conducido a que este tipo de filmes sean reconocidos como obras que usan de manera deliberada escenas de violencia y sexo para llamar la atención del público y, en consecuencia, obtener un buen rendimiento comercial. Hecho que es totalmente cierto.

Por tal situación, el *slasher* no ha sido un tema examinado ampliamente. Entre las investigaciones que se han realizado destaca el trabajo de Barry S. Sapolsky, Fred Molitor y Carol Clover^{1*}; sociólogos norteamericanos que lo han estudiado desde la perspectiva del sadismo que ejercen los asesinos hacia las mujeres, siendo éste el eje por el cual consideran que el *slasher* es un reflejo de la cultura sexista que tiene la sociedad estadounidense.

Aunque estas indagaciones muestran una faceta no conocida en el *slasher*, es cierto que no han logrado explicar con profundidad lo que implica este cine,

* Se alude especialmente a las obras *Men, Women and Chainsaws* de Carol Clover, y *Sex and Violence in slashers films: Re-examining the assumptions* de Barry Sapolsky y Fred Molitor. Hay que destacar que en la obra de Clover, la autora señala que las armas punzocortantes que se usan en el *slasher* son representaciones fálicas por las cuales los asesinos al momento de matar a sus víctimas alcanzan un éxtasis simbólico.

cuáles son sus convenciones más representativas, los escenarios en los que puede desarrollarse e, incluso, la violencia que expresa, no sólo es para mostrar de manera cubierta una cultura sexista, sino como un medio por el cual se manifiesta la moral conservadora de la sociedad estadounidense.

Es por ello que en este primer capítulo se explica lo que es el *slasher* en toda su amplitud. Para tal propósito, se precisa el término de género cinematográfico y los elementos que lo componen. Aunado con este punto se define el término de subgénero, con el fin de determinar a qué categoría cinematográfica pertenece el *slasher*.

Además, se realiza una breve explicación sobre el terror y el horror, reflexionando acerca de las características que tiene cada uno, debido a que generalmente dichos conceptos se confunden y conlleva a que el *slasher* se vea inmerso en una ambigüedad conceptual entre ambos.

Después de aclarar las diferencias del terror y horror, se expondrá en que consiste el cine *slasher*, haciendo referencia a las tres modalidades en las cuales se escenifica, qué tipo de trama argumental desarrolla, además de los ambientes y cánones que lo componen.

Por todos estos factores se busca en este primer capítulo dar una definición completa y extensa del *slasher*, con la finalidad de poder exponer en los capítulos posteriores como se interrelaciona con la moral estadounidense.

1.1 ¿Qué es género?

A lo largo de su desarrollo, la noción de género ha ido diversificándose a terrenos totalmente heterogéneos. Hoy en día se puede hablar de géneros musicales, literarios, periodísticos, de videojuegos y, por supuesto, los cinematográficos. Tales casos sólo son unos cuantos referentes cuando hablamos de la multiplicidad de elementos que conforman este término.

Género proviene de *genus*, palabra griega que significa “tronco, estirpe o linaje.”² Rodríguez Castro dice al respecto que el género es “una forma organizativa, un dispositivo que crea fronteras entre distintos contenidos en los que hay analogías y reiteraciones”³. El género es una categoría organizativa, posee un sistema de códigos que abarca toda una serie de contenidos y normas que le dan una identidad, una distinción única frente a otras formas organizativas.

Ante la diversidad de significaciones que tiene el término género se habla de esta categoría como un modo de comunicación. Bajo dicha delimitación se usará el concepto de Mauro Wolf, quien dice que al hablar de género se hace referencia a:

Modos de comunicación, culturalmente establecidos, reconocibles en el seno de determinadas comunidades sociales. Los géneros, según esta acepción se entienden como sistemas de reglas a los cuales se les hace referencia (implícita o explícita) para realizar procesos comunicativos, ya sea desde el punto de vista de la producción o de la recepción⁴.

El género, como especifica Wolf, es un modo de comunicación que tiene un sistema propio de reglas y, al manifestarse, es reconocible por una determinada comunidad. El género, considerado como forma organizativa, es un medio por el cual una sociedad puede realizar procesos comunicativos que permiten la existencia y reproducción de normas, códigos, ideas y costumbres de una sociedad.

Al hablar de género en el ámbito de la comunicación se hace referencia al cine, a la música, al teatro, la pintura y la escritura. Cada uno se rige bajo un sistema de códigos que les otorga un sentido de identidad y, por ende, una diferenciación frente a otras categorías. Por ejemplo, la música se identifica por la creación de armonías por medio de códigos sonoros, mientras que el cine usa la imagen en movimiento como contraste frente a otros géneros.

² Santiago Rodríguez Castro, *Diccionario etimológico Griego- Latín del español*, p.162

³ Ignacio Muñoz Maestre, *La cultura de la imagen*, p.419

⁴ *Apud.* Mariano Cebrian Herreros, *Géneros informativos audiovisuales*, p.14

Al tocar el tema de género, es común considerarlo como un término rígido que ofrece escasa flexibilidad para la innovación. Es cierto que el género se sustenta en una estructura que le da identidad, pero no obliga al creador de una obra someterse a un contenido único, a una idea predeterminada. Al respecto, Mariano Cebrían Herreros precisa que:

El género no es un corsé rígido, sino una horma flexible. Cada autor dentro de su época desarrolla un modo particular, enriquece su estilo personal. El género marca estructuras globales comunes a los diversos modos de hacer. Cada género admite multiplicidad de enfoques, de sellos personales {...} Los géneros gozan así de una enorme vitalidad, sino de algo tan vivo y tan perenne que se desarrolla, crece y rejuvenece por el uso cotidiano. La variedad de estilos depende de la personalidad de los practicantes y de las condiciones y situaciones de los destinatarios⁵

Todo género necesita ser flexible para renovarse, por lo tanto, pueden existir en su seno una diversidad de estilos y escuelas. Categorías como la música, el cine o la pintura han perdurado gracias a los diversos estilos que se han producido en su interior. En el caso de la música se puede hablar del rock, del blues, del pop, de la electrónica, del jazz, de la salsa, la música clásica y del reggae.

Al establecer el género como un modo de comunicación, es necesario explicar a detalle el género cinematográfico, especificando las principales características que le permiten diferenciarse de las demás artes. Aunado con este punto, se hablará del subgénero y la hibridación, elementos que son indispensables al abordar este tema.

1.2 Los géneros cinematográficos

Considerado como el séptimo arte, el cine es una de las industrias más prósperas en la actualidad y, por supuesto, uno de los entretenimientos más populares; sin embargo, el cine no es sólo un mero pasatiempo, también es un conducto por el cual el hombre puede expresar todo un conjunto de emociones, de ideas comunes. Es por ello que puede considerarse como un medio que

⁵ *Ibidem*, p.16

explora la naturaleza del ser humano al enfrentarse a una serie de acontecimientos que ponen a prueba su entereza.

Esta cualidad de exhibir las inquietudes del hombre no es única del cine, tiene referencia en los géneros dramáticos – el melodrama, la tragedia, la comedia, la farsa y la pieza-, debido a que buscan compartir una emoción, una experiencia común con el auditorio. Dagoberto Gaullamin señala que los géneros dramáticos tienen la “ambiciosa misión de recrear en forma viva fragmentos de los conflictos de la existencia humana”⁶. Como precisa el autor, los géneros dramáticos presentan al espectador una reflexión ontológica de la condición humana, representan, a partir de un tema común, la infinita variedad de complejidades que padece el individuo en su realidad.

Relacionado con el punto anterior, los temas que abordan los géneros dramáticos no pueden considerarse inertes, es todo lo contrario, varían de acuerdo a la categoría que lo aborde y, en consecuencia, las emociones que producen son diversas. Para Claudia Cecilia Alatorre, las emociones que se busca explotar en el auditorio radican en el tono en el cual se trate un tema. Podemos entender el término de tono como aquel “efecto determinado que producirán en el espectador”⁷.

El tono es el enfoque que el género dramático le va dar a un tema, con el fin de incitar una emoción determinada en el auditorio. Un tema como la muerte de un ser querido puede ser abordado desde la tragedia, en donde se explotaría el dolor que causa la muerte y las implicaciones emocionales que suscita en los personajes, con la finalidad de provocar una catarsis en el espectador; igualmente, este tema puede ser abordado desde la comedia, en donde el tono sería más jovial y burlesco, esto para generar risa en el auditorio.

En lo referente a los géneros cinematográficos, la difusión de sentimientos e ideas implica que el cine sea considerado como un modo de comunicación, debido a que usa la narración como un medio que presenta al público una

⁶ *Apud.* Claudia Cecilia Alatorre. *Análisis del Drama*, p. 7

⁷ *Ibidem*, p27

infinidad de historias con la finalidad de suscitar una emoción determinada. Al respecto, John M. Carroll indica que:

Un filme tiene un significado que se organiza en una estructura de eventos en la que se ordenan los grandes acontecimientos que dan forma a una estructura secuencial, que constituye el tejido de lo que poco a poco presenta el filme; la estructura secuencial se reviste de imágenes y sonidos para formar el filme tal cual se manifiesta en la pantalla.⁸

Toda película se organiza a partir de una estructura secuencial y sirve de soporte para narrar una historia. Como expresó Carroll, las películas tienen una estructura narrativa que permiten al espectador identificar el desarrollo de un acontecimiento, le permite observar las acciones y las consecuencias que realizan los personajes ante un problema determinado.

Al establecer el cine como un modo de comunicación, es ineludible hablar de los géneros cinematográficos, ya que son los soportes por los cuales se muestra al público el desarrollo de una historia o acontecimiento. El estudio de los géneros cinematográficos no ha estado exento de controversias, principalmente por la tesis que los postula que cada género es original y no puede combinarse con otro. Tal idea ha sido confrontada con otra que advierte la posibilidad de que cualquier género cinematográfico puede mezclarse con otro. Rick Altman dice al respecto que:

La historia del cine podría haber conducido al estudio de los géneros cinematográficos hacia las ideas románticas de la hibridación de géneros, pero los programas teóricos adoptados por los críticos de los géneros que parten de una escrupulosa adhesión a la preceptiva clásica, no sólo en las distinciones entre géneros, sino también al entender la creación como un acto que se basa en un conjunto de normas.⁹

Al estudiar el cine, el mayor problema que enfrenta el investigador radica en la pretensión de establecer a los géneros cinematográficos como un tema de análisis inalterable, de fácil identificación y con códigos invariables. Por tal situación, en este apartado se realiza un análisis de los géneros cinematográficos destacando las principales características que los componen.

⁸ *Apud*, Francesco Casetti, *Teorías del cine*, p. 279

⁹ Rick Altman, *Los géneros cinematográficos*, p.38

En torno al tema de los géneros cinematográficos se aludirá a Ignacio Muñoz, quien menciona que los géneros:

Pueden definirse como categorías temáticas más o menos estables y codificadas. Constituyen por consiguiente, una taxonomía que se fija en las cualidades comunes de las películas, resaltando detalles particulares de su estructura argumental y su escenografía.¹⁰

Los géneros cinematográficos son categorías temáticas reconocibles socialmente, porque abordan temas similares o establecen contenidos comunes. Usan un lenguaje estético que posee tanto códigos visuales (creación de escenarios, diseño de vestuario, tono de la fotografía, uso de efectos visuales) como sonoros (empleo de música incidental y banda sonora).

Bruce F. Kawin indica que los géneros cinematográficos pueden entenderse como “una variedad particular de películas que tratan con elementos característicos, normalmente organizados alrededor de un repertorio específico de convenciones y figuras recurrentes”¹¹. Al tratar los géneros cinematográficos, se hace hincapié en todo un conjunto de cintas organizadas a partir de temas y convenciones comunes reconocidas y aceptadas por los espectadores.

Si los géneros cinematográficos los consideramos como categorías temáticas, es necesario hablar de la ficción, debido a que la mayoría de los filmes se enmarcan en dicho ámbito. Se puede decir que la ficción se mueve entre la representación de una realidad común al hombre y las creaciones fantásticas que rebasan las normas del mundo cotidiano. Vicente J. Benet señala que, al hablar de cine de ficción, se alude “ante todo a un trabajo de construcción: la construcción de un mundo que responde a ciertas reglas, a una lógica de asociaciones que lo hacen autosuficiente y autónomo cuando es asimilado por un espectador”¹². El cine de ficción, como indicó Benet, es un universo ilusorio, el cual se constituye a partir de una serie de normas o convenciones que le otorgan un sentido de identidad e independencia cuando es comprendido por el espectador.

¹⁰ Ignacio Muñoz, *La cultura de la imagen*, p. 420

¹¹ *Apud*, Francesco Caseti, *Teorías del cine*, p. 77

¹² Vicente J. Benet, *Un siglo de sombras: introducción a la historia y a la estética del cine*, p.68

En lo referente a la relación que existe entre cine y ficción, Francesco Casetti señala que:

El cine no es una maquina anónima que registra automáticamente lo existente y nos lo devuelve como tal, sino que pone en esencia universos completamente personales y pide al espectador a que se adhiera a ellos individualmente, El cine tiene que ver con la subjetividad de la que nace lo imaginario.¹³

El cine proporciona al individuo una visión diferente de la realidad, coloca en su mente una diversidad de universos ilusorios. Al observar una película de ficción, el auditorio se vuelve cómplice junto con la obra cinematográfica, se deja seducir por el mundo artificial que le proporciona. Acepta sus estructuras narrativas.

La ficción puede abordar una inmensa variedad de temas, ya sea desde un romance juvenil hasta invasiones extraterrestres. Cada uno tiene una serie de reglas, de convenciones que el espectador debe aceptar y conciliar con las expectativas que tiene respecto a la cinta.

Al tratar la ficción en el cine, es necesario hablar de diégesis, término griego que hace referencia al acto de explicar o relatar. En el ámbito cinematográfico, la diégesis, tiene la función de estructurar y narrar una construcción imaginaria. Para Juan de Pablos Pons, la diégesis cinematográfica, no tiene el objetivo de imitar la realidad, sino que es un “proceso de elaboración significativa, que funciona según unas determinadas reglas o principios”¹⁴, las cuales proporcionan un sentido de verosimilitud.

La diégesis cinematográfica no sólo se manifiesta en la obra del autor, sino que el espectador juega un papel importante, ya que la construcción imaginaria de la cinta sólo tiene significado cuando es observada y comprendida por el espectador. Según Pons, la diégesis “se configura en la iniciática de la fuente-emisor, pero el receptor reelabora necesariamente la propuesta

¹³ Francesco Casetti, *op. cit.*, p.56

¹⁴ Juan de Pablos, La diégesis cinematográfica y sus implicaciones didácticas, p.11

cinematográfica”¹⁵. La reelaboración que realiza el espectador se conoce como efecto diegético.

Al hablar de los géneros cinematográficos* como categorías temáticas sobresalen el *western*, la ciencia ficción, el terror, las aventuras, el horror, el cine bélico y el *thriller*, ya que cada uno tiene una serie de reglas y convenciones recurrentes.

Al señalar la complicidad entre el público y la obra cinematográfica, se procede a indicar los elementos que permiten que un género se reconozca como tal. Entre los principales componentes figuran: las emociones, el tema, la repetición, lo predecible, la intertextualidad y el simbolismo.

Uno de los elementos que sirve como vehículo de identidad para todo género cinematográfico es provocar una emoción determinada en el público. Dicho término proviene del latín *emovere* y significa “un mover hacia fuera, un salir”¹⁶. La emoción es la externalización de un sentimiento humano y suele manifestarse cuando el individuo experimenta cambios súbitos en el cuerpo.

Un ejemplo que permite comprender el rol que juegan las emociones en el campo del cine se da en lo referente al terror, porque busca en primera instancia dar una sensación de miedo al espectador. Noel Carroll subraya que el terror produce en el hombre:

Algunas de las sensaciones regularmente recurrentes, o agitaciones sentidas físicamente, o respuestas automáticas o sentimientos, son contracciones musculares, tensión, encogimiento, chillidos, estremecimientos, el recular, la comezón, el helarse, el detenerse momentáneamente, el escalofrió, la parálisis, el temblor, la náusea, un reflejo de aprehensión, o una alerta físicamente elevada (una respuesta al peligro) tal vez gritando involuntariamente, etc.¹⁷

¹⁵ *Ibidem*, p.11

* Hay que señalar que el documental no es un género cinematográfico, debido a que las cintas que lo conforman, abordan una infinidad de temas existentes en la realidad y, en consecuencia, el documental carece de figuras y convenciones recurrentes.

¹⁶ Noel Carroll, *Filosofía del terror o las paradojas del corazón*, p, 62

¹⁷ *Ibidem*, p.63

Toda la amalgama de emociones que causa una cinta de este tipo permite que un género se establezca como tal. La incertidumbre, el miedo, el grito y los chillidos hacen que el terror se reconozca como un género cinematográfico.

Relacionado con el punto anterior, todo género cinematográfico se reconoce por el modo en que trata un tema, una circunstancia. Las películas producen una emoción al espectador, pero ésta sólo puede lograrse por medio de la situación que se escenifica. David Bordwell ofrece diversos ejemplos en los cuales el tema define el género:

Una película de *gangsters* se centra en el crimen organizado a gran escala en las urbes; una de ciencia ficción presenta una tecnología que va más allá del alcance de la ciencia contemporánea. Por lo común, un western versa sobre la vida en alguna frontera.¹⁸

Aunque en apariencia los temas que trata el cine son exclusivos de un género determinado, en realidad son moldeables y pueden adecuarse a cualquier categoría cinematográfica. Las emociones y los temas que recurren las cintas son de carácter universal y, en consecuencia, su validez no se sustenta en una circunstancia concreta. Por tal motivo, las temáticas que abordan los diversos géneros cinematográficos poseen un carácter transhistórico.

Ahora bien, para delimitar los géneros cinematográficos es esencial destacar el efecto de la repetitividad. Rick Altman indica que en la repetitividad se “resuelven una y otra vez los mismos conflictos fundamentales de manera similar”¹⁹. Las cintas que conforman un género cinematográfico crean y resuelven situaciones que son afines a otras cintas que tiene la misma temática. Un referente del efecto de la repetitividad se encuentra en las cintas *slasher*, ya que presentan de manera convencional la confrontación entre el asesino y la sobreviviente (*final girl*), escena climática en la cual la chica logra matar al homicida.

El efecto de lo predecible es, en pocas palabras, la linealidad en la cual se desarrollan las cintas. Altman menciona que el público busca “películas de

¹⁸ David Bordwell, *El arte cinematográfico*, p.95

¹⁹ Rick Altman, *op,cit*, p.42

género para participar en acontecimientos que en cierto modo resulta familiares”²⁰. El efecto de lo predecible permite que el espectador se familiarice inmediatamente con la obra que observa. Por ejemplo, los espectadores que asisten a una película de horror van con la finalidad de experimentar la sensación de miedo y misterio. En los *westerns* el auditorio sabe que en algún momento habrá un duelo entre los vaqueros, o una escena de tiroteo en la cual el héroe demuestre sus habilidades.

Otra de las particularidades del género cinematográfico es la intertextualidad, ya que toda cinta requiere remitirse a obras anteriores para ser comprensible. Altman dice que “cada nueva muestra de un género se alimenta implícitamente de las obras anteriores, es un proceso que en muchos casos adopta un carácter literal en el reciclaje de los títulos más populares”²¹. La intertextualidad implica considerar que toda obra no es totalmente original, necesita aludir a otras cintas para ser entendida por el espectador.

Finalmente, el simbolismo es un aspecto de suma importancia en el género cinematográfico debido a que las cintas, al momento de ser exhibidas, representan situaciones ilusorias que conducen al individuo a un momento concreto. Ejemplos del simbolismo se dan en las cintas bélicas y de época, obras filmadas en locaciones que simulan el ambiente en el cual sucedió el hecho histórico. Al momento de ser exhibidas, los espectadores reconocen y sienten que la imagen representada les ofrece un sentido de verosimilitud.

Al indicar los componentes que constituyen al género cinematográfico es necesario hablar de la hibridación que hay entre los géneros y la creación de los subgéneros, elementos que han hecho que el cine acentúe un carácter plural y heterogéneo.

²⁰ *Ibidem*, p.49

²¹ *Ídem*.

1.2.1 Hibridación y subgénero cinematográfico

Uno de los elementos más importantes de los géneros cinematográficos es el aspecto de la hibridación*. Al hablar de este término se hace referencia a la posibilidad de que los géneros son propensos a la combinación y a la transformación. Eduardo Sebastián Díaz expresa que la hibridación se presenta cuando “no es posible catalogar a un filme completamente de un género u otro; en el cine y en todas las artes en general, pueden darse casos en donde una película contenga elementos propios de géneros distintos”²².

Los géneros cinematográficos no deben concebirse como categorías inamovibles, sino todo lo contrario, tienen la posibilidad de ser mezclados entre sí para producir obras de carácter totalmente heterogéneo. Sin embargo, es necesario recalcar que la hibridación no se da en el género cinematográfico, sino en una película determinada. La hibridación sirve para la creación de cintas particulares, no para instaurar nuevas categorías cinematográficas.

En un principio, la hibridación entre los géneros cinematográficos obedece a la necesidad que tuvieron las primeras casas productoras de atraer a la mayor cantidad de público. Para lograr tal propósito promocionaban sus cintas con diversos *slogans* que remitían a una diversidad de temáticas, desde la comedia hasta el cine de aventuras, del musical al *western*. Un ejemplo claro de la primera fase de la hibridación es *Casablanca*, publicitada como una cinta que amalgama convenciones del thriller, el cine romántico e, incluso, de aventuras.

Ahora bien, la hibridación de los géneros también se debe a las pretensiones que tiene el director de crear su obra sin someterse a las normas de una categoría universal. Ejemplos que precisan esta idea se encuentra en *Kill Bill* de Quentin Tarantino que combina el *western* con el cine de arte marciales; *El Huésped* de Joon Bong-Ho, cinta que armoniza elementos de ciencia ficción, horror, comedia y denuncia social; *El corazón del ángel* de Alan Parker es otro

* La hibridación cinematográfica tiene referencia en el Romanticismo, movimiento que estaba en contra de la homogeneidad de los géneros literarios.

²² Joel Eduardo Sebastián Díaz, *Monstruos, fantasmas y vampiros: una mirada al cine de horror*, p. 91

ejemplo de hibridación, ya que es una cinta que mezcla el thriller con el cine de horror.

En lo referente a los subgéneros, Altman señala que cumplen “la función de describir y delimitar una categoría más amplia”²³. Los subgéneros subrayan la frontera que existe entre un género y otro. En palabras de Muñoz Maestre el subgénero es “una modalidad particular dentro del género”²⁴. El subgénero* es una categoría que tiene una estructura propia que lo diferencia de otras variantes de un mismo género, destaca qué elementos temáticos pueden exhibirse en una cinta. Es una ramificación que se desarrolla con la finalidad de especializarse en un tema recurrente.

Al establecer el género, el subgénero y la hibridación en el ámbito cinematográfico se prosigue a hablar del terror y el horror, nociones que suelen emplearse como sinónimos; pero en realidad ambos tienen una fuerte distinción entre sí.

1.3 Terror y Horror

El *slasher* es considerado por el público y la crítica* como un subgénero que pertenece al cine de terror. Tal generalización se debe principalmente a que no tienen clara la diferencia entre el terror y el horror, lo cual ha ocasionado que todos los filmes que buscan producir miedo en el espectador se engloben indistintamente con el terror, palabra cuyo uso social es más frecuente que el de horror.

²³ *Ibidem*, p.142

²⁴ Ignacio Muñoz, *op.cit.*, p.422

* Un aspecto relevante del subgénero son las connotaciones negativas que ha adquirido gracias al auge que ha tenido el cine de explotación, también conocido como cine de serie B. Este término hace referencia a cintas de bajo presupuesto que buscan un rápido rendimiento comercial usando como atractivo comercial la exhibición de escenas sexuales y de violencia explícita, olvidando cualquier pretensión artística. Películas como *La violencia del sexo*, *El vengador tóxico*, *El mago del Gore*, *Tromeo y Julieta*, *Holocausto Caníbal* y *Mondo Caine*, son algunos ejemplos de este cine.

** Un ejemplo de la generalización del cine *slasher* como un subgénero del terror es con el libro *Going to pieces: the rise and the fall of the slasher films* de Adam Rockoff, crítico estadounidense que da por sentado que todas las cintas *slasher* son pertenecientes al género de terror. Tal afirmación tiene sus contradicciones debido a que filmes como *Pesadilla en la calle del infierno*, *Chucky: el muñeco diabólico* o *Leprechaun* son *slashers* que están inscritos en el cine de horror, disyuntiva que Rockoff pasa por alto en su trabajo.

Cintas como la *Bruja de Blair*, *Pesadilla en la calle del infierno*, *El exorcista*, *La profecía*, *Drácula*, *Actividad paranormal*, *Los otros*, *El aro*, *La noche de los muertos vivientes* o *El hombre lobo*, son obras propias del horror, pero se clasifican bajo el género de terror, ocasionando que la distinción entre ambos términos se torne ambigua.

Para abordar la diferencia entre ambas categorías es necesario explicar qué efectos produce en la psique del hombre. Norma Lazo indica que entre el terror y el horror:

Puede haber una leve diferencia: el horror es definido como un movimiento interno, es asombroso, y está ligado al suspenso, es un proceso mental; y el terror en cambio, es básicamente miedo, espanto de forma más elemental, es el sobresalto producido por un hecho particular²⁵.

El contraste entre ambos términos radica en que el horror se caracteriza por ser un fenómeno asombroso, fantástico, se manifiesta en el interior de la mente; en cambio el terror se da en el exterior, en un hecho particular que se presenta en la cotidianidad de una sociedad.

Siguiendo con la discrepancia, Octavio Paz expresa que el horror “es algo que no es como nosotros, es un ser que es también el no ser.”²⁶ Es una aparición que causa estupefacción en el ser humano porque es una presencia indefinible y sobrenatural. El horror es la transgresión de la realidad humana.

Al hablar del horror como este no ser, una irrealidad latente que inunda la mente del hombre, es necesario recordar las palabras de Lovecraft, quien indica que el horror es una manifestación que ha existido desde la génesis del ser humano. Él dice que “el miedo es una de las emociones más antiguas y poderosas de la humanidad, y el miedo más antiguo y poderoso es el temor a lo desconocido”²⁷. Esta incomprensión a lo desconocido que invoca el horror es tan antiguo que culturas como la maya, la egipcia y la romana concibieron toda una serie de entes sobrenaturales que respondían a las incógnitas que se

²⁵ Norma Lazo, *El horror en el cine y en la literatura*, p.37

²⁶ *Apud*, Saúl Rosas Rodríguez, *El cine de horror en México*, p.23

²⁷ Howard Philips Lovecraft, *El horror en la literatura*, p.13

generaban a su alrededor, desde la lluvia hasta las erupciones volcánicas fueron explicadas a partir de dioses omnipotentes que generaban seguridad y, a la vez, horror.

Continuando con la idea de que el horror ha sido un elemento determinante para forjar una cultura de miedo, Lovecraft señala que:

Lo desconocido al igual que lo impredecible, se convirtió para nuestros primitivos antecesores en una fuente ominosa y omnipotente de castigos y de favores que se dispensaban a la humanidad por motivos tan inescrutables como absolutamente extraterrenales, y pertenecientes a unas esferas de cuya existencia nada se sabía y en la que los humanos no tenían parte alguna.²⁸

Es por ello que el horror puede ser visto como una experiencia mística, religiosa, en la cual, la racionalidad del hombre se trastorna, es inoperante frente a lo anormal, a lo irreal. Lovecraft lo concibe en una sola frase, el horror cósmico.

Siguiendo la pauta sobre la fascinación hacia lo indescriptible que causa el horror, Paulina López Portillo expresa que:

El horror se sufre en situaciones inverosímiles, inesperadas. Es un estado de indiferencia ética que nos paraliza, de ambigüedad, de subjetivación que nos aterra; el horror es el impedimento para abrir un futuro, la cancelación de un porvenir, el dolor inexplicable de un peligro sin rostro {...} El horror es la vivencia absoluta del sinsentido, la inundación de lo inexplicable²⁹

El horror rompe con la cotidianeidad, con las normas establecidas. No existe una justificación lógica para explicar su presencia, paraliza al ser humano, quien no sabe como actuar ante aquel fenómeno.

El horror es, en una palabra, lo abyecto, concepto que Julia Kristeva describe de la siguiente manera:

Hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo

²⁸ *Ibidem*, p.14

²⁹ Paulina López-Portillo, *El Horror*, p.134

tolerable, de lo pensable {...} Lo abyecto, objeto caído, es radicalmente un excluido y me trae hacia allí donde el sentido se desploma³⁰

La abyección es la representación de lo inadmisibles, es la rebelión de lo indefinible, lo amorfo, lo inconcebible que logra cruzar la frontera de lo tolerable. El horror es por antonomasia todo lo concerniente a lo fantástico, a lo imaginario. Tal característica es esencial para diferenciarlo del terror. Gonzalo de Lucas, en lo tocante a lo fantástico dice que “no es una afirmación, ni una regla lógica, sino algo quebradizo, inconsistente, frágil como la escarcha”³¹. Como indica el autor, lo fantástico es aquello que rompe con todo tipo de nociones lógicas, significa exponer a los ojos del hombre un atisbo de ambigüedad, de opacidad.

Tzvetan Todorov subraya que al tratar este término se hace referencia a “la percepción particular de acontecimientos extraños”³². Cuando se habla de lo fantástico se enfatiza todo suceso que sea insólito, que genere incertidumbre y provoque en el individuo una incapacidad de comprender lo que acontece.

Todorov señala que lo fantástico origina tres impresiones en el hombre:

En primer lugar, lo fantástico produce un efecto particular sobre el lector —miedo, horror o simplemente curiosidad—, que los otros géneros o formas literarias no pueden suscitar. En segundo lugar, lo fantástico sirve a la narración, mantiene el suspenso: la presencia de elementos fantásticos permite una organización particularmente ceñida de la intriga. Por fin, lo fantástico tiene una función a primera vista tautológica: permite describir un universo fantástico, que no tiene, por tal razón, una realidad exterior al lenguaje; la descripción y lo descrito no tienen una naturaleza diferente.³³

El horror es la expresión de lo fantástico, es el suspenso y la vacilación entre lo real y lo imaginario, entre lo entendible y el sinsentido. Es un universo que no tiene justificación al ser contrastado con la realidad.

³⁰ Julia Kristeva, *Poderes de la perversión*, p.8

³¹ Gonzalo de Lucas, *Vida secreta de las sombras: imágenes del fantástico en el cine francés*, p. 20

³² Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, p. 51

³³ *Ídem.*

Al señalar los efectos que genera lo fantástico y el horror en el ser humano es necesario hablar de las criaturas abyectas que se producen en este universo sobrenatural. Estamos hablando de los monstruos

La palabra monstruo proviene del latín *mostrare*, que significa mostrar o revelar. Los monstruos eran considerados en la Roma clásica como “presagios o manifestaciones de admoniciones divinas y revelaban los temores de los antiguos romanos que podían provocar el castigo de los dioses”³⁴ Estas criaturas atroces eran creaciones de los dioses y catalizaban los miedos más profundos de la sociedad romana.

Al respecto, Isabel Santaularia define a los monstruos como:

Aquellos seres que no se ajustan a las categorías existentes por exhibir comportamientos anormales o por presentar contornos difusos, tener formas extrañas o ser a-formes, incompletos o diferentes. Los monstruos se sitúan, pues, donde las categorías se desvanecen y donde los patrones de lo normal y lo correcto dejan de tener sentido.³⁵

Los monstruos son manifestaciones transgresoras que violan los códigos sociales de una comunidad. Producen una sensación de anormalidad, en donde lo grotesco sobrepasa el sentido de la belleza, ya que carecen de una forma humana. Lo extraño, lo anormal y lo amorfo son sinónimos para definir a los monstruos.

Para profundizar en esta categoría, hay que remitirse a Noel Carroll, quien considera que los monstruos son seres que no sólo sobrepasan cualquier categoría estética, sino que transgreden el propio conocimiento humano. Carroll expresa que:

Los monstruos son antinaturales en relación con un esquema conceptual cultural de naturaleza. No encajan en el esquema; lo violan. Así los monstruos no sólo son físicamente amenazadores; también lo son cognitivamente. Amenazan el sentido común.³⁶

³⁴ Isabel Santaularia, *El monstruo humano: una introducción a la ficción de asesinos en serie*, p.16

³⁵ *Idem*

³⁶ Noel Carroll, *op cit*, p.86

Los monstruos no pueden ser explicados de manera lógica, su presencia viola el pensamiento del hombre que no puede entender lo que observa, debido a que dichas representaciones carecen de identidad. Es por ello que la esencia de los monstruos radica en trasgredir los códigos estéticos y cognitivos establecidos. Lo único que puede sentir el ser humano es un horror absoluto al experimentar su presencia.

Un ejemplo sobre la provocación cognitiva y estética que causa el monstruo en el hombre se encuentra en el cuento *El tren nocturno de la carne* de Clive Barker:

La criatura entró en el vagón. Las antorchas que había tras de ella le dejaban la cara en la sombra, pero la silueta era claramente visible.

Detrás de ella, criaturas similares empezaron a salir de la oscuridad para entrar en el tren con paso cansado. De hecho, entraban por todas las puertas.

Estaban completamente calvos. La cansada carne de sus caras estaba muy tirante sobre el cráneo, tanto que brillaba de la tensión. Tenían manchas de putrefacción y enfermedad en la piel y, en algunos lugares, el músculo se había convertido en pus negro, a través del que podía verse el hueso del pómulo de la sien. Algunos estaban desnudos como bebés, y sus cuerpos desgastados y sifilíticos eran prácticamente asexuados. Lo que antes eran pechos eran ahora bolsas curtidas que colgaban del torso, los genitales habían encogido.

Pero los que llevaban un velo de ropa eran peores que los que iban desnudos. Kaufman pronto cayó en la cuenta de que la tela podrida que se echaban sobre los hombros o se anudaban en el estomago estaba hecha de piel humana. No sólo de una, sino de una docena o más, amontonadas una encima de las otras al azar, a modo de trofeos patéticos.

Los líderes de aquella grotesca cola de comedor llegaron hasta los cadáveres; con manos gráciles tocaron las piernas y recorrieron la carne afeitada arriba y abajo, de una forma que sugería placer sensual. Se relamían los labios con lenguas saltarinas y la saliva salpicaba la comida. Los ojos de los monstruos no dejaban de moverse presas del hambre y la emoción³⁷.

La experiencia grotesca que ofrece Clive Barker en su cuento es similar al que todo hombre padecería al momento de encontrarse con un monstruo, ya sea éste un vampiro, un zombie, un dragón o cualquier entidad que trasgreda la realidad.

³⁷ Clive Barker, *Libros de sangre*, p. 62

Al hablar de monstruos y, en consecuencia, del horror en el cine, hay que remitirse a obras como *Drácula*; *El hombre Lobo*; *La noche de los muertos vivientes*; *La cosa del otro mundo*; *Suspiria*; *La profecía*; *La mancha voraz*; *Los otros*; *Pesadilla en la calle del Infierno*; *Hellraiser: la puerta del infierno*; *Chucky: el muñeco diabólico*; *El aro*; *Llamada Perdida*; *La leyenda del jinete sin cabeza*; e incluso la adaptación cinematográfica del videojuego *Silent`s Hill*, los cuales son ejemplos que clarifican dicha categoría.

En cambio, el terror es un sobresalto generado por un suceso que se muestra en la realidad. Dicha palabra deriva del latín *terror* y del francés antiguo *terroure*. Noel Carroll observa que su concepción original estaba relacionada con “un estado fisiológico anormal (desde el punto de vista del sujeto) consistente en sentir una agitación, poner los pelos de punta”³⁸. Tal apreciación no difiere de la realidad actual, ya que el terror se da de manera física e inmediata. El terror arremete –e incluso mata- a las personas que lo experimentan.

Isabel Santaularia alude que el terror es el “el reino de la trasgresión, los tabúes, los excesos de todo tipo”³⁹. El terror, de manera similar que el horror, provoca una ruptura en la cotidianeidad de los individuos. Es un miedo amparado en la razón, apela a una justificación lógica.

El terror, a diferencia del horror, está enmarcado en la realidad, el hombre conoce quién es el sujeto que lo atemoriza. Elías Canetti señala que el terror siempre ha acompañado al hombre en el desarrollo de sus actividades cotidianas:

Nada teme el hombre más que ser tocado por lo desconocido. Deseamos ver que intenta apresarnos, queremos identificarlo o, al menos, poder clasificarlo. En todas partes, el hombre elude el contacto con lo extraño. De noche o en la oscuridad, el terror ante un contacto inesperado puede llegar a convertirse en pánico. Ni siquiera la ropa ofrece suficiente seguridad: tan fácil es desgarrarla, tan fácil penetrar hasta la carne desnuda, tersa e indefensa del agredido. {...}

Esta aversión al contacto no nos abandona cuando nos mezclamos con la gente. La manera de movernos en la calle; entre muchas

³⁸ Noel Carroll, *op. cit.*, p. 63

³⁹ Isabel Santaularia, *op. cit.*, p.83

personas, en restaurantes, en trenes y autobuses, está dictada por este miedo. Incluso cuando nos encontramos muy cerca unos de otros, cuando podemos contemplar a los demás y estudiarlos detenidamente, evitamos en lo posible cualquier contacto físico con ellos.⁴⁰

Este pavor a lo desconocido que siente el hombre no necesariamente se manifiesta en el ámbito de lo sobrenatural, sino todo lo contrario, se presenta en la realidad. La interacción con el vecino, compañero de escuela, un familiar, e incluso, un animal, pueden generar terror en el individuo.

El escritor Clive Barker reflexiona sobre la relación latente que existe entre el terror y la cotidianeidad. En su relato *Terror* anota el siguiente pensamiento:

Si fuera posible sentarse, invisible, entre dos personas, en cualquier tren, en cualquier sala de espera u oficina, la conversación que escucharíamos derivaría inevitablemente, una y otra vez, hacia ese tema (el terror). Obviamente el debate parecería tratar de algo completamente distinto; el estado de la nación, una conversación superficial sobre las muertes en la carretera, el aumento del precio del cuidado dental; pero si desnudamos la metáfora, la indirecta, encontraremos el terror acurrucado en el corazón del discurso {...} Con la inevitabilidad de una lengua que vuelve a recorrer un diente dolorido, regresamos una y otra vez a nuestros miedos”⁴¹

El terror, como explica Barker, está en nuestra vida diaria, se presenta en situaciones que son conocidas y que podemos explicar racionalmente. Los agentes que causan el miedo son identificables, tienen un rostro, una identidad. Accidentes automovilísticos, ataques terroristas o las guerras producen un sentimiento de conmoción porque los individuos comprenden las razones de estos eventos.

Al hablar de terror en el ámbito cinematográfico hay que aludir a cintas como *Masacre en Cadena; Cujo; Halloween; Scream; Viernes 13; Noche de Graduación; Las colinas tienen ojos; Leyenda Urbana; Sé lo que hicieron el verano pasado; La casa de los mil cuerpos; Los renegados del diablo; La casa de cera; El despertar del miedo; Instinto Siniestro o Mártires*, los cuales amplían el panorama de este género.

⁴⁰ Elías Canetti, *Masa y Poder*, p.69

⁴¹ Clive Barker, *op, cit*, p. 215

Al establecer las diferencias entre el terror y el horror es necesario explicar el cine *slasher*, cuáles son sus características, y desentrañar los problemas que suscita al momento de ser analizado.

1.4 ¿Qué es el cine *slasher*?

A simple vista, el *slasher* es un tipo de cine que se sustenta en el uso de la violencia gráfica como medio de entretenimiento. Isabel Santaularia indica, en términos generales, que el *slasher* es aquel cine:

Centrado en un asesino en serie (a veces sobrenatural) que se dedica a aterrorizar, perseguir y matar uno a uno a un grupo de chicos y chicas adolescentes hasta que es abatido por el chico o chica (casi siempre una chica) que logra sobrevivir al asesino.⁴²

El *slasher* es un entretenimiento que reincide en observar cómo un homicida persigue y mata de la manera más violenta a un grupo de jóvenes aislados de la sociedad. Generalmente el asesino es exterminado por la única sobreviviente que, debido a su inteligencia, valentía e instinto de supervivencia logra matarlo. Este tipo de personaje se denomina *final girl*, una de las principales convenciones que caracterizan a este cine.

Al hablar de cine *slasher* se hace referencia a *Viernes 13*; *Pesadilla en la calle del infierno* –y su reciente remake retitulado *Pesadilla en la calle Elm*; *Chucky: el muñeco diabólico*; *Scream: Grita antes de morir*; *Leyenda Urbana*; *Halloween*; *Noche de Graduación*; *El asesino de Rosemary*; *La quema*; *Candyman*; *Sé lo que hicieron el verano pasado*; *Masacre en Cadena* –y el remake *La masacre en Texas*; *Aniversario de Sangre*, entre otras.*

No fue hasta 1978 con la cinta *Halloween*, de John Carpenter cuando el cine *slasher* alcanzó gran notoriedad en el público y la crítica. La película muestra los asesinatos del homicida Michael Myers en plena Noche de Brujas. Es cierto

⁴² Isabel Santaularia, *op.cit.*, p.131

* Otras cintas que no obtuvieron repercusión comercial pero han logrado convertirse en obras de culto son *Curtains*; *The Toolbox Massacre*; *Trampa para turistas*; *The driller killer*; *Don't go in the house*; *Madman*; *Nightmare in damaged brain*; *Humongous*; *The house of Sorority Row*; *Silent Night*, *Deadly Night*; *Slaughter High*; *Maniac Cop*.

que anteriormente se habían estrenado películas como *Masacre en Cadena* de Tobe Hopper, *Las colinas tienen ojos* de Wes Craven y *Black Christmas* de Bob Clark, filmes que son análogos a la obra de Carpenter, pero el impacto social y económico de *Halloween* hizo que se convirtiera en el primer *slasher* reconocido por el público y la crítica.

El éxito que obtuvo Carpenter provocó que en la década de los ochenta los estudios cinematográficos de Hollywood explotaran la figura del asesino enmascarado y/o deforme, como fue el caso de *Viernes 13* y *Pesadilla en la Calle del Infierno*, dos de las sagas más conocidas del cine de terror y horror. También en esa misma década se realizaron otros filmes, como *Chucky: el muñeco diabólico*; *Noche de Graduación*; *Sleepway Camp*; *El asesino de Rosemary*, *La quema*; *Día de los inocentes*.

En los noventa este entretenimiento sufrió una renovación gracias a *Scream: grita antes de morir*, de Wes Craven, cinta que ironizaba los clichés que establecieron las cintas *slasher* en los ochenta. El éxito alcanzado por *Scream** produjo una nueva camada de producciones que se burlaban de las convenciones del *slasher*. Cintas como *Leyenda Urbana*, *Corre, no grites***, *Se lo que hicieron el verano pasado*, *Día de Venganza*, *Camp Bloody Murder*, son obras que, a la par de satirizar el cine *slasher*, también le dieron mayor popularidad.

El esbozo realizado en este apartado es para comprender la evolución del *slasher*, pero es necesario aclarar los dos problemas que manifiesta al momento de ser analizado. El primero es considerar si es un género cinematográfico o un subgénero. El segundo corresponde a delimitar si el *slasher* se fundamenta en provocar horror o terror en el público, debido a que se relaciona indistintamente con ambas categorías.

* El éxito que obtuvo la saga de *Scream* propició la producción de remakes de cintas tan importantes como *Halloween*, *Pesadilla en la Calle del Infierno*, *Viernes 13* y *Masacre en Cadena*, obras que han sido rehechas para llegar a las generaciones más jóvenes. .

** *Corre, no grites* es posiblemente la cinta que más ironiza los clichés del *slasher*, debido a que las víctimas del asesino son vírgenes. El terror que produce la crueldad de las muertes incita a los jóvenes a perder su virginidad en una gran fiesta.

1.4.1 Entre dos mundos: el *slasher*, un subgénero compartido

En párrafos anteriores se delimitó el género cinematográfico y el subgénero, igualmente se explicó la diferencia entre el terror y el horror. Ambos apartados fueron desarrollados con el fin de indicar a qué naturaleza cinematográfica pertenece el *slasher*.

Las cintas *slasher* mantienen un conjunto de normas definidas que les permiten tener una identidad propia y, por ende, poseer una lógica propia. Se rigen bajo una serie de pautas simbólicas repetitivas: la desprotección de las víctimas de una presencia tutorial; el enmascaramiento del asesino; los instrumentos punzocortantes; y la *final girl*. Dichas pautas permiten al espectador familiarizarse con este tipo de entretenimiento.

Tales elementos provocan que el *slasher* pueda verse como un género cinematográfico. En realidad, el *slasher* es un subgénero enmarcado aparentemente en el terror, debido a que ambos tienen la finalidad de sobrecoger al público, crear un sentimiento de ansiedad. Tal finalidad puede ser realizada de diversas formas, la más común es por medio de la figura del asesino, porque transmite ese ánimo de miedo, de incertidumbre, de no saber hasta qué límites llegará este personaje ante sus víctimas.

Es cierto que el *slasher* comparte al igual que el terror la finalidad de estremecer; sin embargo este último es tan amplio que requiere un subgénero en el cual se especialice sólo en el mundo de los asesinos y el *slasher* es el entretenimiento que cubre tal necesidad.

Relacionado con la idea anterior, en la historia del *slasher*, la mayoría de sus cintas pertenecen al género del terror, como es el caso de *Halloween*, *Aniversario de Sangre*, *Viernes 13*, *La Quema*, *El asesino de Rosemary*, *El tren del terror*, *Cumpleaños Mortal*, *Noche de Graduación*, *Sleepway Camp*, *Slumber Party Massacre*, *Masacre en cadena*, *Black Christmas*, *Scream: grita antes de morir*, *Sé lo que hicieron el verano pasado*, *Leyenda Urbana* o *Hatchet*, filmes en donde los homicidas no poseen ningún tipo de poder

sobrenatural que les permita sobrecoger y destazar a sus víctimas. La proliferación de este tipo de asesinos conduce a que el *slasher* se relacione fácilmente con el terror.

Aun con tal generalización, no se puede pasar por alto que en el *slasher* se hayan producido obras en las cuales el estremecimiento es originado por un personaje sobrenatural, como sucede con *Pesadilla en la calle del infierno*^{*}, *Candyman*, *Chucky: el muñeco diabólico*, *Scarecrow* o *Leprechaun: el duende maldito*, cuyos personajes tienen habilidades sobrenaturales que sobrepasan la racionalidad del hombre. Hecho que los convierte en seres más peligrosos.

Por tal motivo, el *slasher* no puede verse como un tipo de cine exclusivo del terror, sino también hay que considerarlo como una categoría que pertenece al horror. Es por ello, que al hablar del *slasher* es necesario que se conciba como un subgénero que tiene dos vertientes. El primero es el *slasher* de terror, en el cual existen asesinos ordinarios sin ningún tipo de capacidad sobrehumana. La segunda vertiente es el *slasher* de horror, cuyos homicidas son seres fantásticos. Con tal distinción es importante matizar ciertas convenciones que son propias de cada una de las vertientes de este subgénero.

En el *slasher* de terror es más común que los asesinos estén enmascarados para esconder su identidad y evitar que sean reconocidos por sus víctimas, como sucede con los asesinos de *Scream*, *Sé lo que hicieron el verano pasado*, *El asesino de Rosemary*, o *Aniversario de Sangre*; también usan máscaras o caretas para ocultar su deformidad, como sucede con *Leatherface*, quien diseña sus máscaras de piel humana para esconder su rostro. De igual manera, Gunther, el asesino de *El carnaval del terror*, es un hombre discapacitado que oculta la anormalidad de su cara usando una máscara de Frankenstein.

^{*} *Pesadilla en la Calle del infierno* es el primer *slasher* de horror. El éxito que obtuvo en la década de los ochenta fue el inicio de la proliferación de cintas *slasher* con temática sobrenatural.

En el caso del *slasher* de horror, los asesinos no requieren ocultar su identidad, sino todo lo contrario, buscan sobrecoger a sus víctimas por medio de su apariencia abyecta. Personajes como Freddy Krueger, *Pumpkinhead*, *Candyman* o *Chucky*, son seres que muestran toda su monstruosidad para sucumbir la racionalidad del hombre común.

Otro elemento que distingue al *slasher* de terror frente al de horror es lo referente a la manera en que se aniquila al homicida. La muerte de los asesinos del cine *slasher* de terror puede darse por el uso de cualquier arma que disponga la víctima. El empleo de pistolas, cuchillos, machetes, sierras eléctricas y cadenas son algunos instrumentos que puede usar la víctima para aniquilar al asesino.

Entre las muertes más destacadas que existen en el cine *slasher* de terror se encuentra la muerte de Stu Macher, uno de los asesinos de *Scream*, quien fallece cuando un televisor es arrojado a su cabeza. Igualmente, en la cinta *El carnaval del terror*, el asesino es ultimado cuando las cadenas de una máquina de niebla lo estrangulan.

En el caso de los *slashers* sobrenaturales, los asesinos, al tener poderes fantásticos, sólo pueden ser matados por medio de algún artefacto mágico, como sucede con *Leprechaun: el duende maldito*, cinta en la cual se da muerte al duende por medio de un trébol de cuatro hojas. Otro ejemplo es *Pesadilla en la calle del infierno III*, película en la que se da muerte a Freddy Krueger profanando su cadáver con agua bendita.

Al establecer que el *slasher* es un subgénero que existe tanto en el cine de terror como en el de horror es necesario explicar y describir la trama argumental que conforma este tipo de cine

1.5 Trama argumental del *slasher*

En esta sección se explica el desarrollo argumental de las cintas *slasher*, con el fin de analizar en entradas siguientes los tipos de ambientaciones que existen.

Para este propósito se utilizará la trama de descubrimiento complejo, modelo aplicado para el análisis de las cintas de terror y horror.

El modelo de trama de descubrimiento complejo ha sido explicado por Noel Carroll y consta de cuatro etapas: la presentación, el descubrimiento, la confirmación y el enfrentamiento. La primera busca establecer “la presencia del monstruo para el público”⁴³. Es necesario aclarar que la exposición del monstruo o asesino sólo se usa con el fin de que el público reconozca el peligro que corren los protagonistas, quienes desconocen su presencia.

La segunda etapa es el descubrimiento. Se caracteriza porque los personajes revelan la existencia del ser que los ataca. En palabras de Carroll, “el descubrimiento propiamente dicho ocurre cuando un personaje o grupo de personajes llega a la convicción razonada de que en el fondo de un problema se encuentra un monstruo”⁴⁴. Las víctimas tienen conocimiento de aquella entidad que los acechan, incluso en esa revelación pueden perder su vida. El descubrimiento puede darse por medio de la introducción de escenas perturbadoras o violentas.

La tercera etapa, la confirmación, implica “que los descubridores de la existencia del monstruo o los que crean en ella convencen a algún otro grupo de la existencia de la criatura y de las proporciones del peligro mortal que supone”⁴⁵. En la confirmación los personajes principales buscan que otro grupo externo a la situación comprueben la presencia del monstruo o asesino.

Por último, la etapa del enfrentamiento, es aquella en la cual se desarrolla la lucha de los sobrevivientes contra el ser que los ha atacado. En este momento climático se muestra en apariencia la desventaja que tienen los protagonistas, pero por diversos motivos (valentía, instinto, inteligencia) logran destruirlo.

⁴³ Noel Carroll, *Filosofía del terror o las paradojas del corazón*, p. 213

⁴⁴ *Ibidem*, p.216

⁴⁵ *Ibidem*, p.217

Un ejemplo del modelo explicado se encuentra en *Chucky: el muñeco diabólico*, cinta que se desarrolla a partir de los asesinatos que efectúa Chucky, un juguete poseído por el alma del estrangulador Charles Lee Ray.

La fase de presentación se da en dos momentos, la primera se desarrolla en el inicio de la cinta, mostrando la huida de Charles Lee Ray, un estrangulador que es perseguido por el detective Mike Norris, quien le dispara en el pecho. Herido por la detonación, Lee Ray decide esconderse en una juguetería. Ensangrentado por el ataque, se da cuenta que la única manera de sobrevivir es transferir su alma a un muñeco parlante usando de un ritual vudú, hechizo que logra realizar provocando que la juguetería explote. En la escena descrita, el espectador tiene conocimiento de que el asesino logró transferir su alma al muñeco, en cambio el detective desconoce tal hecho.

El segundo momento que compone la fase de presentación es el primer crimen de Chucky, quien golpea y empuja a la niñera de Andy por las ventanas de la habitación y cae muerta. El público conoce que el muñeco realizó el asesinato, pero en la cinta las sospechas recaen en Andy, un infante que no sabe explicar la muerte de su niñera.

La etapa del descubrimiento se desarrolla en dos momentos. El primero es cuando Andy sabe que el muñeco tiene vida y está realizando los asesinatos. La segunda parte del descubrimiento se centra en Karen Barclay, la madre de Andy, quien duda que el muñeco tenga vida propia, sin embargo, descubre que el juguete ha funcionado sin usar las baterías y decide quemarlo en la chimenea para comprobar si su hijo decía la verdad. Al momento de incinerarlo, Chucky cobra vida y trata de matarla. El muñeco no logra eliminarla y se escapa del departamento. Karen descubre que su hijo es inocente de los asesinatos que le imputan.

Ahora bien, la escena anterior puede considerarse en el ciclo de la confirmación, aunque hay que matizar que la etapa sólo se cumple cuando un individuo, ajeno a la situación cree lo que dice el personaje principal, ya sea un

policía, un médico, un psiquiatra o cualquier otra persona que no tenga un vínculo definido con los personajes principales.

En lo que se refiere a la etapa de la confirmación, se presenta con el personaje de Mike Norris, el detective que hirió a Charles Lee Ray. Incrédulo de la vida sobrenatural del muñeco, es atacado por Chucky en su patrulla. Él logra sobrevivir a la agresión y junto con Karen buscan detener al juguete.

Además de esta escena, la etapa de confirmación se materializa cuando Andy, al ser internado en un centro psiquiátrico trata de escapar. En su intento es detenido por el doctor Ardmore, quien trata de inyectarle un calmante. Chucky aparece por detrás y ataca al doctor cortándole el tobillo.

La parte del enfrentamiento se desarrolla en el departamento del hotel, cuando el detective Norris, Karen y Andy tratan de matar al muñeco quemándolo en una chimenea. Chucky logra escapar de la incineración con el cuerpo totalmente calcinado. Al no poder eliminarlo en ese intento, la única solución es fulminarlo con un disparo en el corazón, siendo así la única manera en la cual el muñeco muere totalmente.

Hay que anotar en lo referente a la trama de descubrimiento complejo, que puede prescindir de la etapa de la conformación y, en consecuencia, constar sólo de tres etapas: la presentación, el descubrimiento y el enfrentamiento. Este modelo no difiere mucho del anterior, sólo relega el elemento de la confirmación, es decir, después de que los personajes descubren la identidad del asesino, no recurren a otros personajes para que reconozcan su existencia, sino que deciden enfrentarlo.

Se precisa este modelo debido a que muchas cintas *slasher* suelen tener este tipo de trama argumental. Un referente para clarificar dicha idea se encuentra en la saga de *Viernes 13*, debido a que las víctimas no tienen la oportunidad de pedir ayuda porque se encuentran alejados de la vida urbana. La única manera de sobrevivir es enfrentándose al asesino con sus propias fuerzas, como sucede con la *final girl*, quien experimenta la desaparición y muerte de todos

sus amigos. Ante tal *shock*, ella no tiene más alternativa que luchar contra el homicida para salir con vida.

Otro caso similar es la saga de *Pesadilla en la calle del infierno* que muestra la total desprotección de las víctimas. Al no ser creídos por sus padres ni por las autoridades médicas ni policiales, los adolescentes de la calle Elm no tienen más opción que luchar directamente contra Freddy Krueger en sus sueños.

Al establecer la trama de descubrimiento complejo como el modelo por el cual se pueden desarrollar las cintas *slasher*, es necesario ahondar en las características intrínsecas que tiene este subgénero, para ello se hablará de los escenarios que existen en este subgénero.

1.6 Tipos de *slasher*

Antes de adentrarnos a las características básicas del *slasher* es preciso hablar sobre los diferentes escenarios en los cuales se pueden manifestar. En el universo del *slasher* existen tres tipos de ambientes: el urbano, el rural y el sobrenatural.

1.6.1 El *slasher* urbano

Este tipo de *slasher* suele estar ambientado en zonas urbanas, ya sean residencias estudiantiles, barrios acomodados, centros comerciales o edificios empresariales. El ambiente urbano, en apariencia, ofrece a los personajes mayor oportunidad de sobrevivir y escapar del asesino porque están familiarizados con el ambiente.

A pesar de esta ventaja, los personajes suelen cometer errores que hacen que sean presas fáciles del asesino. Santaularia señala al respecto que “ante situaciones de peligro, los protagonistas pierden toda noción de espacio y suelen quedarse paralizados ante el asesino”⁴⁶. En los escenarios urbanos es

⁴⁶Isabel Santaularia, *op.cit.*, p.149

común ver que las víctimas, al ser acechadas, suelen esconderse en lugares cerrados, ya sea en recámaras, automóviles, *garages*, sótanos y en cualquier zona en la cual creen evadir al asesino, pero este tipo de decisiones son el motivo por el cual pierden la vida.

Entre las películas que ejemplifican este tipo de *slasher* sobresalen *Halloween*, cuyo escenario es el barrio de Haddonfield; *Noche de Graduación* que se desarrolla en un campo universitario; y *Scream*, cinta en donde los asesinatos suceden en el pueblo de Woodsboro.

1.6.2 El *slasher* rural

Este tipo de *slasher* se desarrolla en zonas alejadas de las urbes, ya sean bosques, lagos o selvas. Los protagonistas, a diferencia del *slasher* urbano, no están habituados con el espacio al cual llegaron. El único vestigio de civilización se encuentra en las casas de campaña y cabañas.

Al ser el ambiente mucho más hostil que en los *slasher* urbanos, la violencia del asesino es más intensa e inhumana, Dicha brutalidad es una simbolización del medio hostil en el cual ha vivido, ya sea en un desierto como *Masacre en cadena* o en un bosque, escenario donde se desarrolla todas las cintas que conforman la serie *Viernes 13*.

La crueldad del asesino provoca que las muertes de sus víctimas sean más sádicas, induce a que los sobrevivientes manifiesten su instinto de sobrevivencia y puedan aniquilarlo.

Posiblemente el mejor ejemplo que permite ilustrar el *slasher* rural sea *Viernes 13* y sus continuaciones (excepto *Viernes 13 parte VIII: Jason va a Manhattan*, cinta que se desarrolla en un barco que se dirige a Manhattan) debido a que son películas que se desarrollan en el campamento *Cristal Lake*, lugar en el cual Jason Vorhees se ahogó en su niñez. En esta saga cinematográfica las víctimas están indefensas ante la presencia del asesino, quien los asesina despiadadamente, ya sea en la profundidad del bosque o en el campamento.

Otros ejemplos que reflejan la ambientación rural son *Savage Weekend*, *Final Terror*, *Sleepway Camp* y *Camino hacia terror*, cintas que se caracterizan por el uso de locaciones rurales y que sirven para que los asesinos se oculten con mayor facilidad.

1.6.3 El *slasher* sobrenatural

A diferencia de los dos anteriores, el *slasher* sobrenatural no se enmarca en el género del terror, sino en el del horror, debido al carácter fantástico que tienen los asesinos, los cuales, pueden transgredir la realidad humana.

El mayor representante de este tipo de *slasher* es la saga *Pesadilla en la calle del infierno*, filmes en los que Freddy Krueger invade los sueños de sus víctimas, exterminándolos de las maneras más imaginativas y grotescas. Un ejemplo del poder que tiene Krueger es la muerte de Glen Lantz, novio de Nancy Thompson, quien al quedarse dormido es absorbido por su cama. Al entrar su madre al cuarto, observa como la cama arroja la sangre de su hijo; en *Pesadilla en la Calle del Infierno IV: La nueva pesadilla*, Krueger mata a su víctima convirtiéndola en una mosca y aplastándola con su propia mano; también hay que destacar en *Pesadilla en la calle del infierno VI: la muerte de Freddy*, el ataque que realiza el hombre de los sueños a un chico sordomudo por medio de fuertes golpes de sonido, provocando que su cabeza explote.

Otras referencias de este tipo de *slasher* son: *Wishmaster*, que reinterpreta el mito del genio atrapado en la botella pero con la variante de que cada deseo implica la muerte de quien lo pide; *Hellraiser*, cinta con elementos *gore* en la cual *Pinhead*, un cenobita sadomasoquista, atormenta a sus víctimas en una especie de limbo adornado con diversos instrumentos de tortura; *Leprechaun*, cuyo personaje principal es un duende irlandés que mata a todo aquel que roba su oro usando sus poderes mágicos.

Aun con estas tangentes, los ambientes que desarrolla en el cine *slasher* están asociados con la adolescencia. En el *slasher*, los centros educativos y los campamentos son lugares en donde los jóvenes pueden consumir alcohol y

drogas, además de tener sexo. Dicho argumento se ve reflejado indudablemente en *Noche de graduación*, cinta en la que los estudiantes de la universidad beben y fornican dentro de los salones de la universidad. Así también, en *Halloween: veinte años después*, las víctimas de Michael Myers deciden hacer una fiesta privada dentro de una residencia estudiantil sin saber que el agresor de Haddonfield los acecha.

Otra característica común entre los tipos de *slasher* es la representación de la guarida del asesino, ya que es mostrada como un lugar escalofriante, impropio y sórdido. Isabel Santaularia comenta que “la guarida del monstruo es un anacronismo {...} las cámaras de los horrores en las que se esconden los monstruos funcionan como manifestación de lo inmoral, prohibido o tabú”⁴⁷. Las guaridas son un síntoma de lo abyecto, representan un halo de hostilidad. Son los escenarios ideales que permiten manifestar esa sensación de consternación hacia los personajes y al público.

Las guaridas de los asesinos pueden existir tanto en ambientaciones urbanas como rurales e, incluso, en los *slashers* sobrenaturales. Ejemplos del primero se puede encontrar en *Black Christmas*, cinta en donde el escondite del homicida es un ático donde guarda los cadáveres que recolecta. Otro referente es la casa de Michael Myers ubicada en Haddonfield, lugar marcado por el asesinato que perpetró hacia su hermana.

En lo referente al *slasher* rural destacan la choza de Jason Vorhees, lugar que resguarda la cabeza de su madre en una especie de altar macabro; la cabaña quemada de Cropsy, el asesino con el cuerpo calcinado de la cinta *La quema*; así también la casa de *Leatherface*, un matadero revestido por los miembros cercenados de sus presas.

Por último, en el sobrenatural destaca la guarida de Freddy Krueger, una sala de calderas que usaba para violar y asesinar a los infantes que raptaba.

⁴⁷ *Ibidem*, p.150

También hay que mencionar la sala de tormentos de *Pinhead*, lugar cubierto con cadenas y una infinidad de instrumentos de tortura.

Al explicar los tipos de ambientes existentes en las cintas *slasher* es esencial detallar los aspectos canónicos del subgénero, es decir, sus características que se manifiestan constantemente en las diferentes obras que lo conforman.

1.7 Convenciones del *slasher*

Al igual que en los demás géneros cinematográficos, el cine *slasher* esta compuesto por una serie de convenciones que le dan un sentido de identidad. Elementos como la vestimenta particular, el uso de armas punzocortantes, la desprotección de los adolescentes y la *final girl* son aspectos que se han vuelto canónicos para el público.

Es necesario profundizar sobre estas convenciones porque son fundamentales para la investigación, debido a que justifica que el *slasher* es una forma en la cual se manifiesta la moral conservadora de la sociedad estadounidense.

1.7.1 Vestimenta particular

En las cintas *slasher* los asesinos usan una vestimenta particular que les denota una distinción ante sus víctimas y hacia el público. Isabel Santaularia señala al respecto que “el disfraz (al igual que las mutilaciones monstruosas) no le permite mostrar emociones ni piedad y, por lo tanto, señala la alteridad del asesino”⁴⁸. El vestuario implica un desdoblamiento de la identidad del hombre, disimula su presencia ante sus víctimas.

Aunado con la idea anterior, hay que destacar el uso de la máscara como un medio que usa el asesino para causar conmoción, no sólo en la víctima, sino también en el espectador. Al respecto José Jiménez indica que la máscara tiene “la capacidad de hacer presente lo ausente, mediante su invocación, tiene

⁴⁸ *Ibidem*, p.145

que ver con el proceso en que lo ausente se convierte en tal. Por eso, en último término, la evocación de las máscaras remite a la muerte-⁴⁹ Las máscaras y el vestuario en el *slasher* son esenciales porque hacen que el asesino goce de una apariencia inhumana, abyecta y, en consecuencia, provoque un estremecimiento absoluto. La máscara elimina cualquier rastro de humanidad.

Ejemplos de vestimentas icónicas son las garras, el sombrero y el jersey de Freddy Krueger; la máscara de hockey de Jason Vorhees; la careta de piel humana y el cernedero de *Leatherface*; el traje de minero de *Aniversario de Sangre*; el uniforme militar de *El asesino de Rosemary*; y el disfraz del asesino de *Scream*, cuya máscara hace referencia a la pintura *El grito* de Eduard Munch.

1.7.2 Instrumentos punzocortantes como armas

Asociado con el elemento del vestuario, los *slashers* son reconocidos gracias a las armas que usan los asesinos para ultimar a sus víctimas. Generalmente, las armas son punzocortantes, como es el caso de cuchillos, machetes, navajas, trinchetes y picos.

Entre las armas más icónicas del cine *slasher* sobresalen el cuchillo de cocina de Michael Myers, el machete de Jason Vorhees; el guante de cuchillas de Freddy Krueger; el garfio de *Candyman*, la sierra eléctrica de *Leatherface*; las tijeras de Crosby de la cinta *La Quema*; el pico del asesino de *Aniversario de Sangre*; el gancho de *Sé lo que hicieron el verano pasado*; el sable de *El asesino de Rosemary*; o la pistola de clavos de *The Toolbox Murders*. Todos ellos son ejemplos que amplían las formas en que estos personajes destazan a sus víctimas.

Es cierto que las armas punzocortantes son una convención reconocida por el público. Ahora bien, hay que destacar que el culto que gozan las cintas *slasher*

⁴⁹ José Jiménez, *Las raíces del arte: el arte etnológico*, p. 70

proviene de los diversos tipos de instrumentos que emplean los asesinos al momento de matar. Entre las armas más originales resalta el de la cinta *Cumpleaños mortal*, cuya muerte más representativa es la de John, un chico que es ultimado al ser atravesado por una brocheta. Otro ejemplo de la creatividad de los asesinos sucede en *Viernes 13 parte IV: el capítulo final*, cuando Jason perfora el rostro de su víctima con un destapa corchos.

1.7.3 Acontecimientos del pasado: traumas y venganza como eje del *slasher*

En la mayoría de las cintas *slasher* se recurre a mostrar el pasado del asesino como un medio para entender los motivos que lo incitan a matar, los cuales radican en dos ejes: los traumas infantiles y la venganza.

Tales elementos no son independientes, sino que suelen combinarse, como sucede con Freddy Krueger, cuyo nacimiento fue producto de la violación de su madre. Aunado a este suceso, en su niñez padeció el abuso psicológico y físico de su padre adoptivo. Dicho suceso provocó que Krueger se convirtiera en un pedófilo que raptaba infantes de la avenida Elm Street para violarlos y asesinarlos, situación que motiva a los padres de los infantes a quemarlo vivo. Posteriormente Krueger vengará su muerte asesinando a los hijos de sus victimarios.

Otro ejemplo necesario es el de Jason Vorhees, un asesino cuya infancia fue marcada por la discriminación que sufrió por su discapacidad mental y deformidad física. Relacionado con el acontecimiento anterior, la muerte de su madre, quien fue decapitada en la primera parte de la saga, justifica el comportamiento de Jason cuando castiga a todos aquellos adolescentes que acampan en el bosque de Cristal Lake.

Asimismo, en algunas cintas *slasher*, los traumas y la venganza corresponden con una fecha memorable o con una festividad de gran importancia para la comunidad en la cual sucedió el incidente. Por ello, algunos títulos que son

referencia para este subgénero, se escenifican en una celebración reconocida socialmente.

Entre los ejemplos sobresalen *Halloween*, cinta que se desarrolla en la Noche de Brujas; *Aniversario de Sangre*, película de inicios de los ochenta, en la cual las muertes se relacionan con el día de los enamorados; *Cumpleaños Mortal*, cuya acción se desarrolla días antes del cumpleaños décimo octavo de Ginny, una joven que es acechada por un asesino que conoce oscuros secretos de su niñez; *Noche de Graduación*, historia que se ambienta en la celebración del mismo nombre; y, por último, *El asesino de Rosemary*, película en la que una fiesta universitaria coincide con el aniversario del asesinato de Rosemary, una bella mujer que fue ultimada en 1945 y el culpable nunca fue descubierto.

1.7.4 Adolescentes como víctimas del *slasher*

Una de las convenciones más conocidas de este subgénero es la violencia que ejerce el asesino hacia los adolescentes. Es cierto que hay cintas en las cuales el atacante mata indiscriminadamente a cualquiera que se atraviese en su camino, pero en general los adolescentes son el punto en el cual converge el sadismo del atacante.

Este segmento se caracteriza por su desapego de las instituciones morales, existe un distanciamiento explícito con las figuras de autoridad, como son los padres, los profesores y la policía. Tal alejamiento incita a que los adolescentes consuman bebidas alcohólicas y estupefacientes, además de estar propensos a tener relaciones sexuales.

Dichas conductas suelen ser castigadas por medio de la muerte, debido a que trastocan los códigos morales de la sociedad estadounidense. Un ejemplo claro del castigo simbólico se encuentra en la primera escena de *Viernes 13*, donde una pareja de jóvenes son asesinados al momento de estar teniendo relaciones sexuales, igualmente en *Halloween*, Michael Myers apuñala a su hermana después de que ella tuvo sexo con su amante.

1.7.5 Ausencia de la autoridad paternal

Relacionado con el punto anterior, los adultos son un elemento anecdótico en el *slasher*, su figura raramente adquiere importancia en este tipo de cintas. En este tipo de cintas, suelen estar inconformes frente a los excesos que comenten los jóvenes. Desprecian el sexo libre y el consumo de drogas, ante lo cual se pueden decir que los adultos sirven para simbolizar las normas sociales. Representan el aspecto conservador de la sociedad estadounidense.

Además de aquel perfil, los adultos son personajes incapaces de defender a los jóvenes, no logran entender la situación de peligro en la cual están inmersos. Un claro ejemplo se encuentra en *Pesadilla en la calle del infierno*, en donde Donald Thompson, padre de Nancy, decide colocar rejas en las ventanas con el fin de proteger a su hija, sin saber que esta decisión provoca que Nancy quede atrapada en su casa y siendo más vulnerable a ser asesinada por Krueger.

Las pocas ocasiones en las cuales los padres comprenden la gravedad de la situación suelen ser asesinados, como ocurre en las cintas que conforman la saga de *Viernes 13*, en especial la sexta parte en la cual Jason Vorhees mata sin piedad al comisario de la policía y padre de uno de los protagonistas que, en su intento por derrotar al asesino, se convierte en una víctima más al ser doblado a la mitad.

1.7.6 La muerte vista desde la subjetividad del asesino

Uno de los elementos más característicos del *slasher* es lo tocante a los crímenes, debido a que son realizados desde el punto de vista del asesino. Dicho recurso sirve para ocultar la identidad del villano y acentuar una sensación de suspenso. Igualmente, la cámara subjetiva permite resaltar el miedo que tienen las jóvenes al toparse directamente con el homicida, permitiendo al espectador ver desde su perspectiva cómo destaza a las víctimas. Un referente básico se encuentra en la escena introductoria de

Halloween, filmada en su entereza desde la subjetividad de Michael Myers, mostrando el asesinato que él consuma en su hermana.

El uso de la cámara subjetiva en el *slasher* tiene su precedente en *Psicosis*, de Alfred Hitchcock, cinta en la cual todos los asesinatos eran filmados desde la perspectiva de Norman Bates, un joven retraído que tenía una fijación *postmortem* con su madre. El crítico cinematográfico Rafael Aviña señala la gran influencia que tuvo la obra de Hitchcock en el mundo del cine:

La película no sólo irrumpió con un innovador estilo en el manejo de la violencia y la manera de evadir la rígida censura para temas tan escabrosos, sino que también supuso el advenimiento de un nuevo cine de horror pleno de realismo y capaz de mostrar algunos antecedentes del futuro cine *gore*⁵⁰

El realismo mostrado en la cinta ha influido notablemente en el *slasher*, en especial el asesinato de la joven Marion Crane, quien al tomar una ducha en el Motel es asesinada a puñaladas por un travestido Norman Bates. Dicha secuencia es considerada por diversos críticos el primer precedente del *slasher* debido a la violencia explícita de la ultimación. Aunado a ello, el uso del cuchillo y la vestimenta de Bates son elementos que han influido notablemente en el cine de destazamiento.

Al igual que *Psicosis*, el uso de la cámara subjetiva como vehículo para mostrar en primer plano truculentos asesinatos, tiene su referencia en otra cinta de la época de los sesenta, *Peeping Tom: el fotógrafo del pánico*, obra de Michael Powell, en la cual un fotógrafo asesina a bellas mujeres por medio de la degollación, dichos acontecimientos los filma para lograr un estado extático, similar al de una relación sexual. La cinta fue censurada en su estreno por el contenido controversial que exhibía, pero sin duda es un referente esencial en el *slasher*.

De manera similar, al tratar el tema de la muerte subjetiva es necesario hablar del *giallo*, una manifestación artística exclusiva del cine italiano. *Giallo* significa amarillo y remite a las primeras novelas policiacas que se publicaron en Italia.

⁵⁰ Rafael Aviña, *El cine oscuro; placer criminal*, p. 28

En el ámbito cinematográfico, el *giallo* es aquel cine que muestra un asesinato atroz y su correspondiente investigación por parte del testigo que presencié el crimen.

El *giallo* es muy similar al *slasher* debido al uso de las armas punzocortantes y las elaboradas escenas de asesinato, que incluyen constantes derramamientos de sangre. Además, la identidad del asesino es descubierta al final de la película; sin embargo, en el *slasher* los criminales usan una máscara, en el *giallo* los homicidas en vez de ocultar su rostro, esconden sus manos usando gruesos guantes de cuero color negro.

Al hablar de *giallo*, se alude a directores como Dario Argento, Lucio Fulci y Mario Bava, quienes iniciaron dicho entretenimiento. Entre las películas que sobresalen están *Siete notas en negro*, *Rojo Profundo*, *Bahía de Sangre*, *Siete mujeres para el asesino* y *Cuatro moscas sobre terciopelo gris*.

Actualmente, el uso de la cámara subjetiva en el *slasher* ha perdido vigencia. Las nuevas cintas prefieren mostrar al asesino en su entereza, y ha conllevado que el ambiente de misterio que rodeaba a las primeras cintas del subgénero quede relegado.

1.7.7 *The final girl*

En todo *slasher* sobrevive una mujer (*final girl*), personaje que escapa de la presencia del asesino e, incluso, lo mata. Este personaje es posiblemente una de las convenciones más representativas debido a que la *final girl* tiene la responsabilidad de liquidar al villano. Gracias a su astucia, inteligencia e instinto logra percibir antes que nadie el peligro que les acecha.

Se considera a la *final girl* como una mujer alejada del uso de estupefacientes y de las bebidas alcohólicas. Tal juicio no es totalmente fehaciente porque sí llegan a consumir este tipo de sustancias. Un referente para justificar la idea anterior se encuentra en Sidney Prescott, la protagonista de *Scream*, una chica que bebe y fuma de manera indiscriminada con sus amigos. Otro ejemplo lo

encontramos en Laurie Strode, la hermana de Michael Myers, quien fuma y bebe con sus amigas, incluso, en *Halloween: veinte años después*, Strode es una mujer dependiente del alcohol y de los analgésicos.

Otro de los estereotipos que tiene la *final girl* es lo referente a su virginidad, cualidad que representa uno de las convenciones que expresan el aspecto conservador del cine *slasher*. Al igual que en el punto anterior, no todas las cintas cumplen con tal convención, una referencia necesaria es Kim Hammond, protagonista de *Noche de graduación*, quien mantiene relaciones sexuales con su pareja, ello no impide al final de la cinta pelee contra el homicida. De manera similar en *Sé lo que hicieron el verano pasado* la protagonista tiene relaciones sexuales con su novio en la misma noche en que atropellan a un transeúnte. Incluso, se ha dado la situación de que la *final girl* sea una sexoservidora como sucede con la cinta *La sonrisa de la muerte*, cuya heroína trabaja en una empresa de sexo telefónico, además de ejercer la prostitución.

En términos generales, podríamos decir en lo referente a este tema que la *final girl* no es el foco sexual de la película. Incluso, en las escenas de bañera, estos personajes no muestran su cuerpo totalmente desnudo, sino sólo parcialmente, como ocurre con la escena mítica de *Pesadilla en la calle del infierno*, en la cual Nancy toma una ducha y, aunque se ve desvestida, el agua cubre gran parte de su cuerpo.

Aun con las limitantes mencionadas, es necesario recalcar que la *final girl* representa simbólicamente el paso de la juventud a la edad adulta. En el *slasher*, la mujer sobreviviente se transforma en un personaje independiente, tiene que valerse de sus propios instintos para sobrevivir. Dicho punto será explicado con mayor profundidad en el tercer capítulo, en el cual se aborda dicha convención junto con los códigos morales de la sociedad estadounidense.

Antes de proseguir con el capítulo siguiente es necesario recalcar que el *slasher*, como se ha constatado, es un subgénero que al momento de ser estudiado padece una complejidad conceptual, ya sea desde el ámbito

cinematográfico al cual pertenece hasta las características únicas que desarrolla.

La investigación realizada en torno al género cinematográfico y, con ello, el estudio de la hibridación y el subgénero, permite observar de manera detallada la dificultad de hablar no sólo del *slasher*, sino de todos los géneros y subgéneros cinematográficos, porque no son categorías estables y homogéneas, sino todo lo contrario, son propensas a ser moldeables de acuerdo a los requerimientos de la industria cinematográfica y las inquietudes del cineasta.

En lo referente al *slasher* es esencial apuntar que este entretenimiento entraña una complejidad temática que a simple vista no es reconocida ni por el público ni por la crítica. Ya sea desde la compartición indistinta de sus convenciones con el cine de terror y de horror, hasta el papel reivindicativo que ha tenido la mujer en estas cintas, son elementos que permiten atribuirle al *slasher* como un subgénero único en la historia del cine

CAPÍTULO 2

LA MORAL CONSERVADORA DE LA SOCIEDAD ESTADOUNIDENSE

Un ciudadano que no mata a aquellos que odia porque la idea de una vida en la cárcel le resulta más repulsiva, no es lo que podríamos llamar un hombre simpático pero es todo lo que se necesita para que una sociedad libre sobreviva.

Paul Feyerabend

La necesidad de ser correcto, la muestra de una mente vulgar.

Albert Camus

En el anterior capítulo se mostró que el cine *slasher* no pueda ser considerado solamente un entretenimiento sexual y violento, sino cómo un subgénero que posee una riqueza de matices ignorados socialmente, los cuales son el vehículo idóneo para que una sociedad muestre de manera simbólica su moral conservadora y que busca preservar por medio de la violencia. Para dicho propósito es necesario abordar el término de moral y cómo se constituye en Estados Unidos, materia que será estudiada en este capítulo, con el fin de mostrar la relación latente que establece con el *slasher*.

En este capítulo se considerará a la moral como un medio de controlar a la sociedad, tema básico porque implica entenderla, no sólo como un estructura social que brinda seguridad y paz, sino como una creación que impone reglas y costumbres.

Es cierto que la moral se ha abordado por diferentes ciencias ocasionando que tenga diversas interpretaciones. Por tal motivo, en este capítulo se aborda el término de moral desde el ámbito de la filosofía y de la sociología, disciplinas que ofrecen una base teórica y práctica sobre el desarrollo la moral. Asimismo,

ambas consideran que los entornos sociales son fundamentales para la gestación de una estructura moral.

Además de explicar que la moral es un modo de control social, también se aborda la moral estadounidense y cómo se constituye en la sociedad. Generalmente, la moral de aquel país obedece al denominado *american way of life*, creencia que valora la generosidad del hombre como base para el progreso del país.

Por dichos motivos este segundo capítulo es de vital importancia para poder entender la correlación que existe entre la moral estadounidense y el *slasher*, tema que será abordado en el tercer capítulo de la investigación.

2.1 ¿Qué es la moral?

Uno de los problemas comunes que suscita el estudio de la moral es lo referente a su diferenciación de la ética. Ambos términos suelen verse como sinónimos, pero cada uno contempla diferentes aspectos de la sociedad.

Axiológicamente ética y moral tienen el mismo significado, la primera proviene del vocablo *ethos* y la segunda deriva del latín *mos* (*mors*), ambas significan costumbre. Ante tal similitud Aristóteles señala que se habla de ética cuando se intenta “aludir no a la costumbre, sino al carácter”⁵¹. La ética aborda el carácter del hombre, es decir la virtud, Aristóteles la define como “aquel hábito por el cual el hombre se hace bueno y gracias al cual realizará bien la obra que le es propia”⁵². La virtud es el trabajo que el hombre emprende en su interior con el fin de lograr la felicidad. Ser un hombre virtuoso implica ante todo que sus decisiones tienen que sustentarse en la razón y no en la pasión.

La virtud como medio de distinción de la ética ha ocasionado que se idealice el comportamiento del hombre. Baruch Spinoza crítica tal embelesamiento ya que

⁵¹ Aristóteles, *Ética Nicomáquea*, p.199

⁵² *Ibidem*, p.29

considera que el ser humano no puede entenderse sin tomar en cuenta sus pasiones, sus instintos. Para Spinoza los filósofos hacen:

Elogios de una naturaleza humana inventada para acusar de este modo más despiadadamente la que existe de hecho. No conciben a los hombres tal cual son, sino como ellos quisieran que fuesen. Con frecuencia, en lugar de una ética, escriben una sátira⁵³.

El juicio que realiza Spinoza expresa que la ética es una abstracción, es una meditación que se sustenta en la teoría, difícilmente puede aplicarse a la vida real y que logre afectar la conducta de los hombres. La ética busca que los hombres compartan una conducta universal que los conduzca a un bienestar general.

En contrastes con el juicio de Spinoza, Fedorovich Shiskhin apunta que la ética es “la rama del saber filosófico que esta más íntimamente vinculada a las tareas prácticas de los individuos”⁵⁴. La ética se enmarca en la realidad del hombre, estudia las conductas de los hombres en su entorno.

Adolfo Sánchez Vázquez señala que la ética “se ocupa de un objeto propio: el sector de la realidad humana que llamamos moral {...} un tipo de actos humanos, los actos conscientes y voluntarios de los individuos que afectan a otros, a determinados grupos sociales, o a la sociedad en su conjunto”⁵⁵. Por lo tanto, la ética busca explicar el comportamiento consciente de los hombres y el efecto que causa hacia la sociedad.

Al explicar en qué consiste la ética, Sánchez Vázquez menciona parcialmente que la moral es el ámbito en la cual se manifiestan los actos humanos conscientes que afectan a los hombres en su conjunto, es decir, a la sociedad. Por tal motivo, para entender el concepto de moral es necesario tratar el término de sociedad.

⁵³ Baruch Spinoza, *Tratado teológico-político / Tratado político*, p.145

⁵⁴ Aleksander Fedorovich Shiskhin, *Teoría de la moral*, p.17

⁵⁵ Adolfo Sánchez Vázquez, *Ética*, p.23

Ely Chinoy define sociedad como un “tejido de relaciones que hay entre individuos que participan como miembros de un complejo conjunto de grupos sociales dentro de un todo más amplio”⁵⁶. La sociedad es la esfera en la cual los individuos se relacionan entre sí, es el lugar en el cual los hombres pueden crear grupos e instituciones que regulen su existencia.

Para enfatizar la importancia que tiene la sociedad como base para la creación de la moral, es necesario rescatar lo que señala Emile Durkheim cuando indica que la sociedad es:

La única personalidad que se encuentra por encima de las personalidades particulares, es la que forma la colectividad. Sólo ella tiene también la continuidad e incluso la permanencia necesaria para mantener la regla por encima y más allá de las relaciones efímeras que diariamente la encarnan⁵⁷.

La sociedad es una creación comunitaria, la cual pervive de manera indefinida y es superior a cualquier interés personal. En su interior se gestan las diversas normas e instituciones que regulan el comportamiento de los individuos. La sociedad, por lo tanto, es una autoridad que busca dar un sentido de orden a los individuos.

Desde la perspectiva contractualista, el origen de la sociedad se da por la necesidad que tuvieron los hombres de controlar sus conductas. Thomas Hobbes expresa que la sociedad surge del miedo que tienen los hombres al vivir en un estado de naturaleza en el cual prima la violencia sobre la razón y la concordia. Hobbes explica que el estado de guerra es el tiempo en el que los hombres vivían:

Sin un poder común que los atemorice a todos, se hallan en la condición o estado que se denomina de guerra; una guerra tal que es la de todos contra todos {...} los hombres viven sin otra seguridad que sus propias fuerzas y su propio ingenio debe proveerlos de lo necesario. En tal condición no hay lugar para la industria, pues sus productos son inciertos; y, por tanto, no se cultiva la tierra, ni se navega, ni se usan las mercancías que puedan importarse por mar, ni hay cómodos edificios, ni instrumentos para mover aquellas cosas que requieran gran fuerza o conocimiento de la faz de la tierra ni medida del tiempo, ni artes, ni letras, ni sociedad; y lo que es peor

⁵⁶ Ely Chinoy, *La sociedad: introducción a la sociología*, p. 47

⁵⁷ *Apud*, Fernando Escalante Gonzalbo, *Ciudadanos imaginarios*, p.23

que nada, hay un constante temor y peligro de muerte violenta, y la vida del hombre es solitaria, pobre, grosera, brutal y mezquina⁵⁸.

El estado de naturaleza que describe Hobbes es el principal obstáculo que tienen los hombres para vivir en paz, debido a que están inmersos en su propia sobrevivencia. La idea de progreso y seguridad es inexistente. La necesidad de protección que tenían los hombres posibilitó la conformación de la sociedad, ya que de lo contrario, seguirían viviendo en un estado de guerra y terror.

Aunando con el tema de la protección, la finalidad de la sociedad para Spinoza es “la seguridad y la comodidad de la vida”⁵⁹. Tal fin no puede lograrse sólo con la voluntad de los individuos, sino que es necesario que se instauren leyes que regulen la conducta de los hombres. Spinoza reconoce que las leyes son el eje por el cual se logra la seguridad, en caso contrario “la sociedad se disuelve y el orden se destruye”⁶⁰. Las leyes son la base por la cual la sociedad puede existir y pervivir indeterminadamente.

De manera similar Shiskhin explica que la necesidad de crear un cuerpo social se remonta a las primeras civilizaciones humanas. Él escribe que:

Entre nuestros antepasados remotos surgió la necesidad y la posibilidad de regular sus relaciones, de conciliar la conducta personal con los intereses de los demás, con los intereses de la colectividad. La aparición de los hábitos y de las costumbres, la exigencia de la disciplina, la conciencia de la vinculación con los demás y la responsabilidad por la causa común venían a corresponder a esta necesidad, surgida en el curso del trabajo⁶¹.

Además de eliminar el estado de guerra, la sociedad tiene el fin de conciliar las necesidades e intereses de los hombres, aunque se tenga que ceder la libertad de todos. La paz, como fin de la sociedad, sólo puede obtenerse por medio de las costumbres, ya que son el vehículo por el cual se puede disciplinar la mente de los hombres.

⁵⁸ Thomas Hobbes, *Leviatán o la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil*, p.103

⁵⁹ Baruch Spinoza, *op.cit.*, p.10

⁶⁰ *Ídem*

⁶¹ Fedorovich Shiskhin, *op.cit.* p.70

Antes de precisar la función que desempeña la moral, es necesario hablar de los hábitos y costumbres, comúnmente considerados sinónimos de moral debido a que regulan las conductas de los hombres, aunque cada uno cumple dicha función desde un ámbito diferente.

En lo relativo a los hábitos, Alfred Mclung expresa que son “las normas de conducta de un individuo”⁶². Son acciones que usualmente realiza un hombre y son susceptibles de ser influenciadas por una costumbre o código moral. El hábito se puede entender como prácticas internalizadas e individuales del hombre que repite en su cotidianeidad, es un medio por el cual se relaciona con su ambiente.

Las costumbres son convenciones que son creadas por una comunidad. Shiskhin indica que son “todas las formas y peculiaridades estables, características de un pueblo dado, de su vida, de su trato”⁶³. Son normas instauradas por la comunidad, es el entorno en el cual los hombres logran compartir una creencia acerca de la realidad en la que viven.

Las costumbres son convenciones que se forjan con el tiempo, su vigencia está a la par del grupo social que la instauró. Para Mclung, dicha circunstancia es elemental para entender las costumbres, las cuales son:

Generalizaciones sociales de los usos de los grupos constituidos a través de un largo periodo de tiempo y se caracterizan por ser suficientemente vagas para no admitir controversia {...} Las costumbres y otros usos populares son tan absorbentes, que un miembro adulto del grupo se siente capacitado para tratar la mayoría de los problemas referente a las relaciones sociales, en términos de las costumbres del grupo al que pertenece, sin necesidad de recurrir a procedimientos más racionales⁶⁴.

Las costumbres son referentes para que una comunidad entienda de manera particular cómo es el mundo, le dan significado a las acciones que realizan los hombres. Mclung considera que las costumbres son tradiciones que no necesariamente poseen una justificación racional, son leyes consuetudinarias

⁶² Alfred Mclung Lee, “La moral y las costumbres en el control social”, en: Revista Mexicana de Sociología, Vol-7, No.2 (Mayo-Agosto) 1945, p.189

⁶³ Fedorovich Shiskhin, *op.cit*, p.14

⁶⁴ Alfred Mclung Lee, *op.cit*, p.191

aprobadas por la comunidad. Igualmente las costumbres no admiten controversia, si cualquier individuo trasgrede o enjuicia dichas convenciones, no sólo pone en peligro las creencias populares, sino la autoridad de la comunidad.

Es cierto que las costumbres son la base para la creación de un sistema moral, pero es necesario indicar que no todas las costumbres conforman la moral de una sociedad. A diferencia de la posición de Aristóteles de reducir a la moral al ámbito de las costumbres, es esencial señalar que éstas pueden ser contrarias a un sistema moral.

Un ejemplo que clarifica tal idea es la costumbre que tiene la comunidad mixteca de San Martín Pereas, ubicada en el estado de Oaxaca, lugar en donde es común que los padres vendan a sus hijas porque es una tradición ancestral. Aunado a ello, la venta de adolescentes muestra también que las costumbres no pueden ser homogéneas de una sociedad, sino que son particulares de cada pueblo, incluso son contrarias a los propósitos de una sociedad.

Si bien es cierto que la venta de adolescentes es una actividad contraria a la moral de la sociedad mexicana en donde se apela por la igualdad de los derechos humanos, esta costumbre obedece a una lógica muy concreta, debido a que las familias que realizan este tipo de venta lo hacen con la finalidad de consolidar la sobrevivencia de las propias comunidades.

Es preciso señalar que las costumbres y los hábitos son también parte de la moral de una sociedad, se construyen por medio de la socialización que se realiza entre el individuo y la comunidad. Ante tal situación, al abordar la moral, hay que considerarla como un conjunto de normas, costumbres y de hábitos, los cuales generan un sentido de seguridad en una sociedad.

Al establecer la diferencia entre hábito y costumbre es oportuno profundizar en el término de moral. Bajo esta idea Shiskhin señala que la moral es “el conjunto de principios o normas (reglas) de comportamiento de las personas que

regulan las relaciones de éstas entre sí y también a una clase determinada, al Estado, a la patria, la familia”⁶⁵. Como indica el autor, la moral se sustenta en las normas, ya que éstas permiten controlar la conducta de los individuos y logran establecer un sentido de paz, permitiendo la sobrevivencia de la sociedad..

Al respecto, Fernando Escalante indica que la moral es:

Una dimensión específica de la acción humana, que se manifiesta en pautas de comportamiento, en formas de vida. Esto quiere decir que la moral no puede identificarse en actos aislados, ni en decisiones particulares, sino en sistemas habituales de relación. Es una convención, en cuanto es un lenguaje, una manera de dotar sentido a los actos⁶⁶

La moral son pautas sociales que influyen en la acción de todos los individuos. La moral instituye un cuerpo de leyes que son afines a las relaciones cotidianas entre los hombres. Asimismo, la moral no puede verse como una creación aislada, sino que afecta a toda la sociedad porque es la base por la cual se controla la conducta de los miembros de la sociedad y dota de sentido los actos del hombre.

Al igual que Shishkin y Escalante, Alfred Mclung plantea que la moral es la base por la cual el hombre logra justificar sus actos entre buenos y malos. Él resalta que la moral es:

Un conjunto de generalidades tradicionales referentes al bien, al mal, a los deberes, a los derechos y a los tabúes, sostenido en una sociedad y frecuentemente formalizado en conjunto de mandamientos, códigos éticos o cánones de principios éticos⁶⁷.

Aunque se entienda que la moral se enmarca en el ámbito de las normas, Mclung expone que ésta se sustenta también en las costumbres de una comunidad, ya que son el origen y base de las principales normas que se dan en una sociedad. Además de dicho punto, las costumbres son el referente

⁶⁵Fedorovich Shishkin, *op.cit*, p. 10

⁶⁶ Fernando Escalante Gonzalbo, *op.cit*, p.33

⁶⁷ Alfred Mclung, *op.cit*, p.190

esencial que tienen los individuos para diferenciar sus actos entre buenos y malos.

Es necesario recalcar que tanto las concepciones de bien y de mal se nutren por las tradiciones existentes de una comunidad, aunque dichas nociones son susceptibles de ser entendidas de diferente manera. No existe un término absoluto entre bien y mal, porque al igual que la moral, son particulares de cada sociedad.

En este apartado se ha establecido que la moral es un conjunto de hábitos, costumbres y normas que sirven para que una sociedad pueda pervivir de manera pacífica. Asimismo se ha señalado que la moral es un término diferente a la ética, ya que esta última pertenece al saber filosófico y cuya finalidad es explicar el comportamiento del individuo en un entorno social.

Si bien es cierto que la moral permite la sobrevivencia de la sociedad, es necesario señalar que su construcción y asentamiento ha ocasionado que se repriman las conductas de los hombres. Tal situación conlleva a considerar la moral como un medio de control social.

2.2 La moral como control social

Para entender que la moral es una forma de control social es ineludible indicar que se nutre de una idea que justifique los actos de los hombres, es decir de una ideología. Al respecto, Terry Eagleton la define como el:

Conjunto de ideas por las que los hombres proponen, explican y justifican fines y significados de una acción social organizada y específicamente de una acción política al margen de si tal acción se propone preservar, enmendar, desplazar o construir un orden social.⁶⁸

La explicación que proporciona Eagleton resalta que la ideología es una construcción simbólica que explica y justifica las acciones, no sólo del hombre sino de una sociedad, con la finalidad de construir y mantener el orden social.

⁶⁸ Terry Eagleton, *Ideología. Una introducción*, p.26

Bajo esa premisa, Luis Villoro indica que la ideología responde a una situación de dominio. Según el autor:

Una situación de dominio requiere ciertas creencias comunes destinadas a afianzar el orden existente. Un pensamiento que responde a intereses particulares de una clase, de un grupo, intenta justificarlas. El concepto de ideología corresponde a este tipo de pensamiento y las creencias que origina.⁶⁹

Como expresa Villoro, la ideología es vehículo por el cual se logra justificar las ideas de un grupo dominante. Es un término que se sustenta en creencias que argumentan el dominio de un grupo sobre los demás miembros de una sociedad. Por tal situación el autor considera que la ideología es una conciencia falsa que busca explicar el entorno de los hombres, desde la conformación de la realidad hasta la idea de subordinación ante otro grupo social.

La ideología no sólo se sostiene de los intereses de un grupo dominante, es necesario tener en cuenta las condiciones materiales que permiten que una idea dominante germine en la sociedad. Karl Marx señala que la ideología se gesta en la realidad material en la cual se ve inmerso el hombre. Según el autor:

Los hombres son los productores de sus representaciones, de sus ideas, etc., pero los hombres son reales y actuantes, tal y como se hallan condicionados por un determinado desarrollo de sus fuerzas productivas y por el intercambio que a él corresponde, hasta llegar a sus formaciones más amplias. La conciencia no puede ser nunca otra cosa que el ser consciente, y el ser de los hombres es su proceso de vida real. Y si en toda la ideología los hombres y sus relaciones aparecen invertidos como en la cámara oscura, este fenómeno responde a su proceso histórico de vida, como la inversión de los objetos al proyectarse sobre la retina responde a su proceso de vida directamente físico. {...} No es la conciencia la que determina la vida, sino la vida la que determina la conciencia.⁷⁰

Las condiciones materiales son el medio por el cual se modifica el pensamiento del hombre. La ideología es un producto que se gesta en la realidad social y en la cual amalgaman las prescripciones de un grupo. Los avances tecnológicos,

⁶⁹ Luis Villoro, *El concepto de ideología*, p.9

⁷⁰ Karl Marx, *La ideología alemana*, p.41

el sistema económico, la educación y el tipo de gobierno son condicionantes que permiten la creación y difusión de una ideología.

Al establecer que las condiciones materiales limitan el desarrollo de una ideología y por ende, la conformación de una moral, es fundamental explicar el papel que juega la religión, debido a que es una institución que tiene el poder de delimitar la estructura moral de una sociedad y generar un sentido de orden social.

Etimológicamente religión deriva de *religio* que posee dos significados, nexo u obligación. Igualmente se relaciona con la palabra *regulare* (regla) y *ritus* (ceremonias). La palabra significa obligación o subordinación a una entidad o institución, lo que conlleva a considerar a la religión como un medio que busca disciplinar el pensamiento de los hombres y reprimir su instinto. Es un sistema que impone deberes y obligaciones con el fin de mantener la paz y el progreso de una sociedad.

Bryan S. Turner explica cómo la religión es una forma de control social. Índica que históricamente “la religión ha sido importante para la distribución y el control de la propiedad en la sociedad y ha desempeñado esta función aportando creencias e instituciones que son pertinentes para el control de la vida instintiva”⁷¹. Desde sus inicios, la religión aporta todo un conjunto de creencias y de instituciones que sirven para controlar la conducta de los hombres como es el caso del sexo.

Al ser la religión una vía por la cual se supedita el sexo a la regulación de la reproducción de los seres humanos, se institucionaliza una serie de normas que adoctrinan la mente del hombre con el fin de regular las conductas instintivas de los individuos. Un referente claro es la religión católica, la cual estipula que sólo tienen derecho a tener relaciones sexuales aquellas personas que hayan contraído matrimonio, si el hombre no obedece tal requerimiento no sólo trastoca esta norma, sino que trasgrede las creencias de la sociedad.

⁷¹ Bryan S. Turner, *La religión y la teoría social: una perspectiva materialista*, p.143

Para Bertrand Russell la religión es un gran vehículo por el cual se controla las conductas de los hombres, su importancia radica en que impone a los individuos ciertos tabúes que, al ser quebrantados, trastocan la vida ordinaria de la comunidad. Según el sociólogo:

El tabú tiene algunas grandes ventajas como fuente de conducta moral. Es mucho más convincente psicológicamente que cualquiera de las reglas racionales meramente racionales {...} Además una moralidad tabú puede ser perfectamente precisa y perfectamente definida. Es cierto que puede prevenir actos inofensivos como comer habas, pero probablemente prohíbe también actos perjudiciales como el asesinato, y lo hace de un modo mucho más eficaz que cualquier otro método {...} Es útil también porque fomenta la estabilidad gubernamental.⁷²

El tabú impone miedo al hombre para que reprima sus conductas más instintivas. La opresión emocional y física que inflige es una forma de control social que ha permanecido desde las antiguas tribus paleolíticas hasta en las sociedades modernas.

La opresión que genera el tabú incita que el hombre adquiera un sentimiento de culpabilidad. Dicha idea la manifiesta Wolfgang Sofsky al señalar que las prohibiciones del tabú hacen que el hombre adquiera “la conciencia de la culpa”⁷³. Esta conciencia manifestada en la psique del individuo impide que se trastoque el orden impuesto por la iglesia. La culpa es un sentimiento de gran valor para entender como la religión es un medio de control social.

Un ejemplo del poder que tiene la religión se encuentra en los sagrados mandamientos, los cuales han suprimido los vicios de la humanidad. Desde su existencia, han gobernado la mente de los hombres católicos, son el vehículo que regulan sus relaciones con la sociedad.

Los mandamientos, más que promover una conducta, son un decálogo de prohibiciones que evidencian que el hombre es moralmente débil. Decretos como “No matarás”, “No robarás” o “No amarás a la mujer de tu prójimo” son sentencias que señalan al hombre como un ser de frágil, sin autoridad para

⁷² Bertrand Russell, *La sociedad humana: sociedad y ética*, p.30

⁷³ Wolfgang Sofsky, *Tratado sobre la violencia*, p.211

someter sus vicios y, en consecuencia, este condenado a una vida en donde predomina el pecado. La religión como control social se debe considerar como un vehículo que incita el sentido de culpabilidad en el hombre y ese sentimiento es el que regula sus conductas.

La importancia de hablar de la religión como una forma de control social se debe a que la constitución de la moral suele estar sostenida en decretos religiosos. Sánchez Vázquez explica que históricamente la moral se ha nutrido de la religión, la cual ha sido el eje por el cual se controlan las conductas de los hombres, pero a su vez defiende el modo de vida de una clase social. Según el autor, en la historia del hombre ha existido una moral de inspiración religiosa, la cual ha tenido:

La función de regular las relaciones entre los hombres en consonancia con la función de la propia religión. Así los principios básicos de esta moral, amor al prójimo, respeto a la persona humana, igualdad espiritual de todos los hombres, reconocimiento del hombre como persona (como fin) y no como cosa (medio o instrumento) han constituido, en una etapa histórica dada (particularmente, en la época de la esclavitud y en la servidumbre feudal) un alivio y una esperanza para todos los oprimidos y explotados {...} Pero, a la vez, han servido para mantener el mundo social que las clases dominantes estaban empeñadas en sustentar.⁷⁴

La idea es de gran relevancia porque denota que tanto la ideología y su manifestación en la religión logra dar consuelo a los hombres en su vida terrenal, modera sus conductas con el fin de que sus actos le validen una vida en un mundo supra terrenal. Sin embargo, esta sumisión a la idea de un Dios, también conlleva intrínsecamente que el conjunto social que las creó busca la subordinación del hombre a partir de un ideal, con el fin de regular y mantener la vida de una clase dominante, como es el caso de la propia Iglesia.

Al explicar el juego que tiene la ideología y la religión en un sistema moral es necesario profundizar en lo referente a la moral como una forma de control social. Al respecto Federico Nietzsche indica que la moral nace de la imposición de un grupo dominante, el cual categoriza las conductas en buenas

⁷⁴ Adolfo Sánchez Vázquez, *op. cit.* pp. 78-79

y malas desde sus intereses y necesidades. Sostiene dicho punto al expresar que:

El juicio “bueno” no emana en modo alguno, de aquellos a quienes se ha prodigado la bondad. Más bien son los “buenos”, es decir, los hombres de distinción, los poderosos, los que son superiores por su situación y su elevación de alma, los que se han considerado a sí mismos como “buenos”, los que han juzgado sus acciones “buenas”, es decir, de primer orden, estableciendo esta tasación por oposición a todo lo que era bajo, mezquino, vulgar y plebeyo. Desde lo alto de este sentimiento de la distancia, se han arrogado el derecho de crear valores y determinarlo {...} La conciencia de la superioridad y de la distancia, el sentimiento general fundamental, duradero y dominante de una raza superior y reinante, en oposición con una raza inferior, con un bajo “fondo humano”: he aquí la antítesis entre “bueno” y “malo”⁷⁵

Para Nietzsche, el origen de la moral nace de una imposición de un grupo poderoso sobre otro. Las nociones de bien y de mal se ven condicionadas al poder que tenga un individuo o grupo sobre los demás miembros de una colectividad. Ambos términos tienen la función de dividir a la sociedad en dos clases, los nobles que poseen el poder religioso y político, y los hombres nocivos o malos que viven en la marginación, pertenecientes a una raza inferior, tanto en el ámbito económico como social.

Alfred Mclung Lee indica, al igual que Nietzsche, que la moral surge a partir de la imposición de las costumbres de un grupo dominante. La moral representa:

La cristalización de las aspiraciones tradicionales de la sociedad, vagamente definidas y canalizadas por las costumbres dominantes del grupo {...} para proporcionar justificaciones rectas, interpretadas en forma diversa y de acuerdo con las conveniencias a ciertas instituciones sociales, funcionarios y formas de acción⁷⁶.

La moral de una sociedad surge de la imposición de tradiciones, las cuales canalizan las aspiraciones y deseos de un grupo determinado. Dicha imposición implica que el pensamiento del hombre y su forma de actuar sean condicionadas por los códigos que establece el grupo social dominante.

⁷⁵ Federico Nietzsche, *Genealogía de la moral*, pp. 203-204

⁷⁶ Alfred Mclung, *op.cit.*, p.191

Bajo este punto, Shiskhin observa que la ideología es un elemento importante para la constitución de la moral. Considera que ésta es una construcción sustentada en la ideología de una clase dominante y, en consecuencia, propicia que la sociedad se divida en clases y se asiente el poder de un grupo sobre otro. Para Shiskhin, la ideología:

Defiende el modo de vida tradicional, y de la clase que expresa las necesidades maduras del desarrollo social. La moral práctica {...} existe bajo la forma de caracteres, hábitos, costumbres, juicios, consejos y estimaciones que las personas utilizan en su vida cotidiana

Pero aquí también aporta su elemento la ideología. En la moral de la sociedad de clases, a la par de los hábitos y las normas de vida, nacidas espontáneamente en las condiciones de cada sociedad, se pueden ver reglas, prescripciones y enseñanzas, impuestas por la religión, el derecho, las doctrinas ético-filosóficas.⁷⁷

La ideología permite que un grupo imponga sus deseos y necesidades a las demás individuos con el fin de defender su modo de vida. Las costumbres, hábitos y leyes se ven trastocados por una clase dominante que busca preservar un modo de vida no importando si para ello se perturbe el pensamiento y la libertad de los demás hombres.

Asimismo, Sánchez Vázquez indica que la moral es una forma de control social porque impide al individuo modificar las normas y costumbres de una sociedad dada. El autor anota que:

Al individuo en cuanto tal no le es dado inventar los principios y o normas ni modificarlos de acuerdo con una exigencia propiamente personal. Se encuentra con lo normativo como algo ya establecido y aceptado por determinado medio social, sin que tenga posibilidad de crear nuevas normas a las que pueda sujetar su conducta al margen de las establecidas, ni tampoco modificar las existentes.⁷⁸

La moral es un sistema de control social porque el individuo tiene que obedecer ciertos preceptos que han sido avalados por una clase o medio social. Esto implica que el hombre no tiene el poder de crear sus propias leyes o normas que regulen su conducta, debido a que trastocaría el orden moral de la sociedad.

⁷⁷ Fedorovich Shiskhin, *op.cit.*, p.11

⁷⁸ Adolfo Sánchez Vázquez, *op. cit.*, p.59

Wolfgang Sofsky advierte que la moral no sólo es un medio por el cual diferencia a la sociedad en clases sociales, también estipula un sentido de normalidad. Sofsky señala que:

El orden no es sólo la coordinación del trabajo, la planificación de las relaciones sociales y la administración de las actividades cotidianas. El orden persigue sobre todo la conformidad y la homogeneidad. Hay que cumplir las reglas, y el cumplimiento de las reglas debe de ser controlado y, si es necesario, conseguido por la fuerza {...} El orden implica la definición de unas normas y la definición de la normalidad, la producción de uniformidad y la exclusión y represión de toda diferencia⁷⁹

La interiorización de las normas implica que el individuo se vea inmerso en una disciplina basada en el miedo, en la cual su pensamiento y actos deben de ser homogéneos al del grupo dominante.

Además de este miedo que invoca la moral, Sofsky anota que los contratos o normas sociales “no son los que impiden la violencia, sino la tiranía de la conciencia. El precio de la paz social es la represión interior”⁸⁰. La paz en una sociedad no sólo debe verse como un pacto entre los hombres, sino que se construye a partir de la represión de las conductas, de un miedo que gobierna la mente del hombre. La violencia ya no se manifiesta únicamente en los hombres, sino en las normas e instituciones creadas. Ambas tienen el derecho de reprimir cualquier acto que atente contra la normalidad de una sociedad.

La moral es un sistema que designa quién es amigo y enemigo entre los hombres. Sofsky resalta que la sociedad tiene el derecho de crear a sus enemigos o rivales, ya sea dentro o fuera de su soberanía. Alude que cualquier hombre que trastoque las normas instituidas:

No pertenece a la comunidad o se sale de los límites de la cultura guía homogénea es desclasado y recibe el estigma de la marginación. Quien no respeta los supuestos bienes y lugares sagrados de la comunidad o incluso los pisotea es considerado enemigo o traidor⁸¹.

⁷⁹ *Ibidem*, p.15

⁸⁰ *Ibidem*, p.211

⁸¹ Wolfgang Sofsky, *Tiempos de horror*, p.70

La moral establece la normalidad y el orden, pero también tiene la facultad de indicar quién es un enemigo o traidor. La moral, como señala Sofsky, es un sistema que puede marginar a los individuos que no se adecuen a las normas sociales, tiene la capacidad de sancionar a todos los hombres que trastoquen las costumbres y necesidades del orden social.

La presión que ejerce la moral en el pensamiento del hombre ha hecho también que se trastoque la idea de libertad. Según Slavoj Zizek, todo sistema moral busca que los hombres tengan el sentimiento de que sus elecciones son libres; sin embargo, su comportamiento se basa en el conjunto de normas que ha instruido la sociedad. El autor sentencia que pertenecer a un conjunto social:

Conlleva a un aspecto paradójico en el que a cada uno de nosotros se nos ordena que abracemos y hagamos nuestro lo que se nos impone. Todos debemos amar a nuestro país o a nuestros padres. Esta paradoja de desear o elegir con libertad lo que de todas formas es obligatorio, de mantener la apariencia de que hay una libre elección cuando no existe.⁸²

Todo sistema moral busca controlar la conducta de los hombres por medio de la idea de que las decisiones que toman son conscientes y son libres para decidir cómo comportarse. La moral hace que los hombres experimenten un sentido de libertad que está sujeto a las normas y costumbres de una clase social.

En este apartado se ha señalado que la moral es un sistema que controla las conductas con el fin de preservar un sentido de normalidad en la sociedad. Tal fin se ha logrado gracias a la influencia que ejerce la ideología y la religión en la mente del individuo, dotándolo de un sentido de culpa y miedo, el cual permite reprimir sus conductas e intereses en pro de la pervivencia de la sociedad.

Al establecer la moral como una forma de control social es importante hablar de la sociedad estadounidense, con el motivo de poder entender cómo las costumbres, necesidades y aspiraciones de dicha sociedad se ven reflejados en las cintas *slasher*, tema que será tratado en el tercer capítulo.

⁸² Slavoj Zizek, *Sobre la violencia*, p.192

2.3 La moral de Estados Unidos

La moral de la sociedad estadounidense es un tema esencial en esta investigación, ya que si no se establece cuáles son los elementos que la conforman, difícilmente podremos vincularlo con el cine *slasher*. Es por ello que en este apartado se explicará como se construye este tipo de moral y el papel que juega la religión para su difusión y conservación.

Para tratar la moral en la sociedad estadounidense es necesario estudiar el *american way of life*, una construcción moral que consiste en el ideal de que todos los hombres pueden alcanzar el éxito por medio de un trabajo arduo.

El *american way of life* se gestó a la par del desarrollo industrial que vivió Estados Unidos a principios de siglo XIX, aunque dicha mentalidad fue construyendo progresivamente. Una de las principales fuentes que permitieron la construcción del sueño americano fue la religión civil, la cual se constituyó con llegada de las primeras colonias británicas.

El término de religión civil es difícil explicar debido a que no es una religión propiamente dada y ha ocasionado que su análisis sea ambiguo porque Estados Unidos se considera, en materia política, un país laico. Robert N. Bellah ofrece una aproximación de este término:

La separación entre Iglesia y Estado no despoja al ámbito político de una dimensión religiosa. Si bien las cuestiones de la creencia personal, el culto y la asociación religiosa son consideradas como estrictamente privadas, también es cierto que a la vez son elementos comunes en la orientación religiosa que comparten la gran mayoría de los americanos. Estos factores han jugado un papel crucial en el desarrollo de las instituciones americanas y aún siguen otorgando una dimensión religiosa al tejido completo de la vida americana, incluyendo la esfera política. Esta dimensión religiosa pública se expresa como un conjunto de creencias, símbolos y rituales al que denomino como religión civil americana⁸³

La religión civil americana es una estructura ideológica en la cual un conjunto de creencias y símbolos religiosos reconocidos socialmente se vuelven el

⁸³ Robert, N. Bellah, "La religión civil en América" en Josetxo Beriain y Maya Aguiluz (Eds.) *Las contradicciones culturales de la modernidad*, p.118

fundamento para la creación de las instituciones políticas de la sociedad estadounidense.

Para entender con mayor profundidad la religión civil es necesario recurrir a Jean-Jaques Rousseau, quien en su obra *El contrato social*, considera que la mejor manera de unir a los hombres es por medio de la religión. El autor anota que:

Así pues, no pudiendo emplear el legislador ni la fuerza ni el razonamiento, tiene por necesidad que recurrir a una autoridad de otro orden, que pueda arrastrar sin violencia y persuadir sin convencer. He aquí lo que obligó en todos los tiempos a los padres de las naciones a recurrir a la intervención del cielo y a honrar a los dioses con su propia sabiduría, para que los pueblos sometidos a las leyes del Estado y a las de la Naturaleza y reconociendo el mismo poder en la formación del hombre y en la del Estado, obedeciesen con libertad y llevasen dócilmente el yugo de la felicidad pública.⁸⁴

Como constata Rousseau, la razón y la violencia no son recursos útiles para lograr unir a los hombres, la religión es el único medio por el cual se logra convencer a los hombres de que el poder soberano y las leyes que estipula son necesarios para el mantenimiento de la paz.

En el ámbito de la religión civil Rousseau apunta que:

Existe, pues, una profesión puramente civil, cuyos artículos deben de ser fijados por el soberano, no precisamente como dogmas de religión, sino como sentimientos de sociabilidad sin los cuales es imposible ser buen ciudadano ni súbdito fiel. Sin poder obligar a nadie a creer en ellos, puede expulsar del Estado a quien quiera que no los admita o acepte; puede expulsarlo, no como impío, sino como insociable, como incapaz de amar sinceramente las leyes, la justicia y de inmolar, en caso necesario, su vida en aras del deber.⁸⁵

La precisión que realiza el autor señala que la religión civil sirve para otorgar un matiz religioso a las leyes, con la finalidad de que tengan un verdadero acatamiento. Busca que los hombres no sólo obedezcan por ser una obligación, sino que su subordinación sea porque creen en las normas como el medio idóneo para la estabilidad social.

⁸⁴ Jean-Jaques Rousseau, *El contrato social*, p. 29

⁸⁵ *Ibidem*, p.96

La religión, al convertirse en puente entre los hombres y el gobierno, es base fundamental para entender la moral de la sociedad estadounidense, debido a que gran parte de su población ve que las normas, leyes e instituciones son obras sagradas y deben de ser respetadas. Si se trasgrede ese orden místico, no sólo se atenta contra las leyes, sino que ataca a las creencias de la sociedad.

La idea de la religión civil propuesta por Rousseau fue la base por la cual los padres fundadores de Estados Unidos lograron crear un sistema moral con un carácter religioso, en el cual los hombres estuvieran en una constante devoción. George Washington indica que la religión y la moral son dos términos inseparables que garantizan la paz del país.

La religión y la moral son apoyos indispensables de todas las disposiciones y hábitos que conducen al bienestar político. En vano reclamaría el título de patriota quien trabajase por subvertir estas grandes columnas de la felicidad humana, estos fortísimos sostenes de los deberes de los hombres y de los ciudadanos. Tanto el mero político como el hombre devoto deben respetarlos y amarlos. No bastaría un tomo entero para indicar todas las relaciones que tienen con la felicidad pública y particular. Pregúntese sencillamente: ¿qué sería de la seguridad de los bienes, de la reputación, de la vida, si el sentido de la obligación religiosa se separara de los juramentos que en los tribunales de justicia son los instrumentos de investigación? Y seamos cautelosos antes de incurrir en la suposición de que la moralidad se puede sostener sin la religión. Por mucho que se conceda al influjo de una educación refinada en los cerebros de un temple peculiar, la razón y la experiencia nos prohíben esperar que la moralidad nacional pueda existir con exclusión de los principios religiosos.{...}

Observad buena fe y justicia con todas las naciones. Cultivad la paz y la armonía con todas. La religión y la moralidad mandan esta conducta. Y, ¿sería posible que no lo ordenase igualmente la buena política? Será digno de una nación libre, ilustrada, y que no está muy distante de la época en que será grande, dar al género humano el ejemplo magnánimo y muy nuevo de un pueblo siempre guiado por un sentido elevado de la justicia y la benevolencia.⁸⁶

La religión y la moral son los fundamentos del bienestar político. Son las condiciones para encontrar la “felicidad humana”. Es necesario recalcar que la moral no puede separarse de la religión, sino que necesita nutrirse de ella para lograr que el país sea una nación libre y democrática. Por lo tanto, la moral

⁸⁶ *Apud, Ibídem*, p.120

estadounidense no se sustenta en la razón, sino en la creencia de que el bienestar social sólo puede darse bajo el amparo de Dios.

Entre los ejemplos contemporáneos que pueden citarse acerca del papel que juega la religión civil en la sociedad estadounidense, hay que resaltar el discurso que realizó George W. Bush al Papa Benedicto XVI, por motivo de su llegada a Washington en 2008:

Acá en Estados Unidos encontrará una nación dedicada a la oración. Todos los días, millones de nuestros ciudadanos invocan de rodillas a nuestro Creador, en busca de Su gracia y agradecidos por las muchas bendiciones que nos concede. Millones de estadounidenses han estado rezando por su visita y millones están deseosos de orar con usted esta semana.

Aquí en Estados Unidos encontrará una nación que acoge el papel de la religión en la plaza pública. Cuando nuestros fundadores declararon la independencia de nuestra nación, apoyaron sus argumentos apelando a "las leyes de la naturaleza y al Dios de esa naturaleza". Creemos en la libertad religiosa. También creemos que el amor por la libertad y un código moral común están grabados en todos los corazones humanos, y que éstos constituyen la base firme sobre la cual se debe forjar toda sociedad libre.

Aquí en Estados Unidos encontrará una nación que es totalmente moderna, sin embargo, es guiada por verdades antiguas y eternas. Estados Unidos es el país más innovador, creativo y dinámico de la Tierra y también es uno de los más religiosos. En nuestra nación, la fe y la razón coexisten en armonía. Éste es uno de los principales atributos de nuestro país y una de las razones por las que nuestro territorio continúa siendo un modelo de esperanza y oportunidades para millones en todo el mundo.⁸⁷

El discurso muestra que la moral estadounidense esta íntimamente relacionada con la religión. El comportamiento de la sociedad estadounidense es inseparable de la religión, como lo indica Bush al sentenciar que desde la concepción del país, la sociedad tiene un cariz religioso, en la cual toda conducta y ley parte de una naturaleza religiosa.

Al puntualizar que la moral estadounidense se basa en un carácter religioso es preciso hablar sobre el estilo de vida que existe en su interior. Es cierto que en los discursos de Washington y Bush se esbozó al ciudadano estadounidense

⁸⁷George W. Bush, Abril 2008. "Discurso del presidente George Bush al Papa" (publicado en línea). Disponible en la Web: <http://www.zenit.org/article-26988?l=spanish> (consultado el 07 de enero de 2011)

como aquel hombre de comunidad, trabajador, que siempre está en pro de la justicia y daría su vida por el bien común. Con este matiz idealizador es necesario explicar a detalle al hombre estadounidense.

Will Herberg expresa que el ciudadano estadounidense se puede considerar como:

Individualista, dinámico, pragmático. Afirma el valor supremo y la dignidad de la persona, hace hincapié en la actividad incesante de su parte, nunca descansa y siempre se esfuerza por "salir adelante"; define una ética de la autosuficiencia, el mérito, y el carácter: "los hechos y no los credos" es lo que cuenta. El "American Way of Life" es humanitaria, "con visión a futuro", optimista.

Los estadounidenses son fácilmente la gente más generosa y filantrópica en el mundo, en términos de su pronta respuesta y generosos con el sufrimiento en cualquier parte del mundo. El estadounidense cree en el progreso, en la auto-mejora, y en la educación. Pero, sobre todo, el americano es idealista. Los estadounidenses no pueden hacer dinero o alcanzar el éxito simplemente por sus propios méritos, las cosas deben, en la mente americana, justificarse en términos superiores, en términos de "servicio", "administración" o "bienestar general". Y porque son tan idealistas, los estadounidenses tienden a ser moralistas, se inclinan a ver todos los temas tan claro y sencillo, en blanco y negro.⁸⁸

Una de las principales características que expone Herberg sobre el hombre estadounidense es ser un individuo autosuficiente que siempre se esfuerza por progresar en su vida. Tal rasgo es esencial ya que, según la propia sociedad estadounidense, para tener una vida exitosa sólo se puede lograr por medio de los logros personales. Es por ello que el autor, indica que la autosuficiencia hace al estadounidense un ser dinámico y pragmático, aspectos que son apreciados por la misma sociedad.

Herberg también considera que el hombre de su país no sólo tiene que ser autosuficiente, debe ser humanitario. La generosidad y el progreso son los elementos que distinguen al ciudadano estadounidense de los demás. Aunado con ello, Herberg indica que las actividades del hombre no son realizadas para la riqueza personal, sino todo lo contrario, aspiran a un bien general, al mantenimiento de la unidad social.

⁸⁸ Will Herberg, *Católicos, protestantes y judíos*, p.58

El enfoque que plantea Will Herberg data de los inicios de la década de los cincuenta en la cual la vida americana prosperaba gracias a la creciente industrialización que vivía el país y que se vio reflejada a nivel internacional, ya que Estados Unidos se convirtió en la principal potencia mundial, tanto económica como socialmente.

Max Weber, en su obra *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, señala que el trabajo, en Estados Unidos, se ha convertido en un estandarte que simboliza la convicción que tiene la sociedad estadounidense de su propia superioridad. Weber señala que el trabajo no es un medio de enriquecimiento, sino una retribución a Dios para lograr un estado de gracia.

La concepción del trabajo, como una forma de estar cerca de Dios, fue un impulso psicológico que permitió que todos los hombres que conformaban la sociedad estadounidense vieran su trabajo “como el medio preferible y aún único de alcanzar la seguridad de la gracia {...} y la exclusiva aspiración para alcanzar el reino de Dios”⁸⁹.

Tanto Herberg como Weber enfatizan que la religión ha permeado la conducta de los estadounidenses, permitiéndonos entender con mayor detalle como la moral estadounidense se ha construido a partir de un cariz totalmente evangelizador que les ha permitido progresar como país y los ha mantenido unidos.

Micahel Walzer señala que la importancia que tiene la religión en la moral estadounidense, se debe a que el país no tiene un vínculo sólido con sus raíces históricas. Dicha idea la sostiene Walzer al indicar que Estados Unidos “tiene un peculiar carácter de anonimato. Es un nombre que ni siquiera intenta comunicar quienes son los que viven aquí”⁹⁰. Este carácter de anonimato de la sociedad estadounidense es producto de las diversas inmigraciones que se dieron en su interior.

⁸⁹ Max Weber, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, p.186

⁹⁰ Michael Walzer, “¿Qué es ser americano?”, en Josetxo Beriain y Maya Aguiluz (Eds.), *op.cit*, p.139

Estados Unidos es una nación que se conformó a partir del arribo de los peregrinos calvinistas de *Mayflower*, quienes llegaron al continente americano buscando fundar un nuevo Jerusalén a partir del ideal de que Dios es la autoridad máxima sobre todas las cosas, fundamento que es característico de la religión calvinista.

El antecedente de los peregrinos de *Mayflower* es un punto esencial porque propició la llegada de colonias británicas y el desarrollo del territorio estadounidense. Aunado con este punto, en el siglo XVIII fue una coyuntura importante debido a que hubo mayor movimiento migratorio por la demanda de mano de obra para trabajar la tierra recién conquistada del medio oeste. La necesidad de recursos humanos produjo que llegaran al puerto de Nueva Inglaterra hombres provenientes de Francia, Escocia y Países Bajos.

Además, con la llegada de las dos Guerras Mundiales, Estados Unidos albergó a diversos migrantes originarios de Italia, Alemania, Rusia, Irlanda y Polonia, que escaparon del régimen político que existía en dichas naciones buscando el “sueño americano” que prometía Estados Unidos.

Para Walzer, la conglomeración de inmigrantes ha provocado que Estados Unidos “sea un país de inmigrantes que, por muy agradecidos que se sientan hacia este nuevo lugar aún recuerdan sus orígenes {...} sus raíces se encuentran en otros lugares”⁹¹. Al ser un país que no tiene ningún tipo de historia común, sino que aglomeró a diferentes comunidades extranjeras, Estados Unidos desarrolló una ideología en la cual se apelara a la unión social no importando las diversas culturas que existieran. Tal propósito se ve representado en el lema de su escudo nacional: *E Pluribus Unum*, y significa “De muchos, uno”. Dicho lema expresa que la conformación y estabilidad de la sociedad estadounidense se da por medio de un compromiso ideológico en el cual no cabe las diferencias de nacionalidad.

⁹¹ *Ibíd.* p. 141

La ideología, como parte de la moral estadounidense, es reconocida y se ha convertido en el sostén para el comportamiento de sus ciudadanos. Richard Hofstadter expresa que “ha sido nuestro destino como nación no tener ideologías, sino ser una”⁹². Tal sentencia muestra que el ciudadano estadounidense está comprometido ideológicamente con su país, con su gobierno, como si fuera una creación divina.

Dicha idealización que tienen los propios estadounidenses ha conllevado a que se consideren una especie de sociedad evangelizadora, la cual tiene la misión de poner en orden y paz al mundo. Seymour Martin Lipset describe a los estadounidenses contemporáneos como:

Moralistas utópicos, quienes se esfuerzan por institucionalizar la virtud, por destruir a los malos y por eliminar a las instituciones y prácticas malignas. Una mayoría dijo a los interrogadores que Dios era la fuerza moral que guiaba a la democracia norteamericana. Tienen a considerar los dramas sociales y políticos como obras moralizantes, como batallas entre Dios y el diablo, de modo que es virtualmente impensable un acuerdo entre ellos. Hasta el día de hoy los norteamericanos de acuerdo a sus raíces sectarias, tienen un sentido más poderoso del absolutismo moral que los europeos.⁹³

Lipset muestra que la idealización religiosa que se ha atribuido la misma sociedad ha generado que Estados Unidos se autoproclame como la nación que tiene la obligación de eliminar aquellas comunidades, instituciones e, incluso, países que afecten la normalidad del mundo. El autor considera, al igual que Helberg o George Washington, que el porvenir de la democracia no radica en el ciudadano o en un gobierno, sino en la fuerza moral de Dios.

La polarización entre el bien y el mal que construye la moral estadounidense no sólo es un mecanismo que se manifiesta al exterior de sus fronteras, sino ante todo se ejecuta entre sus propios hombres. Es común que en Estados Unidos cualquier ciudadano que critique las costumbres o leyes estipuladas sea considerado un traidor de su país y se vuelva objeto de cualquier tipo de ataques.

⁹² *Apud*, Morris Berman, *Edad oscura americana: la fase final del imperio*, p.333

⁹³ Seymour Martin Lipset, *El excepcionalismo norteamericano: una espada de dos filos*, p.81

Es tal la radicalización de la religión civil que se han dado asesinatos por intolerancia ideológica, situaciones como la promoción del aborto, la igualdad de derechos tanto para parejas homosexuales como para indocumentados y la libre venta de armas, han sido referentes por los cuales los propios ciudadanos se han atacado entre sí, generando a lo largo de su historia una moral conservadora.

El conservadurismo moral de la sociedad estadounidense, como un modelo de corrección y progreso, se dio a finales de los sesenta debido a la manifestación de diversos sucesos contraculturales como fue el feminismo y el movimiento de los derechos de los afroamericanos. Asimismo, junto a este tipo de movilizaciones, el consumo de drogas y el sexo fuera del matrimonio se convirtieron en actos que atacaban directamente al sistema moral de este país. Ángela Moyano Pahissa señala que en la década de los sesenta:

Cayeron casi todas las barreras: fue la década de la liberación sexual hasta la promiscuidad, de la aceptación del lenguaje antes considerado sucio, de la explosión de la pornografía {...}

Al concluir la década se pudo observar que el país había perdido su unidad en cuanto a los temas cruciales de la moralidad sexual, matrimonio, celibato sacerdotal, control de la natalidad y educación sexual. Se había convertido en una sociedad que no podía ponerse de acuerdo en estándares de conducta, lenguaje y comportamiento.⁹⁴

Como describe Pahissa, el cambio contracultural que experimentó Estados Unidos produjo en su seno un distanciamiento fuerte entre los jóvenes y los adultos. Las prácticas sexuales fuera del ámbito matrimonial, las drogas y la pornografía mostraron que temas esenciales como el matrimonio, el patriotismo y el trabajo quedaran relegados frente al hedonismo que expresaban las generaciones más jóvenes.

Pahissa señala que este tipo de cambios produjo que se intensificara y radicalizara la moral conservadora de la sociedad. Anota que:

Las personas mayores de clase media se sintieron agredidas por el desprecio a las instituciones por las cuales se habían sacrificado

⁹⁴ Ángela Moyana Pahissa, *Sociedad y cultura en Estados Unidos de 1960 a 1980*, p.110

tanto. Paulatinamente se autoconvencieron de que estaban atacando a sus valores, costumbres y tradiciones. Sentían vivir una crisis cultural y un colapso de todo lo que creían. Desde su perspectiva, el radicalismo de los negros, los pobres, los opositores de la guerra, las mujeres liberadas, representaban un ataque al *american way of life*.⁹⁵

La década de los sesenta y setenta, se dio una gran separación entre los adolescentes y los adultos, estos últimos, pertenecientes a la clase media, sector en donde se dio un mayor énfasis en inculcar el ideal del sueño americano. La crisis cultural que vivió la generación adulta provocó que en ambas décadas se radicalizara el conservadurismo de dicho país. Pahissa señala que la intensificación idealista del *american dream* se confirmó con el aumento de miembros que tuvo la Unión Conservadora Americana, ya que contaba a finales de los setenta con más de 300 mil miembros, grupo que estaba en contra del consumo de drogas y de las prácticas sexuales fuera del matrimonio.

Morris Berman apunta que esta búsqueda de excepcionalismo es un aspecto moral que se viene enseñando desde las escuelas. Él afirma que “la creencia del excepcionalismo americano, en que somos una nación elegida por Dios, se inculca desde los cinco años, sino es que antes”⁹⁶. Desde edades tempranas se instruye a los estadounidenses de que son una sociedad única, elegida por Dios y, por ende, tienen una misión: el mantenimiento de la paz, no sólo del país, sino del mundo, no importando si para ello se trasgreda, con el uso de la violencia, la soberanía de las demás sociedades.

Aunado con el excepcionalismo, Morris Berman apunta que Estados Unidos en la actualidad sólo ofrece una ideología basada “en movilidad individual y el logro personal {...} El individualismo se ha convertido en el estándar moral bajo el cual se juzga todo, y del que los americanos están muy orgullosos”⁹⁷. Lo que expresa Berman remite a la cita de Helberg, ya que ambos concuerdan en que los ciudadanos estadounidenses son hombres autosuficientes que buscan superarse y se ha convertido en un elemento distintivo de su moral.

⁹⁵ *Ibidem*, p.99

⁹⁶ Morris Berman, *Localizar al enemigo...*, p.12

⁹⁷ Morris Berman, *Edad oscura...*, pp. 330-331

Con tal similitud es fundamental contrastar el pensamiento de ambos autores. En lo referente a Helberg señala que dicha superación obedece al bienestar general de la sociedad, Berman considera que dicha conducta sólo responde a las necesidades de éxito que busca tener el hombre, debido a que es una retribución real y admirada socialmente.

Como se ha visto, la moral no debe verse sólo como una estructura que garantiza la paz entre los individuos, sino que es una creación social en la cual se regula el comportamiento por medio de la imposición de hábitos, costumbres y leyes. La moral es una forma de control social.

Se ha expuesto que el control social que logra la moral se debe principalmente a la imposición de una ideología, la cual puede ser generada por un grupo con un vasto poder económico o religioso. La ideología, vista como pensamiento erróneo, no sólo se tiene que asimilar como una creación única de una fuerza hegemónica, sino que las condiciones materiales en las cuales se ve inmersa la sociedad son un elemento esencial para que prospere.

Relacionado con el poder que tiene la ideología, es necesario destacar que la moral es una estructura que los individuos no pueden cambiar, ya que de lo contrario, se atentaría con la integridad de la propia sociedad. Nadie puede crear sus propias reglas, ya que de lo contrario, el sentido de normalidad que busca establecer la moral se vería mermado.

Al puntualizar que la moral estadounidense se compone por una ideología que aspira al excepcionalismo. Tal precepto está relacionado del éxito personal, debido a que un elemento que muestra la autosuficiencia del ciudadano y, por ende, es beneficioso para el país.

Relacionado con el punto anterior, las conductas de los hombres están basadas en el ideal de que Estados Unidos de América es una nación elegida por Dios, generando que su pensamiento se polarice en términos del bien y del mal, lo que ha originado que su moral haya adquirido un matiz conservador que

se manifestó en las diversas movilizaciones sociales que surgieron en la década de los sesenta y los setenta.

La importancia de las movilizaciones sociales y su transgresión a la moral estadounidense es importante porque muestra el distanciamiento entre los jóvenes y los adultos y, en consecuencia, que el ideal del *American way of life* ya no fuera el estandarte moral de las generaciones jóvenes.

Curiosamente, el distanciamiento generacional fue una de las bases que inspiraron dos de las obras más importantes del cine *slasher*: *Matanza en cadena* y *Black Christmas*, cintas que muestran como el hippismo y el feminismo había influido en la conducta de los jóvenes estadounidenses y, en consecuencia, se sintieran ajenos a la moral dominante de su país.

Tal aspecto será estudiado con mayor profundidad en el siguiente capítulo, en el cual se explicará cómo la moral conservadora estadounidense se manifiesta en los ataques que ejerce el asesino hacia los jóvenes que están distanciados de los adultos y, en consecuencia, del *american way of life*.

CAPÍTULO 3

EL CINE *SLASHER* COMO MANIFESTACIÓN DE LA MORAL CONSERVADORA DE LA SOCIEDAD ESTADOUNIDENSE

Lo conocí hace 15 años. Me dijeron que no quedaba nada en él, ni razón ni entendimiento ni consciencia, ni siquiera la forma más rudimentaria de vida o muerte, del bien y del mal, de lo correcto e incorrecto. Conocí a aquel niño de 6 años con su inexpresiva y pálida cara y con los ojos en blanco, los ojos del diablo. Pasé ocho años intentando llegar a él y otros siete intentando que le dejaran encerrado, porque me di cuenta de lo que había tras aquellos ojos era pura y únicamente maldad.

Dr. Samuel Loomis en *Halloween*

En los anteriores capítulos se trataron dos temas que son distintos y que a primera vista no guardan ninguna relación: el cine *slasher* y la moral conservadora estadounidense. Ambos temas fueron explicados de manera amplia con el fin de tener claro cuáles son sus elementos característicos y qué función cumplen, ya sea en el ámbito de la sociedad, como sucede con la moral, o desde la perspectiva de los géneros cinematográficos, como es el caso del *slasher*.

En este último capítulo de la investigación se mostrará cómo la moral conservadora de la sociedad estadounidense se fue manifestando en el cine *slasher*. Para realizar esta premisa, a lo largo de las siguientes páginas se abordará el distanciamiento generacional entre los jóvenes y los adultos

El distanciamiento que existió entre los jóvenes y adultos será analizando las cintas *slasher* que se desarrollaron en el contexto del hippismo y el feminismo. Ambos sucesos afectaron la moral estadounidense, ya que el consumo de drogas, el sexo fuera del matrimonio y la independencia de la mujer provocó que Estados Unidos viviera una época en donde el *american way of life* se convirtió en un ideal relegado entre los jóvenes.

La protesta social que realizaron los jóvenes estadounidenses, provocó que los adultos radicalizaran la idea del progreso estadounidense, hasta llegar al grado de crear grupos que financiaran las campañas de diversos candidatos republicanos, como una respuesta al miedo y la incertidumbre que sentían ante la creciente drogadicción y libertad sexual que exista.

El distanciamiento generacional permeó en el cine *slasher*, como fue el caso de las cintas *Masacre en cadena* y *Black Christmas*, obras que fueron de gran importancia para el desarrollo de este subgénero. Ambas cintas son un reflejo de los cambios sociales que sufrió Estados Unidos en las décadas de los sesenta y setenta. En el caso de *Masacre en cadena*, el hippismo era el contexto en que vivían los jóvenes, mientras que en *Black Christmas*, los personajes estaban inmiscuidos en el feminismo.

Además de tratar el cine *slasher* que se gestó como producto del hippismo y feminismo, este capítulo también mostrará cómo la adolescencia cambió en la década de los ochenta y los noventa y que se vio reflejando en el *slasher*. En ambas décadas, el consumo de drogas y tener sexo ya no fueron estandartes de un movimiento social, sino todo lo contrario, se convirtieron en conductas que proporcionaban placer a los jóvenes, sin importar que tales acciones dañaran el tejido moral de la sociedad estadounidense.

Cintas como *Viernes 13*, *Halloween*, *Pesadilla en la calle del Infierno*, *Scream: Grita antes de morir*, *La quema*, *House of Sorority Row*, *El tren de terror*, son obras que serán de gran referencia para entender con mayor claridad la relación que existe entre la moral conservadora de Estados Unidos y el cine *slasher*.

3.1 La desilusión del sueño americano: los jóvenes como víctimas en el cine *slasher*

En el anterior capítulo se explicó que la moral estadounidense se constituye por la búsqueda del éxito por medio del trabajo del hombre. También es cierto que dicha moral se sostiene a partir de una base religiosa que justifica el ideal de

que la comunidad estadounidense es una sociedad elegida por Dios, cuyo fin es poner un ejemplo de rectitud y progreso ante los demás países.

Es de gran importancia recalcar este aspecto porque en el cine *slasher* se refleja este tipo de moral en los ataques que realiza el asesino hacia sus víctimas. Esto se debe a que los jóvenes trastocan las costumbres de la sociedad estadounidense, ya sea por medio del consumo de drogas o por tener relaciones sexuales fuera del matrimonio. Dichas conductas tuvieron auge a mediados de la década de los sesenta, según Eric Hobsbawm no sólo eran “un acto de desafío, sino de superioridad sobre quienes la habían prohibido.”⁹⁸ El sexo y el consumo de estupefacientes, como expresa Hobsbawm, es un ejemplo que subraya el distanciamiento entre los jóvenes y los adultos, quienes defendían la moral de su país.

Dicho alejamiento se materializó en el cine *slasher*, ya que en este subgénero, los jóvenes poseen una actitud rebelde que transgrede las normas sociales, en especial en lo concerniente a la libertad sexual. En cambio, los adultos están apegados al sueño americano, ven que el matrimonio y el trabajo son las bases que permiten que una sociedad progrese. Este tipo de visión provoca que sientan una decepción por la juventud norteamericana, quienes sólo valoran su propio hedonismo encarnado en el uso de drogas y en el sexo.

3.1.1 El inicio del castigo: el movimiento hippie y el feminismo en el cine *slasher*

El distanciamiento generacional entre los adultos y los jóvenes en la década de los sesenta fue una fuente de inspiración para las primeras películas del aún no denominado cine *slasher*, como fue el caso de *Masacre en cadena* y *Black Christmas*, obras de principios de los setenta en las cuales se muestra claramente la desilusión del sueño americano de los jóvenes y el castigo que reciben por dicho distanciamiento social.

⁹⁸ Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, p.335.

3.1.1.1 *Masacre en cadena* y el movimiento hippie

Masacre en cadena es una de las cintas más importantes del cine *slasher* debido a que mostró las convenciones más importantes que lo conforman: asesino enmascarado, uso de armas punzocortantes, jóvenes aislados de la sociedad y la figura de la *final girl*.

La obra de Tobe Hooper narra las desventuras de Sally Hardesty y su grupo de amigos que van a buscar la tumba del abuelo de Sandy, ya que han escuchado en la radio que varias tumbas han sido profanadas en el estado de Texas. Sally llega al cementerio y observa que la tumba de su pariente no ha sido usurpada.

Ella y sus amigos deciden ir a su antigua casa que colinda con un río. Todos llegan a su casa y ven que está abandonada, pero no sospechan que en su interior se encuentra Leatherface, un hombre con discapacidad mental que arranca el rostro de sus víctimas para convertirlas en máscaras, además de que usa la carne de ellos para alimentar a su familia.

Esta cinta del director Tobe Hooper es una muestra del distanciamiento cultural entre los adolescentes y los adultos. Los primeros son una manifestación del movimiento hippie, consumen drogas y mantienen una postura a favor del sexo fuera del matrimonio. Son rebeldes que buscan experiencias fuertes, sin importar que trastoquen las costumbres de la sociedad. Este tipo de conducta conlleva a que sean asesinados por Leatherface, quien los golpea con su martillo o simplemente los atraviesa con su sierra eléctrica. Un ejemplo del castigo que ejerce Leatherface sucede con los personajes de Kirk y Pam, una pareja de jóvenes que ingresan a la casa del asesino con el fin de buscar algo de gasolina para encender el automóvil de Sandy. Kirk es el primero en ser asesinado cuando Leatherface golpea su cabeza con un mazo, mientras que a Pam la cuelga en un gancho de carne para que se desangre.

Masacre en cadena^{*}, es una de las primeras obras que muestran que el distanciamiento entre los jóvenes y la moral estadounidense es un motivo por el cual, la sociedad se manifiesta y decide castigar por medio de la muerte aquellos individuos que buscan transgredir el sentido de orden y paz por medio de las drogas y el sexo.

3.1.1.2 *Black Christmas* y feminismo

En lo referente a *Black Christmas*, obra de Bob Clark, la cinta narra el acecho que sufre un grupo de universitarias en su residencia en plena víspera navideña. Clark al igual que Hooper, muestra en sus personajes a adolescentes totalmente desencantados de la sociedad, como es el caso de Jessica Bradford, la protagonista de la cinta, una mujer que al saber que está embarazada, trata de abortar, pero su novio se lo impide. Jessica no quiere tener un hijo porque frenaría sus estudios universitarios. Dicha actitud muestra la emancipación de las mujeres en la década de los setenta, postura que trastoca los valores de la sociedad, ya que en dicha época el aborto era un tema tabú que desagradaba a la sociedad norteamericana.

Otro personaje importante de la cinta de Clark es el personaje de Bárbara Coard. Al igual que Jessica, es una mujer con una actitud emancipadora, pero a diferencia de su compañera, es una mujer totalmente hedonista, siempre se

* La victimización hacia los adolescentes hippies se vuelve mucho más explícita en la cinta *La masacre de Texas*, remake de la cinta de Hooper y dirigida por Marcus Niespel en el 2003. A diferencia de la película original, en la cinta de Niespel se crea el personaje de Charles Hewitt, un comisario que arresta a un grupo de jóvenes que iban a un concierto de Lynyrd Skynyrd, debido a que son sospechosos de un asesinato. El motivo real del arresto es con el fin de llevarlos a su casa para que sean destazados por Leatherface. El comisario Hewitt es un personaje importante porque refleja el pesimismo que tienen los adultos frente a los jóvenes. Él considera a los adolescentes como inmorales, provocando que tenga una actitud violenta hacia ellos, al grado de torturarlos. Dicha actitud se presenta en el martirio que hace pasar a Morgan, un hippie al que obliga a que testifique el asesinato de una joven, haciendo que recree la escena de la muerte en el mismo asiento donde sucedió el accidente, posteriormente lo arresta y lo lleva a su casa para ser asesinado por Leatherface. En el transcurso del viaje, Hewitt le estrelló una botella de ron en su rostro, destrozándole la boca.

En la precuela de la cinta de Niespel, *La matanza de Texas: El inicio*, el comisario Hewitt también funge como un ser castigador. Él expresa su desagrado hacia la juventud, en el cuerpo de Dean, un joven que decide huir del país con su novia y su hermano debido a que no quiere ir a combatir la guerra de Vietnam. Tal conducta conduce a que Hewitt lo humille y lo golpee sucesivamente en su espalda por su débil patriotismo.

encuentra ebria y tiene una postura a favor de la libertad sexual de las mujeres, lo que implica que no crea en el matrimonio e, incluso, cuestiona el poder que tienen los hombres sobre la sexualidad de las mujeres. Este tipo de declaraciones provoca que Bárbara sea atacada por el asesino, quien la mata con una figura de cristal con forma de unicornio, y con la cual apuñala el pecho de la mujer, cuando ella se encontraba totalmente ebria en su cama.

Masacre en cadena y *Black Christmas* son cintas que muestran el castigo que ejerce el asesino hacia las conductas inmorales de los jóvenes ante una sociedad que se encuentra en la coyuntura de la guerra fallida de Vietnam y los diversos movimientos sociales. La violencia que ejerce el asesino se puede entender como una especie de manifestación del repudio que tenía la sociedad norteamericana de aquel tiempo que estaba totalmente preocupada por la vida corrompida de los jóvenes.

La violencia de estas cintas no sólo era un vehículo para entretener, sino ante todo, mostraba la represión que podría ejercer, de manera simbólica, la sociedad ante los cambios que estaban realizando los jóvenes en su país.

3.1.2 El *slasher* de los ochenta: hedonismo y venganza

A finales de la década de los setenta empezó a prosperar el cine *slasher* gracias a la cinta *Halloween*, la cual determinó sus convenciones más reconocibles. La violencia cada vez se radicalizaba hacia los jóvenes y se volvía mucho más gráfica; sin embargo los jóvenes del cine *slasher* de los ochenta era una generación mucho más hedonista y cruel. Tal actitud se materializaba con las bromas escolares que realizaban y cuya conclusión siempre terminaba con un grave accidente o con la muerte de la víctima de la broma.

Para entender mejor la relación que existe entre el hedonismo de los jóvenes y la violencia del asesino, es necesario hablar de los elementos que explotó el cine *slasher*, como es el caso del sexo, las drogas, la prostitución y las bromas

pesadas, aspectos que eran controversiales para la comunidad norteamericana.

3.1.2.1 El sexo como elemento distintivo del *slasher* de los ochenta

Aunque el liberalismo sexual de los jóvenes y el consumo de drogas se asentó a finales de la década de los sesenta y principios de los setenta, dichas conductas permearon posteriormente en la generación de los ochenta. En el *slasher*, el carácter hedonista de los jóvenes fue un elemento esencial para mostrar escenas sexuales mucho más gráficas. La libertad sexual de los jóvenes no eran una forma de protesta social como sucedía con el movimiento hippie, sino eran acciones que ellos realizaban para obtener placer inmediato. Un ejemplo claro del hedonismo de los adolescentes se muestran en *Halloween* y *Viernes 13*, cintas que popularizaron el subgénero *slasher*.

En el caso de *Halloween*, la liberación sexual de los jóvenes se vuelve manifiesta desde su primera escena en la cual, desde la perspectiva de Michael Myers, se observa desde el exterior de la casa cómo la hermana de Myers se va con su pareja a su recámara. Myers entra a la casa y al ver que el amante se retira, se dirige al cuarto de ella y la encuentra totalmente desnuda. Ella se da cuenta de la presencia de su hermano y él la apuñala hasta matarla*.

Igualmente, otra escena que permite ejemplificar el castigo hacia la sexualidad de los jóvenes es el asesinato que realiza hacia Bob y Linda, amigos de Laurie Strode (hermana de Michael Myers). La muerte de esta pareja se da cuando terminan de tener relaciones y Bob decide ir por unas cervezas. Myers aparece y lo atraviesa con su cuchillo. Inmediatamente, Michael se dirige hacia la cama de Linda y la estrangula con un cable telefónico.

* Dicha escena es reconstruida en el remake que realizó Rob Zombie en el 2007. A diferencia de la cinta de Carpenter, Michael Myers no sólo apuñala a su hermana, sino que asesina a su padrastro alcohólico cortándole el cuello y mata al amante de su hermana golpeando su cabeza con un bate de baseball.

Otra cinta que muestra el hedonismo exacerbado de los jóvenes es *Viernes 13*, cinta que muestra el acoso y el asesinato de un grupo de jóvenes que deciden reconstruir el campamento Cristal Lake. Veintidós años antes en ese lugar ocurrió el ahogamiento de Jason Vorhees, un infante con una malformación facial, su muerte fue provocada por el descuido de una pareja de trabajadores sociales que estaban encargados de vigilarlo. Un año después, esta pareja de cuidadores es asesinada, siendo el detonante para que Cristal Lake fuera conocido como “Campamento Sangriento”.

Al igual que en *Halloween*, *Viernes 13* inicia con una escena en la cual una pareja de jóvenes están escondidos en el ático del campamento de Cristal Lake, con el fin de tener relaciones sexuales. Antes de realizar el coito, Pamela Vorhees entra y los apuñala. Las víctimas son los cuidadores sociales que provocaron el ahogamiento de Jason Vorhees.

Otro notable ejemplo de la victimización del sexo en los jóvenes se da con el asesinato de Marcie y Jack, ambos son ultimados al terminar el coito. Marcie es asesinada por Pamela Vorhees cuando le incrusta en el rostro un hacha en el baño del campamento. Su novio Jack es asesinado con una flecha que le incrusta Vorhees en la garganta, provocando que se ahogue con su propia sangre.

La violencia explícita que ejerce el asesino hacia el hedonismo de los adolescentes se convirtió en una convención reconocible en la saga de *Viernes 13**. En todas las cintas que conforman esta serie, las muertes más gráficas y retorcidas son aquellas en las cuales se involucra el sexo. Existen varias referencias que afirman esta postura, por ejemplo, en *Viernes 13 parte II*, un joven discapacitado está esperando a su amante para tener relaciones, el escucha un ruido extraño afuera de la cabaña y decide salir a investigar,

* Incluso en el *crossover* cinematográfico *Freddy vs Jason*, el sexo juega un papel importante, ya que una de las primeras víctimas de Vorhees es Trey, un adolescente que al terminar de tener relaciones sexuales con su novia Gibb, decide tomar una cerveza en la cama, y sin darse cuenta Jason lo apuñala con su machete, destrozándole la espalda.

cuando llega a la fuente del sonido, Jason lo sorprende y le incrusta un machete en la cabeza.

En *Viernes 13 parte IV: el capítulo final*, la víctima de Jason es Jimmy, un joven que acaba de tener su primera relación sexual y decide ir por champagne para celebrar. Al tratar de buscar algo para destapar la botella, Jason entra y le clava un destapa corchos en su mano, y le corta la frente con su machete.

Además de *Halloween* y *Viernes 13*, en los ochenta se gestó el primer *slasher* de horror, *Pesadilla en la calle del Infierno*, dirigida por Wes Craven. La cinta narra el acoso que sufre un grupo de jóvenes por parte de Freddy Krueger, un ser sobrenatural que tiene la habilidad de introducirse en sus sueños. A diferencia de Myers o Voorhees, que eran seres humanos sin ningún tipo de poder sobrehumano, Krueger es un personaje único en este tipo de subgénero, ya que puede matar a sus víctimas en sus propios sueños.

Pesadilla en la calle del Infierno es una cinta en la cual los adolescentes son victimizados, pero la violencia que padecen no sólo es debido a su comportamiento hedonista, sino por un crimen cometido por sus padres, quienes quemaron vivo a Krueger por ser un pedófilo y asesino. Krueger jura vengarse matando a los hijos de sus verdugos a través de sus sueños.

Al igual que *Halloween* o *Viernes 13*, en *Pesadilla en la Calle del Infierno* el sexo es un elemento que está presente entre los adolescentes. La primera víctima de Freddy Krueger es Tina, una adolescente que al tener relaciones sexuales con su novio se queda dormida. Su descanso se interrumpe al escuchar ruidos en la calle, decide salir a averiguar el sonido y es sorprendida por Freddy Krueger. Tina huye hasta su casa, pero es interceptada por Krueger, quien la empieza a descuartizar con su garra. Al percatarse de los gritos, el novio de Tina trata de despertarla, pero es imposible pues ella está atrapada en su pesadilla, hasta que Krueger termina por matarla desgarrando todo su pecho y posteriormente la arrastra por todo el techo de la casa.

Otras cintas *slashers* que se produjeron en la década de los ochenta también usaron el sexo como un vehículo por el cual se manifestaba la ira del asesino. Obras como *Maniac*, *El asesino de Rosemary* y *Silent Night, Deadly Night* son referencias esenciales para entender dicho apartado.

En 1982, con la popularidad de *Halloween* y de *Viernes 13*, William Lustig dirige *Maniac*, cinta en la cual se muestra los asesinatos de Frank Zito, un desequilibrado hombre que ha sobrevivido a la guerra de Vietnam. A diferencia de otros *slashers*, la historia de *Maniac* sólo es narrada desde la perspectiva de Frank, quien asesina y tortura sin ningún tipo de piedad a toda mujer que le parezca atractiva. A sus víctimas les arranca el cuero cabelludo para coleccionarlos y colocárselos a uno de los tantos maniqués que guarda en su casa.

En dicha obra, el sexo es uno de sus elementos característicos. Desde la primera escena se observa cómo Frank Zito espía a una pareja que está teniendo sexo en la playa. Cuando termina el coito, el novio* va a orinar, momento que aprovecha Zito y se dirige hacia la mujer, quien se encuentra dormida y la estrangula. El novio regresa y descubre que ella está muerta. Inmediatamente, Zito aparece detrás y lo estrangula.

En la cinta *El asesino de Rosemary* el sexo también juega un papel determinante en el inicio de la cinta. La escena en cuestión está contextualizada en el año de 1945, y muestra a una pareja de jóvenes que se retiran de su fiesta de graduación para tener relaciones sexuales en una zona de descanso que da hacia el mar. Al momento de realizar el coito, un extraño vestido con ropa de militar los asesina atravesándoles un trinchete. Posteriormente se conoce que una de las víctimas era Rosemary, una bella mujer que engañó a su antiguo novio, un soldado que fue a combatir contra las fuerzas alemanas.

* En los créditos finales de la película nunca aparece el nombre de la pareja, sólo son llamados "novio" y "novia".

En la misma cinta hay otra secuencia en la cual el sexo es castigado. La escena en cuestión muestra cómo una pareja de jóvenes decide tomar un baño antes de la celebración de la graduación. La mujer es la primera que entra a la ducha mientras que su novio está desvistándose. El asesino sale detrás de la cama y le encaja su sable en el cráneo. Después de matarlo se dirige al baño a asesinar a su novia, ella piensa que entró su novio, pero es el asesino quien la sorprende atravesándole el trinchete en el vientre varias veces hasta que se desangra completamente.

Otro ejemplo sobre el castigo a la sexualidad adolescente se encuentra en la cinta *Aniversario de Sangre*, la escena que abre el film se ubica en las minas del condado de Valentine Pluffs, En su interior se observa cómo un mujer empieza a tocar a su amante vestido con el uniforme de un minero, ella empieza a desnudarse y el minero observa el tatuaje de su pecho, es un corazón atravesado con una flecha de Cupido. Ella quiere desnudar a su pareja, pero él le sujeta la cabeza y con toda su fuerza le encaja en su pecho un pico que estaba colocado al ras de la pared.

Para finalizar este apartado es esencial hablar de *Silent Night, Deadly Night*, cinta de 1985 en la cual Billy Chapman, un joven de 18 años, ha crecido con el trauma de recordar la violación y el asesinato de sus padres en plena Noche Buena. Al no poder soportar la ira que ha engendrado desde su infancia, decide asesinar a todas las personas que se han portado mal en Navidad.

Esta cinta, como lo muestra su premisa, manifiesta al igual que otros *slashers*, que el sexo es un desencadenante que incita a matar. En el caso de *Silent Night, Deadly Night*, la violación de su madre por parte de un asaltante es la base por la cual Billy canaliza su ira en todas aquellas parejas que tienen relaciones sexuales. Un ejemplo claro se da en la escena en la cual Pamela, la chica que trabaja con él en una tienda de juguetes tiene relaciones con Andy, también empleado de la tienda. Ambos se esconden en el almacén de la juguetería y Andy empieza a desnudarla, pero ella se resiste, él le arranca la ropa, quedando su pecho descubierto. Billy escucha los gritos de la mujer y entra al almacén, encontrando a ambos semidesnudos. Billy asesina primero a

Andy enterrándole un hacha en la espalda. Al ver la muerte de su amante, Pamela entra en shock y decide escapar pero David logra atraparla y la estrangula con unos cables de iluminación.

Sus siguientes víctimas son una pareja de amantes, la mujer es una madre soltera que está teniendo relaciones con un joven con menor edad que ella. Ambos interrumpen su coito al escuchar un ruido en la azotea. La mujer decide investigar mientras que su amante se queda a esperar. Observa que la ventana de la azotea está abierta, al cerrarla se da la vuelta para regresar con su pareja, pero es interceptada por Billy, quien le dice que es una pecadora. Ella trata de pedir ayuda, pero el asesino la levanta y la avienta hacia los cuernos de un reno disecado, los cuales penetran su pecho.

Con todos los ejemplos descritos se explica que la conducta sexual de los jóvenes es un acto por el cual se daña la moral de la sociedad estadounidense. El sexo es una de las acciones por las cuales el asesino canaliza su ira, ya sea porque le rememora una tragedia pasada, como es el caso de Jason Vorhees, que asesina de la manera más cruenta a todos los jóvenes que tienen el coito debido a que es una forma de vengarse de los cuidadores que lo desprotegeron cuando se ahogaba en Cristal Lake. De manera similar, Billy Chapman, asesino de *Silent Night*, *Deadly Night*, ultima de manera sádica a todas las personas que tienen sexo porque manifiesta la ira que no pudo manifestar cuando observó la violación y el asesinato de su madre.

Además del despertar sexual de los adolescentes, la prostitución es un elemento que también suele ser castigado por los asesinos de las películas *slasher*.

3.1.2.2 La prostitución en el cine *slasher*

Ligado con el tema del sexo, la prostitución es un tema que también ha sido un vehículo por el cual el asesino expresa su ira hacia sus víctimas, incluso, la violencia es más sádica que las escenas sexuales protagonizadas por adolescentes. Gran parte de la violencia que se ejerce se debe a que la figura

de la prostituta incita al hedonismo, a la ruptura con una sexualidad controlada por el matrimonio. Cintas como *Maniac*, *La casa de los horrores*, *La quema* o *La sonrisa de la muerte* son referencias importantes para explicar este apartado.

Anteriormente se hizo referencia de *Maniac*, pero es importante citarla de nuevo, porque una de las escenas más gráficas que tiene esta obra gira en torno de la prostitución. La escena en cuestión es aquella en la cual Frank Zito contrata a una prostituta. Ambos se van a un cuarto de motel y al llegar él le pide que baile, ella obedece y baila. Al terminar el acto ella se acuesta y empieza a desnudarlo, en ese momento él sujeta su cuello y la estrangula. Inmediatamente Frank saca un cuchillo de su chaqueta y le corta la frente con el fin de arrebatarse el cuero cabelludo.

En la cinta *La quema*, igualmente la prostitución es castigada. En dicho film se observa como Cropsy sale del hospital después de recuperarse del incendio que destruyó su cuerpo. Él contrata a una prostituta, quien lo lleva a su cuarto. Al empezar a desnudarlo la mujer queda sorprendida por el aspecto monstruoso de Cropsy y grita. Él, invadido por la ira, agarra unas tijeras del buró y le corta el cuello. Cropsy se retira y se dirige hacia el campamento Blackfoot, planeando su venganza hacia los jóvenes que lo trataron de quemar.

Otra escena en la cual se muestra el castigo hacia el sexo se da en *La casa de los horrores*, de Tobe Hooper. La escena en cuestión muestra como Gunther, un joven con una deformidad facial, contrata a una prostituta. La mujer acepta cobrándole una cantidad excesiva, él acepta el precio y paga. Ella lo masturba hasta que alcanza la eyaculación. Terminado el trabajo ella se quiere retirar, pero Gunther la retiene porque quiere tener realmente una relación sexual, la prostituta se opone y lo insulta, diciéndole que es un monstruo. Al borde de la ira él sujeta su cuello y la estrangula.

Finalmente, otra cinta en la cual la prostitución juega un papel relevante es *La sonrisa de la muerte*, filme de finales de los ochenta, en la cual un grupo de prostitutas que trabajan en un centro de llamadas sexuales son asesinadas por

un extraño vestido de payaso. Todos los asesinatos tienen una relación explícita con el sexo, como sucede con la muerte de Bárbara, una de las prostitutas que trabaja en la línea telefónica. Su asesinato sucede cuando sale del trabajo y toma su motocicleta para dirigirse a su casa. En el trayecto es perseguida por un auto, quien golpea su moto, provocando que Bárbara pierda el equilibrio y se estrelle con otro auto. El accidente provoca que la mujer no pueda levantarse. El asesino sale del auto y la estrangula con una manguera de hule.

Otra escena importante es aquella en la cual el asesino contrata a una prostituta, al finalizar la relación sexual, la sexoservidora decide asearse. Al limpiarse el rostro, el asesino arremete contra ella estrellándole la cara con el espejo del lavabo y con los escombros del cristal apuñala a la mujer.

3.1.2.3 La drogadicción

Además del sexo, la drogadicción es una de las conductas que conducen a los jóvenes a una muerte segura en el cine *slasher*. Un ejemplo notable se da en *Viernes 13 parte III*, cinta que muestra el asesinato de Chuck y Rick, una pareja de hippies son ultimados por Jason. Chuck muere cuando es arrojado a una cámara de fusibles, mientras que Rick muere cuando Jason le destroza la cabeza con la fuerza de sus manos.

De manera similar Freddy Krueger castiga la drogadicción. En *Pesadilla en la Calle del Infierno III: Los guerreros de la noche*, las víctimas de Freddy Krueger* son un grupo de adolescentes que están reclusos en un sanatorio mental debido a las pesadillas que sufren.

* Incluso los trastornos de alimentación es un tema que es castigado en *Pesadilla de la Calle del Infierno V: el hijo de Freddy*, cinta en la que Gretta, una bella mujer, decide no comer la cena familiar porque no quiere aumentar de peso. Ella se duerme por un instante en la mesa, pero se despierta inmediatamente, sin percatarse que está en un sueño. Su familia insiste que cene, pero ella se rehúsa de nuevo. Freddy aparece vestido de sirviente y le enseña un recipiente con un muñeco con la figura de ella, él corta el pecho del muñeco sacando carne humana y obliga a Gretta a que coma dicha carne, sin saber que esa carne proviene de su propio estómago. Freddy sigue cortando la carne de su pecho y la introduce en la boca de Gretta, provocando que se ahogue en la vida real.

Entre los miembros del grupo se encuentra Tary, una mujer drogadicta, que al estar desamparada de sus demás amigos, decide enfrentarse a Freddy Krueger con un par de navajas, logrando lastimarlo, pero él la ataca con su garra de cuchillas, las cuales se convierten en jeringas con drogas. Krueger sujeta el brazo de Tary y le inyecta la droga en sus brazos, causándole una muerte por sobredosis.

Otro ejemplo de la drogadicción en el cine *slasher* es *Noche de Graduación* de Paul Lynch. La escena en cuestión es aquella en donde Seymour y su novia Jude están adentro de una camioneta fumando marihuana. La mujer se recuesta en la puerta trasera de la camioneta para seguir fumando. El asesino abre la puerta, provocando que la mujer caiga y quede frente a frente con el asesino. Él saca su cuchillo y apuñala varias veces el rostro de la mujer hasta destrozarlo. Seymour, impactado por el suceso, decide arrancar la camioneta y huir. El asesino logra subir al vehículo y lo empieza a estrangular, tal ataque provoca que la camioneta caiga a un barranco y explote.

Otra película en la cual la drogadicción se convierte en un estigma juvenil y debe de ser castigado es *La casa de los horrores*. La escena en cuestión muestra a un grupo de jóvenes que están aburridos de las atracciones de la feria, ellos deciden esconderse detrás de una de las carpas para fumar marihuana y evitar que sean vistos por la policía o por los propios dueños de la feria. Tal actitud se convierte en un elemento por el cual los jóvenes se convierten en blanco de Gunther y de su padre.

La cinta *Masacre en el Infierno*, secuela de *Masacre en cadena*, muestra como la drogadicción es castigada con la muerte. Al principio de la película dos jóvenes drogados viajan por las desoladas carreteras de Texas en un Mercedes último modelo, disparando a todas las viviendas que hay en su paso y realizando llamadas obscenas a un programa de radio. Los adolescentes son interceptados por una camioneta, en la cual aparece Leatherface y su sierra eléctrica, destrozando el automóvil y la cabeza de una de sus víctimas, provocando que se estrellen. Dicha escena muestra el libertinaje de los adolescentes, ya que no les importa disparar a todo aquello que se mueva si

eso les permite divertirse, tal conducta ocasiona que sean torturados y asesinados por Leatherface.

3.1.2.4. La broma asesina

Otro elemento que suele ser el vehículo por el cual el asesino explota su ira hacia los adolescentes se debe a que estos han realizado bromas pesadas hacia los propios asesinos o algún familiar, ocasionando la muerte de la víctima. Entre las cintas en las cuales las bromas se convierten en la justificación del asesino se encuentran *House of Sorority Row*, *El Tren del Terror*, *Noche de Graduación* y *La Quema*.

House of Sorority Row, es una cinta que muestra como un grupo de mujeres universitarias matan accidentalmente a Dorothy Slater, dueña de la residencia en que viven. Su muerte es producto de una broma que planea Vicki, una de las inquilinas de la residencia, ya que fue reprendida por la señora Slater por haber tenido relaciones sexuales con su novio en su recamara y prohibirle realizar la fiesta de graduación.

Vicki planea junto con las demás estudiantes vengarse y poder realizar la fiesta de graduación. La broma consiste en asustar a la anciana amenazándola con una pistola falsa y forzarla a que nade en la vieja alberca de la residencia. Al día siguiente las estudiantes le gestan la broma a la anciana, Vicky dispara el arma al aire libre para asustar a la anciana, la señora Slater trata de arrebatarle la pistola pero Vicky le dispara en el pecho, provocándole una muerte inmediata. Dicho suceso es el detonante por el cual las mujeres se convierten en el objetivo del asesino, quien es el hijo de la señora Dorothy.

En el caso de *El tren del Terror*, el origen de la violencia se da a partir de una broma que un grupo de universitarios le realizan a Kenny Hampson, un joven retraído. La broma se da en una fiesta, en la cual ellos animan a Kenny a que pierda su virginidad con Alana Maxwell, una de las mujeres más atractivas de la escuela. Ingenuamente Kenny va hacia su recamara y observa un conjunto de cortinas que cubre la cama de la estudiante.

Alana le dice que se acueste con ella y que se desnude. Él entra tímidamente a la cama y se desnuda, quedando únicamente con su ropa interior. Kenny empieza a acariciarle el cabello y al instante la cabeza de la mujer se cae, descubriendo que es un cadáver, motivo por el cual se espanta y al tratar de salir se enreda con las cortinas que hay alrededor de la cama, provocando que se asfixie y muera.

Después de tres años todos los implicados en la broma deciden celebrar el fin de sus estudios haciendo una fiesta de disfraces adentro de un tren, situación que aprovecha Kenny para vengarse de todos ellos.

Otro ejemplo es la cinta *Noche de Graduación*, en donde el motivo del asesinato es la muerte de su hermana producto de una broma. La venganza se origina en 1974 cuando Wendy Richards, Jude Cunningham, Kelly Lynch y Nick McBride, con apenas 12 años, deciden entrar a una escuela abandonada a jugar a las escondidillas. Afuera del edificio están los hermanos Roby y Alex Hammond observando a sus compañeros. Roby quiere jugar con ellos y entra a la escuela, dejando que su hermano se vaya a la casa.

Ella quiere ser parte del juego pero Wendy, Richard, Jude, Kelly y Nick no la quieren y empiezan a amenazarla diciéndole que la van a matar. Roby, asustada de los comentarios, retrocede hasta llegar a una de las ventanas de la escuela. Sin poder soportar la presión de sus compañeros, se tropieza y cae por la ventana, provocando su muerte. Los niños, sorprendidos por la muerte de Roby deciden huir y guardar el secreto, aunque ellos no sospechan que Alex ha observado la muerte de su hermana y decide vengarse en el sexto aniversario de su muerte, mismo día en el cual se celebra la noche de graduación de los culpables del accidente.

Finalmente, en *La Quema*, cinta de 1981 dirigida por Tony Maylam, tiene una premisa similar a la cinta de *Viernes 13*: Un grupo de excursionistas deciden vacacionar en el campamento Shearwater pero se convierten en blanco de Cropsy, un antiguo conserje del campamento. La violencia que proyecta este personaje se origina por una broma de la que fue objeto por parte de un grupo

de estudiantes, los cuales introducen en su cabaña una cabeza humana en estado de putrefacción adornada con velas. Cropsy es despertado por los chicos y se asusta al ver la cabeza y la tira accidentalmente en su cama ocasionando que la cabaña empiece a quemarse. El fuego se propaga rápido y llega a alcanzar un tanque de gasolina, provocando que la cabaña se quemara rápidamente. Cropsy logra salir y decide tirarse al lago. Logra sobrevivir y es hospitalizado durante cinco años. Los médicos tratan de injertarle piel, pero es inútil, quedará deforme el resto de su vida, siendo el origen de su ira hacia los jóvenes.

Una de las escenas que muestra esta ira es aquella en la que un grupo de jóvenes buscan en el río a sus compañeros perdidos. Ellos ven a lo lejos una balsa abandonada y deciden ir a recogerla. Al llegar al lugar son sorprendidos por Cropsy, quien rápidamente les mutila todo el cuerpo sin que ellos puedan defenderse.

3.1.3 *Scream* y el *slasher* moderno

La década de los ochenta fue fructífera para el cine *slasher* ya que este tipo de cine era de bajo presupuesto y sus recaudaciones eran superiores a su costo de producción. Pero como es sabido, a finales de esta década el subgénero empezó a decaer, la fórmula del asesino enmascarado que mata a jóvenes semidesnudos se agotó rápidamente y muchas películas de dicho subgénero fueron relegadas al mercado del video. Incluso, sagas tan respetadas como *Halloween*, *Viernes 13* y *Pesadilla en la calle del Infierno* dejaron de tener el impacto en la sociedad, las secuelas que conforman su legado en vez de revitalizar su figura las caricaturizaba.

No fue hasta 1996 cuando Wes Craven, uno de los directores más importantes del cine fantástico y creador de Freddy Krueger, decidió dirigir una cinta que revitalizaría al género *slasher*: *Scream: Grita antes de morir*. Cinta que fue un gran éxito en taquilla y que traía de nuevo aquellas convenciones del *slasher* de los ochenta. *Scream* tiene hasta la actualidad tres secuelas, en las cuales el hilo conductor son las constantes referencias al cine de destazamiento.

La novedad de la saga de *Scream* radica en que sus personajes son conscientes de las convenciones de este subgénero y se convierte en la base por la cual las víctimas pueden sobrevivir ante el asesino. Entre los personajes importantes de esta cinta hay que destacar a Randy Meeks, un joven especialista de cine de terror, que conoce a fondo las reglas internas que tiene toda cinta slasher, señalando que consumir drogas y tener sexo son acciones que son consideradas como pecado, y ello conduce a quienes las realizan sean asesinados. El fin de dar a conocer las convenciones de este tipo de cine lo hace con el objetivo de que si, hipotéticamente, un asesino enmascarado los ataca es fácil predecir quiénes van a morir.

Además del personaje de Randy Meeks es necesario destacar el papel que juega Ghostface, ya que este personaje en sus diferentes personificaciones (Billy, el novio de Sidney, la madre de Billy, o el hermano desconocido de Sidney), es un asesino, que al igual que Randy, es un conocedor de los elementos que componen el cine *slasher* y decide usar las convenciones de este subgénero para jugar con sus víctimas antes de asesinarlas, haciéndoles preguntas relacionadas con este tipo de cine. Un gran ejemplo es en la secuencia inicial de la primera cinta en la cual Casey, una joven que espera en su casa la llegada de su novio, es acosada por Ghostface, amenazándola con matarla. La única manera en que puede sobrevivir es contestando correctamente las preguntas que le hace sobre el cine *slasher*, sin embargo ella se equivoca y Ghostface la asesina.

En *Scream* la victimización hacia los jóvenes no radica en que consumieron drogas o si tuvieron relaciones sexuales fuera del matrimonio (como sucede con Sidney Prescott, quien pierde su virginidad en el momento justo en el cual Randy da las reglas que tiene el cine *slasher*), sino que la violencia se manifiesta más allá de la venganza personal de los asesinos, es una violencia que se sustenta en la apatía de los jóvenes por seguir las normas sociales y, en cambio, le dan una gran importancia a la tragedia como un medio de entretenimiento.

A diferencia del *slasher* de los setenta y los ochenta, en el cual el consumo de drogas y el sexo era una forma de transgredir las normas morales, los jóvenes de *Scream* son una generación más desencantada de la sociedad. Ellos no quieren romper con los valores tradicionales por un acto de rebeldía o como una manera de sentirse superiores a sus padres, sino todo lo contrario, el sexo y el consumo de drogas se ha convertido en conductas toleradas, ha perdido su carácter trasgresor. Por este motivo es difícil descifrar qué tipo de castigo moral se manifiesta en la saga de *Scream*. Las víctimas de Ghostface, en su mayoría, son personajes cercanos a Sidney, cuya muerte no radica en las convenciones antes mencionadas, sino porque tiene una relación con la protagonista.

Ante tal situación surge la pregunta ¿Cuál es la crítica que maneja *Scream*? La respuesta más clara, aunque contradictoria, es la frivolidad de los jóvenes. En ese sentido es necesario explicar que dicha frivolidad radica en que los jóvenes han observado que la forma en que una persona puede ser exitosa no es por medio del trabajo arduo –como señala el sueño americano– sino todo lo contrario, a partir de explotar la tragedia. En *Scream*, la tragedia es mostrada como una forma fácil de obtener notoriedad en la sociedad. Las personas que la vivieron se vuelven personas famosas y logran enriquecerse, como sucede con Gale Wathers, periodista que decide publicar un libro en donde describe la matanza de Woodsboro, convirtiéndose así en una personalidad famosa.

Relacionado con el punto anterior, la tragedia, además de ser un vehículo que genera éxito, se ha convertido en un medio de entretenimiento, como sucede con la cinta ficticia *Stab* y sus secuelas, las cuales gozan de un éxito entre los jóvenes, no importando por ello si se perjudica la imagen de las verdaderas personas que vivieron la tragedia.

Posiblemente el mejor ejemplo por el cual se muestra que la violencia que ejerce Ghostface hacia la juventud frívola es en *Scream 3: La máscara de la muerte*, en la cual todas sus víctimas son personajes que buscan el éxito instantáneo explotando la tragedia de los demás. Un claro ejemplo de este castigo se muestra en el asesinato de la actriz que interpreta a Sidney Prescott

en la cinta ficticia de *Stab*. Ella señala que obtuvo el papel protagónico porque se acostó con el productor de la cinta, siendo éste un vehículo por el cual ella obtuviera un éxito rápido, no importando si perjudicaba la vida de Sidney. Después de dicho comentario, Ghostface aparece inmediatamente y la apuñala.

Se mencionó que el castigo que realiza Ghostface es controversial debido a que se castiga la frivolidad de los jóvenes; sin embargo, también los asesinos que han interpretado al villano, son personas que quieren obtener fama y éxito. Un ejemplo de esta idea sucede en *Scream 3*, donde se revela que el asesino es Roman Bridger, quien admite ser el medio hermano de Sidney Prescott. Bridger nació cuando Maureen Prescott (madre de Sidney) era una actriz de Hollywood, pero nunca fue reconocido por ella.

Cuando Sidney adquiere notoriedad por ser la sobreviviente de la masacre de Woodboro, Roman siente envidia de la fama que tiene, siendo este el motivo por el cual el empieza a asesinar a los personajes que interpretan la cinta de *Stab* y, por supuesto, a su hermana.

3.2 *The final girl*: el tránsito de la adolescencia a la vida adulta

Anteriormente se trató la convención de la *final girl*, personaje que en toda cinta *slasher* suele vencer al asesino, ya que evitó consumo de drogas y no tuvo relaciones sexuales. Este tipo de personaje concentra aquellas normas morales que busca preservar la sociedad estadounidense.

Además del aspecto virginal y moralizante que manifiesta la *final girl*, en este apartado se quiere señalar que este personaje no sólo cumple la función de matar al asesino en turno, sino que el hecho de sobrevivir y matar implica simbólicamente el tránsito del adolescente a la vida adulta. La violencia que la *final girl* presencia conlleva a que transforme su forma de pensar, ya no sólo ve la vida de una manera hedonista, sino ante todo, el dolor y la sangre la convierte en una persona que asume las consecuencias que producen los actos que atentan contra las normas sociales.

Para entender el tránsito de la adolescencia hacia la vida adulta es necesario hablar del dolor y el papel que juega en las sociedades modernas. Según el investigador David Le Breton, el dolor tiene una fuerte carga social. Expresa que el dolor infligido a los hombres es “una tradicional manera de castigar y de purificar al hombre de la falta cometida.”⁹⁹ El dolor es un medio que castiga a los hombres por las faltas que cometen, es una manifestación que busca sanar los vicios que enfrentan los seres humanos en su cotidianidad.

Según Breton el dolor, al concebirlo como una forma de castigar y preservar la pureza del hombre, tiene la virtud de:

Recordar el precio de la existencia y la dicha elemental de disponer de sí sin obstáculos, sin nada que vuelva al sujeto extraño a sí mismo y lo aleje de los demás. El alivio tiene valor de reinstalación en el mundo, de reapropiación plena de una vida provisionalmente mutilada.¹⁰⁰

El dolor es un medio por el cual el ser humano se hace consciente de la fragilidad de su existencia. El dolor es un vehículo que provoca que el hombre modifique su forma de entender la vida, adquiere una mayor sensibilidad de su cuerpo y de su realidad.

Asimismo, el autor expresa que el dolor se puede considerar una:

Sacralidad salvaje. ¿Por qué sacralidad? Porque forzando al individuo a la prueba de la trascendencia, lo proyecta fuera de sí mismo, le revela recursos en su interior cuya propia existencia ignoraba. Y salvaje, porque lo hace quebrando su identidad. No le deja elección, es la prueba de fuego donde el riesgo de quemadura es grande.¹⁰¹

El dolor es una manifestación en la cual se busca que el hombre se supere, que adquiera un sentimiento de trascendencia. Como se dijo anteriormente, el dolor como vehículo de castigo, busca ante todo la pureza del hombre y su trascendencia. Pero dicha trascendencia sólo puede darse quebrantado su identidad formada con anterioridad. El dolor implica ante todo reconfigurar su

⁹⁹ David Le Breton, *Antropología del dolor*, p.128

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 272

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 274

forma de vida, es por ello que el dolor es una manifestación que explota el lado visceral del hombre.

Esta descripción realizada del dolor es esencial porque permite entender los arrebatos violentos del asesino incitan a la mujer a que trastoque su identidad. El dolor que siente la *final girl* es necesario ya que es la única manera que puede transitar de la adolescencia a la vida adulta.

Entre los ejemplos que nos permiten entender la relación entre dolor y trascendencia hay que citar a la *final girl* más importante del cine *slasher*, Laurie Strode, quien decide pelear contra su hermano Michael Myers. Al no poder tener ayuda de la policía o de cualquier adulto, ella debe enfrentarse sola a su hermano, no importando si por ello pierde su vida, y como se puede observar tanto en su primera parte como en el remake que realizó Rob Zombie, Laurie Strode cambia su forma de ver la vida. La muerte de sus amigos conlleva a que se vea obligada a entender que la existencia de la vida es muy frágil, para poder mantenerse a salvo es necesario hacer sacrificios como el de matar (aparentemente) a su hermano, ya sea atravesándole una aguja a su ojo, o disparándole a la cabeza, como lo hace la versión contemporánea de Laurie Strode.

Otro ejemplo destacable es el enfrentamiento que mantiene Nancy Thompson, la protagonista de la película *Pesadilla en la calle del infierno*, la cual, al ver cómo sus amigos mueren por Freddy Krueger, decide enfrentarlo tanto en sus sueños como en la vida real. Para lograr tal propósito planea en el mundo ordinario una serie de trampas que logren atrapar a Krueger. Al momento de terminar las trampas decide dormirse y enfrentarse en su sueño a Freddy; ella se adentra a las calderas en donde vive Krueger y es atacada por él, ella escapa y se va directamente a su casa, pero al ver que su tiempo se va acabar, decide abalanzarse contra Krueger para atraparlo.

La alarma de su reloj suena y Nancy despierta, piensa que no logró atraparlo, pero Freddy aparece detrás de su cama y la empieza a perseguir por toda la casa. Al verse acorralada, se dirige al sótano a esconderse, Krueger llega al

cuarto y es sorprendido por Nancy, quien le arroja gasolina y fuego, ocasionando que el sótano se queme junto con Krueger. Ella va hacia la puerta principal de la casa y llama a su padre, él va a ayudarla y ambos descubren que el asesino ha escapado del sótano y va hacia la recámara de su madre. Ambos llegan al cuarto y ven a Freddy estrangulando a la mujer. El padre de Nancy decide arrojar una cobija al cuerpo de Freddy para evitar que se propague el fuego, al quitar la cobija descubren que el asesino no está y sólo queda el cuerpo calcinado de su esposa, el cual es absorbido por la cama. Nancy comprende que todavía sigue dormida y en peligro, ella siente que Freddy esta detrás de ella, pero le dice que sabe que él no es real, que es un sueño y por lo tanto no puede hacerle daño. Freddy se avienta hacia Nancy pero no puede matarla porque ya no tiene miedo, siendo este el fin de Krueger.

La muerte de Freddy es una muestra palpable en la cual se puede ver que Nancy al conocer que Krueger es simplemente una ilusión de su mente, implica que ella, en vez de sentir miedo ante los problemas de la vida real, decide enfrentarlos, como lo hace con Krueger. Incluso, la escena se puede ver en dos partes, en la batalla que mantiene con Freddy el escenario está en una total oscuridad, en donde prevalece el mal, personificado por Freddy Krueger, pero este tipo de ambientación cambia al momento en que Nancy logra superar su miedo a Freddy, ya que al matarlo el escenario es otro. Nancy sale del cuarto de su madre y, en consecuencia, del mundo de Freddy, y lo primero que observa es la luz que prevalece afuera de su casa, incluso dice que es un día más brillante de lo normal.

El amanecer es una forma simbólica de indicar que Nancy, más allá de haber matado a Krueger, se ha convertido en un adulto que sabe tomar sus decisiones y que puede enfrentar cualquier peligro sin la ayuda de sus padres. Otro ejemplo interesante de la transición de la adolescencia a la vida adulta se encuentra en la cinta *La casa de los horrores* en la cual Amy, la protagonista del filme, es una joven asustadiza y sobreprotegida, que va junto con sus amigos a la feria de la ciudad. Amy es una mujer frágil que siente una gran frustración por mentirles a sus padres de que va ir al cine y no a la feria, porque sabe que ellos se van a negar. Con su círculo de amigos, Amy considera que

fumar marihuana es un acto ilegal, y aunque lo hace, no es para proporcionarle placer, sino simplemente para ser aceptada por su novio.

La transición de Amy de la vida adolescente a la vida adulta llega por medio de la atracción de la casa de los horrores donde ella y sus amigos entran de manera indebida para poder drogarse y tener sexo toda la noche. Pero al ser testigos del asesinato de una prostituta a manos de Gunther, el hijo del dueño de la atracción, se convierten en víctimas de ambos personajes.

En el caso de Amy, al igual que todas las *final girls*, ve cómo sus amigos son asesinados sin piedad y en especial su novio. Ella queda desamparada de toda protección y acosada por Gunther, quien, debido a su deformidad facial, es un monstruo que se esconde en la oscuridad esperando cualquier momento para matarla.

Ella logra matarlo, pero tiene que aceptar que nadie la va ayudar. Tal desprotección es producto de su desobediencia hacia su padre, así como fumar marihuana (aunque haya sido obligada), los cuales constituyen elementos que tienen que ser castigados. Este tipo de actitud que quebranta la moral de la sociedad tiene que ser castigado, y Amy lo sabe al momento de presenciar la muerte de sus amigos. El dolor que expresa por todo lo que ha vivido en la noche produce en su mentalidad la decisión de que la única manera en que puede salir viva de ahí es siendo fuerte y enfrentarse a Gunther. Ella logra matarlo ahorcándolo con unas cadenas que están en la máquina que da electricidad a la atracción y observa cómo Gunther muere, siendo este momento en donde ella deja de lado la vida adolescente que la noche anterior había experimentado.

La cinta de *La casa de los horrores*, al igual que *Pesadilla en la calle del Infierno*, finaliza con una escena similar, ya que Amy sale de la atracción bañada en sangre. Lo primero que observa es que ha amanecido, pero a diferencia de la cinta de Craven, el amanecer no es sinónimo de claridad, sino que es un amanecer que muestra una feria totalmente abandonada, desgastada por la actividad de la anterior noche. Amy ve cómo los trabajadores

empiezan a limpiar y a dismantelar todas las atracciones. Esta forma en que ve la realidad muestra que la diversión que tuvo en la noche anterior antes de entrar a la casa de los horrores jamás volverá. Haber sobrevivido al ataque del asesino ha hecho que ella considere que la vida no es simplemente diversión, sino que es un mundo en donde la existencia humana es un bien sumamente frágil y que en cualquier momento puede desaparecer.

Otra *final girl* destacable en el mundo *slasher* es la conductora de radio Vanita Brock, protagonista de *Masacre en el Infierno*. La cinta muestra cómo esta mujer transforma su forma de ver el mundo al momento en que es raptada por Leatherface y por su hermano Chop Top. Ella es llevada a una especie de cueva que se encuentra escondida debajo de un carnaval abandonado.

El terror que siente al ver los actos caníbales de sus captores aumenta cuando Leatherface le coloca en su cabeza el rostro de quien fuera su compañero en la estación de Radio. Ella no se la puede quitar porque sus brazos y piernas se encuentran atados. El asco y el remordimiento se vuelven insoportables cuando observa que su amigo se encuentra agonizante y le pide que le devuelva su cara. Con las pocas fuerzas que tiene, el hombre logra desatar a la mujer y ella le devuelve su rostro.

Además de ver la muerte de su amigo, la experiencia del dolor y de la violencia que sufre Vanita aumenta cuando es llevada a la mesa de la comida y es hincada ante los pies del abuelo de la familia, quien tiene el honor de matar a las víctimas golpeando su cabeza con un martillo. El anciano no tiene la fuerza suficiente para matarla, pero los golpes que logra darle en la cabeza provocan que entre en un verdadero estado de shock. Antes de que el anciano le de el último golpe, se escucha el disparo del sheriff Lefty Enright, quien viene a rescatarla y a matar a la familia de caníbales. Vanita escapa y busca una salida, sin saber que Chop Top la sigue.

El sheriff pelea contra Leatherface y logra matarlo atravesándole una sierra eléctrica en el abdomen, mientras que Vanita está peleando con Chop Top. Ella ve que en la cueva hay una lámpara y se la avienta al rostro de Chop

electrocutándolo. El padre de los caníbales, al ver que su hijo Leatherface ha perdido la batalla contra el sheriff arroja una granada, provocando que la cueva se destruya.

Vanita piensa que todos han muerto. Observa entre los escombros una escalera que conduce a la salida de la cueva. Ella sube por la escalera pero es sorprendida por Chop Top, quien logró sobrevivir de la explosión. Ambos empiezan a pelear y mientras ella se defiende mordiendo el rostro y los brazos de Chop, él la ataca con una navaja, cortándole la espalda y las piernas. Vanita logra derribarlo momentáneamente y sube toda la escalera hasta llegar a una especie de cuarto, que funge como altar donde se resguardan los restos de la abuela de Leatherface. El cuerpo de la anciana está momificado y tiene en su regazo una sierra eléctrica. Chop logra subir las escaleras y encuentra a Vanita junto a su abuela, ella arranca de las manos momificadas de la anciana la sierra pero no logra encenderla; Chop, al ver que la mujer ha dañado los restos de su abuela empieza a atacarla nuevamente con su navaja, apuñalando su espalda. Con la espalda y el pecho ensangrentado, Vanita logra encender la motosierra y mata a Chop atravesándola en su pecho. La cinta finaliza con Vanita ensangrentada blandiendo la motosierra y gritando en señal de victoria.

Como se acaba de describir, la *final girl* de *Masacre en el Infierno* es un personaje que cambia radicalmente su forma de comportarse, ya no es aquella mujer jovial que conduce programas de radio, sino que se ha convertido en una mujer autosuficiente. La violencia y el dolor que experimentó junto a la familia de caníbales, provocó que desencadenara en su interior aquella fuerza salvaje que sólo se manifiesta en situaciones de total peligro. Al final de la cinta se observa ese estado salvaje en el cual entra Vanita, descubriendo que el acto de matar es una forma en la cual ella deja de lado toda la vida cómoda que tuvo y, en cambio, observa al igual que las demás *final girls*, que la vida es un bien preciado que debe ser cuidado.

Otra *final girl* interesante es Sidney Prescott, protagonista de *Scream*, quien a lo largo de sus cuatro entregas ha evolucionando, mostrando en cada entrega como ha abandonado su juventud y se ha vuelto una mujer adulta. En la

primera cinta de esta saga, *Scream: Grita antes de morir*, se observa cómo Sidney es apenas una estudiante de preparatoria que trata de superar la muerte de su madre, la cual fue violada hace un año. Mientras lidia con ese acontecimiento, su novio Billy le ha insistido en los últimos meses tener relaciones sexuales, ella se ha negado pero teme que si sigue rehuyendo a la proposición de su novio quede abandonada. Además de estos problemas empieza a ser acosada por un asesino enmascarado que se adjudica el asesinato de su madre.

En esta primera parte, Sidney es una mujer que se encuentra en un momento de inseguridad debido al acoso del asesino que le recuerda la muerte de su madre, pero igualmente, es una mujer que se encuentra tentada por su novio a tener relaciones sexuales, lo cual finalmente ocurre.

Es necesario detenernos en esta escena, ya que la relación sexual que tiene Sidney es un elemento importante pues se desmarca por un lado de las convenciones que estableció el cine *slasher* de los ochenta, pero el coito que tiene no lo hace como una mera forma de darse placer, sino todo lo contrario, ella acepta tener relaciones sexuales porque llega a la conclusión de que su vida no puede estar regida bajo la muerte de su madre. El recuerdo de su deceso impide que ella madure. Es por ello que al mantener el coito con su pareja implica ante todo que Sidney ha superado la muerte de su madre y ahora puede tomar sus decisiones sin tener una presencia tutorial.

Ese estado de latente maduración va en aumento cuando descubre que no sólo existe un asesino, sino dos, su novio Billy y su amigo Stuart Macher, quienes el año anterior asesinaron a la madre de Sidney porque se acostó con el padre de Billy, ocasionando el divorcio de sus padres. Al saber que ellos han asesinado a su madre y van a hacer lo mismo con ella, Sidney decide pelear en contra de ellos hasta matarlos. A Stuart lo asesina estrellándole la televisión en el rostro, mientras que a su novio le dispara en la cabeza, logrando vengar la muerte de su madre.

En *Scream 2: Vuelve a gritar*, Wes Craven muestra a una Sidney mucho más tímida e insegura, debido a que recuerda todo lo sucedido con los asesinatos de Woodsboro. Este tipo de desconfianza se manifiesta con mayor precisión con la relación que trata de entablar con Derek Feldman, la cual nunca prospera porque ella piensa que algún día él la puede lastimar. Este prejuicio que tiene sobre su pretendiente se transforma en tragedia cuando Sidney descubre que Derek ha sido secuestrado por el asesino, ella lo encuentra adentro del salón de teatro de la universidad atado a una especie de cruz. Ella trata de soltarlo, pero el asesino entra al salón y le dice que su novio es también un asesino. Sydney se sorprende por esta revelación y deja abandonado a Derek. Él trata de decirle que es mentira pero Ghostface saca una pistola y lo mata, diciéndole a ella que era mentira que Derek fuera un asesino.

El asesinato de Derek es una escena especial porque implica que Sidney tuvo la oportunidad de salvarlo, pero el miedo que sintió al descubrir que era supuestamente un asesino, ocasionó que muriera por una falsa revelación. El temor que experimenta por su muerte rápidamente se convierte en ira, incitándola a que pelee directamente con el asesino, descubriendo que es Debbie Salt, la madre de Billy. La pelea se desarrolla en el escenario del salón de teatro, Sidney logra detenerla al aventarle un decorado hecho con piedras, que sepulta a Salt. Para asegurarse que está muerta le dispara en la cabeza, como lo hizo con su antiguo novio. Al final de la cinta, se puede observar que Sidney sale de la universidad y ve que ha amanecido pensando que ya no será perseguida.

En *Scream 3: La máscara de la muerte* y *Scream 4: Vuelve a gritar*, se puede observar una evolución mucho más clara de Sidney, ya que ha dejado de ser una adolescente y ya ha entrado a la vida adulta. En la tercera parte se observa que vive en una casa propia y trabaja brindando asistencia a mujeres que padecen violencia familiar, aunque dicho trabajo lo hace adentro de su casa y bajo una hermética seguridad.

Como se comentó anteriormente en *Scream 3*, el asesino es Roman Bridger, hermano no reconocido de Sidney, quien siente ira por su hermana por todo el éxito que ha cosechado gracias a la muerte de su madre. Sidney pelea aguerridamente contra su hermano, incluso, ella finge su muerte cuando él le dispara al pecho, sólo para sorprenderlo y apuñalarlo en la espalda y en el corazón. Ella cree que lo ha matado, pero Roman logra levantarse, sin embargo, recibe un disparo en la cabeza, pero no por parte de Sidney, sino de Dewey, el agente policial de Woodsboro.

La muerte de su hermano significa que se ha cerrado realmente el círculo sobre la muerte de su madre. Ya que conoce lo que realmente aconteció y considera que todos los implicados ya están muertos. La seguridad que adquiere Sidney se muestra en la escena final de la cinta, ella entra a su casa, y en vez de colocar el seguro de la puerta, la deja abierta, demostrando que ella ya ha superado el miedo y la ira que tenía hacia la muerte de su madre.

En la última secuela, *Scream 4*, Sidney se vuelve una célebre escritora que usa la tragedia que experimentó en las anteriores secuelas para ayudar a las demás personas que viven circunstancias similares. Sidney se muestra mucho más segura, incluso toma con humor su llegada a Woodsboro y encontrarse las calles adornadas con máscaras de Ghostface, como una forma de burlarse de la tragedia original. Aunque Ghostface vuelve a atacarla tras su llegada, ella no tiene miedo de enfrentarlo, ni siquiera titubea cuando se entera de que su sobrina Jill Roberts es quien ha cometido los asesinatos ya que tiene envidia de su éxito en la sociedad. Tal motivo la conduce a recrear las muertes de Woodsboro con la finalidad de ser una persona famosa, a costa de la tragedia que sufren sus demás compañeros. Sidney la mata al colocarle un desfibrilador en la cabeza y posteriormente le dispara en el pecho cuando ve que todavía sigue con vida.

A lo largo de este capítulo se mostró que la moral estadounidense se manifiesta de manera explícita en las cintas *slasher*, en especial en aquellas que fueron dirigidas en los años setenta y ochenta, en donde el consumo de drogas y el sexo deliberado eran actitudes hedonistas que manifestaban el

desencanto que experimentaban con la vida americana, con el *american way of life*.

El sexo y el consumo de drogas en este tipo de cine, conducían a que los jóvenes tuvieran una muerte segura por parte del asesino, además de que suelen ser más gráficas y repulsivas.

Asimismo, la juventud retratada en el cine *slasher* se muestra en una actitud totalmente rebelde, desamparada, que busca divertirse a costa de denigrar a otras personas, como sucede con *Noche de Graduación* y *El tren del terror*, en donde los villanos buscan por medio del asesinato justificar todas aquellas denigraciones a los que fueron sometidos en una época anterior.

Es necesario resaltar un punto, y es acerca de que los asesinos de estas cintas pueden ser interpretados como una especie de verdugos sociales, quienes por medio de la muerte muestran simbólicamente cómo la moral de una sociedad castiga a aquellos individuos que quebrantan las normas sociales. Incluso, el enmascaramiento que tiene este tipo de asesinos es similar a los verdugos de la Edad Media. Ambos tapan su rostro para mostrar una ausencia, para revelar que el verdugo no es simplemente un ser humano, sino ante todo, una autoridad que se guía bajo la neutralidad de su juicio. Es por ello que hay que considerar que los asesinos del *slasher* son jueces y verdugos de los actos que realizan los jóvenes y cuyo dictamen invariablemente termina en muerte.

Un aspecto relevante de este capítulo fue el de considerad que la final girl, es un personaje que muestra el transito de la adolescencia a la vida adulta. No sólo debe considerarse como un personaje que reúne las convenciones respetadas de la sociedad estadounidense, sino ante todo hay que entender que este personaje logra transformar su forma de ver la vida gracias a la violencia que experimenta.

La violencia no sólo suscita terror, sino que cambia el sentido de la vida. En el caso del cine *slasher*, la violencia que ejerce la moral estadounidense se hace

con el fin de que la mujer sobreviviente deje de lado la adolescencia y entre de lleno a la vida adulta.

Conclusiones

Estamos unidos por la sangre, y la sangre es memoria sin lenguaje

Joyce Carol Oates

En esta investigación se explicó cómo el cine *slasher* es un vehículo por el cual se manifiesta la moral de la sociedad estadounidense. La violencia que muestra el *slasher* no sólo es una forma de entretenimiento, sino que busca reflejar el castigo que realiza la sociedad estadounidense a todos aquellos que trasgreden las normas sociales por medio del consumo de drogas y el sexo libre.

La violencia que expresa el cine *slasher* se puede observar desde dos dimensiones: la violencia subjetiva y la violencia objetiva. La violencia subjetiva es aquella que es fácil de observar, se muestra ante nuestros ojos, como sucede con el caso de los jóvenes que son asesinados de manera explícita. La violencia objetiva es aquella que no es visible, es inherente a una sociedad. Dicha violencia objetiva se puede entender en el cine *slasher* al momento de explicar que las muertes que son producidas por el asesino son una forma de castigo a los individuos que trastocan la moral estadounidense.

Este castigo social sigue una progresión histórica ligada a la propia evolución de la juventud estadounidense. En las primeras películas *slasher* que se gestaron en la década de los setenta, como fue *Masacre en cadena* o *Black Christmas*, la drogadicción y el sexo fueron elementos que usaron los jóvenes como un medio de protesta social ante la represión que vivían por parte de los adultos. Las víctimas de ambos films representaban ese desencanto coyuntural y buscaban por medio de este tipo de actos contraculturales mostrar el malestar que vivía la sociedad estadounidense.

Los asesinos que existen en el cine *slasher* son verdugos que castigan a todos aquellos que atentan las normas morales de Estados Unidos. La violencia que

ejerce el asesino, más allá de la venganza personal, es una manifestación de la ira y del miedo que tiene la sociedad a todo aquello que trastoque su normalidad. Tal miedo justifica que los jóvenes se conviertan en víctimas de este subgénero porque sus conductas tienden a quebrantar la estructura moral de Estados Unidos, y es necesario que sean castigados por medio de la muerte.

Se decidió estudiar este subgénero debido a que ofrece una rica descripción acerca del distanciamiento que existía entre los jóvenes y los adultos. La violencia que manifiesta el cine *slasher* es un reflejo social que muestra por medio de la sangre y el sexo los cambios culturales que sufría Estados Unidos en la década de los setenta hasta llegar a la actualidad.

La investigación se emprendió con el fin de explicar que cualquier tipo de cine es un vehículo para entender la moral de una sociedad. El cine *slasher* es una expresión artística que busca por medio de la sangre, el sexo y la violencia mostrar cómo se comporta una sociedad frente a los cambios sociales que ven en su entorno. En este caso, la violencia es la primera y única respuesta que se puede mostrar ante los embates de los cambios sociales.

Es por ello que el título principal de la tesis: *Metáfora de la sangre*, apela a la comprensión de que el *slasher* es un cine que trasciende el ámbito de la violencia banalizada y se convierte en un elemento que permite ver, de una manera original aunque controversial, como una sociedad puede llegar a manifestar su repudio ante los cambios que se gestan entre sus generaciones más jóvenes.

Además de usar el término de metáfora como una forma en cual la moral estadounidense se manifiesta en el *slasher*, también tiene una relación íntima con la evolución de la *final girl* muestra que el horror que sufre este personaje es vital para que pueda entrar a la vida adulta. La violencia, además de ser un vehículo de castigo, también tiene un rol importante para transgredir la conducta hedonista de los jóvenes con el fin de que puedan seguir y respetar el estilo de vida que impone la moral estadounidense.

Si bien es cierto que el *slasher* no tendría un sentido de identidad sin usar la violencia, es importante recalcar que su uso, más allá de complacer al público, es un cine que busca estremecer y mostrar la fragilidad de la existencia humana, pero también, la fortaleza que puede desarrollar en los momentos menos inesperados, como sucede con la figura de la *final girl* quien logra convertirse en una mujer madura.

Al principio, la relación que existe entre el cine *slasher* y la moral conservadora era inexistente, la investigación mostró que ambos elementos guardan una relación íntima y compleja, y cuya principal línea de unión es la violencia y el poder que manifiesta en quien la ejerce y en quien la padece.

La violencia es un vehículo para que la moral se considere un medio de control social, pero también es un recurso que se materializa en el cine *slasher* para mostrar que la trasgresión a las normas morales se castiga con la muerte.

Como se dijo en un inicio, el cine *slasher* es un entretenimiento subestimado por la crítica y por el público, pero en el desarrollo de esta tesis, se demostró que cualquier cine puede ser un tema digno de estudio, incluso, puede ser más complejo analizarlo debido a la poca información que existe, abriendo una oportunidad para conocer esta forma de entretenimiento desde una perspectiva desconocida.

Al principio, la relación que existe entre el cine *slasher* y la moral conservadora era inexistente, la investigación mostró que ambos elementos guardan una relación íntima y compleja, y cuya principal línea de unión es la violencia y el poder que manifiesta en quien la ejerce y en quien la padece.

La violencia es un vehículo para que la moral se considere un medio de control social, pero también es un recurso que se materializa en el cine *slasher* para mostrar que la trasgresión a las normas morales se castiga con la muerte.

Como se dijo en un principio, el cine *slasher* es un entretenimiento subestimado por la crítica y por el público, pero en el desarrollo de esta tesis, se demostró

que cualquier cine puede ser un tema digno de estudio, incluso, puede ser más complejo analizarlo debido a la poca información que existe, abriendo una oportunidad para conocer esta forma de entretenimiento desde una perspectiva desconocida.

Aunque no se puede equiparar las películas de *Viernes 13*, de *Halloween*, *Chucky: el muñeco asesino* o *Pesadilla en la calle del Infierno* con la calidad de cintas como *La Cinta Blanca*, *La Pianista*, *La Naranja Mecánica*, *Dogville*, *El bebé de Rosemary*, *Los Siete Samuráis* o *El círculo rojo*, no implica que no puedan ser analizadas y se conviertan el eje temático de una investigación.

Incluso, entre las películas descritas se puede notar que hay ideas que pueden causar estrago en la sociedad, aunque son producidas con pocos recursos económicos, sin duda plantean a la sociedad ciertos temas que son tabú.

Un ejemplo claro es *Matanza en Cadena*, en donde se toca el tema del canibalismo, tema que, aún hoy en día, estremece a la sociedad. Igualmente, *La casita de los horrores* sea aborda otro tema tabú como es la sexualidad de las personas con deformidades.

En *Black Christmas* también aborda un tema complejo y controversial para la sociedad estadounidense como es el caso del aborto y el derecho de la mujer a realizarlo, tema que sigue todavía vigente en la actualidad.

Incluso, en *Pesadilla en la calle del Infierno*, Wes Craven toca el tema de la pedofilia y como fue este el motivo que justifica el asesinato Freddy Krueger por los padres de los niños violados, originando así la venganza de Krueger.

Por todos estos motivos, se quiere recalcar que el *slasher* busca remover al espectador de su indiferencia. Aunque el uso de la violencia sea banalizado, el mensaje que transmite al espectador todavía lo puede estremecer, como lo hace toda expresión artística.

Bibliografía

- Alatorre, C. (1999) *El análisis del Drama*. México: Escenología A.C.
- Altman, R. (1998) *Los géneros cinematográficos*. España: Paidós
- Arendt, H. (2006) *Los orígenes del totalitarismo*. España: Alianza Editorial
- Aristóteles. (1967) *Ética Nicomáquea*. México: Porrúa
- Aviña, R. (1997) *Cine oscuro: placer criminal*. México: Times
- Barker, C. (2005) *Libros de sangre*. España: La factoría de ideas
- Berian, J., Aguiluz, M. (2005) *Las contradicciones culturales de la modernidad*. México: Anthropos
- Berman, M. (2006) *Edad oscura americana: la fase final del imperio*. México: Sexto Piso
- (2001) *Localizar al enemigo: mito versus realidad en la política exterior de los Estados Unidos*. México: Sexto Piso
- Bordwell, D. (2003) *El arte cinematográfico*. México: McGraw Hill
- Carroll, N. (2008) *Filosofía del terror o las paradojas del corazón*. España: A. Machado Libros
- Canetti, E. (2005) *Masa y Poder*. México: Debolsillo
- Casetti, F. (1994) *Teorías del cine*. España: Cátedra
- Cebrián Herreros, M. (2000) *Géneros informativos audiovisuales*. México: ILCE

- Chinoy, E. (2004) *La sociedad: una introducción a la sociología*. México: FCE
- De Lucas, G. (2001) *Vida secreta de las sombras: imágenes del fantástico en el cine francés*. España: Paidós
- Eagleton, T. (2005) *Ideología. Una introducción*. España: Paidós
- Escalante Gonzalbo, F. (2005) *Ciudadanos imaginarios: memorial de los afares y desventuras de la virtud y apología del vicio triunfante en la República Mexicana/ tratado de moral pública*. México: El colegio de México
- Herberg, W. (1964) *Católicos, protestantes y judíos*. México: Libreros mexicanos unidos
- Hobbes, T. (2006) *Leviathan o la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil*. México: FCE
- Martin Lipset, S. (2000) *El excepcionalismo norteamericano. Una espada de dos filos*. México: FCE
- Marx, K. (1982) *La ideología alemana*. La Habana: Pueblo y educación
- Kristeva, J. (1997) *Poderes de la perversión*. Argentina: Siglo XXI
- Lazo, N. (2005) *El horror en el cine y en la literatura*. México: Paidós
- López-Portillo, P. (2000) *El Horror*. México: Ediciones Coyoacán
- Lovecraft, H.P. (2003) *El horror en la literatura*. España: La factoría de ideas
- Muñoz Maestre, I. (2005), *La cultura de la imagen*. España: Editorial Fragua
- Nietzsche, F. (2003) *Genealogía de la moral*. México: Porrúa

- Rosas Rodríguez, S. (1989) *El cine de horror en México*. México: Siempre!
- Rousseau, J.J. (2002) *El contrato social o principios de derecho político*. México: Porrúa
- Russell, B. (1995) *La sociedad humana: sociedad y ética*. España: Cátedra
- Sánchez Vázquez, A. (1974) *Ética*, México: Grijalbo
- Santaularia, I. (2008). *El monstruo humano: una introducción a la ficción de los asesinos en serie*. España: Laertes
- Shiskhin, F. (1970), *Teoría de la moral*. México: Editorial Grijalbo
- Spinoza, B. (2007). *Tratado teológico-político/Tratado político*. Barcelona: Tecnos
- Todorov, T. (1982) *Introducción a la literatura fantástica*. México: Arena
- Turner, B. *La religión y la teoría social: una perspectiva material*. Buenos Aires: FCE
- Weber, M. (2004) *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, México, Ediciones Libertador
- Wolfgang, S. (2004) *Tiempos de horror*, México: Siglo XXI
- (2005) *Tratado sobre la violencia*, Barcelona: Abada
- Villoro, L. (2007) *El concepto de ideología*, México: FCE
- Zizek, S. (2009) *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, Barcelona: Paidós

Hemerografía

Mclung Lee, Alfred. "La moral y las costumbres en el control social". En: Revista mexicana de sociología, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales, Vol. VII, Enero-Marzo, No 2, P.185-193

Pablos Pons, Juan de, "La diégesis cinematográfica y sus implicaciones didácticas". En: Enseñanza & Teaching: Revista interuniversitaria de didáctica, España, Universidad Salamanca, N° 7, 1989, págs. 9-16

Tesis

Sebastián Díaz, J. (2009). *Monstruos, fantasmas y vampiros: una mirada al cine de horror*. México: UNAM

Fuentes electrónicas

Antonio José Navarro, "El *Giallo* Italiano. La oscuridad y la sangre" Agosto 2006. <http://www.pasadizo.com/index.php/archivo-de-articulos/1057-157> (consulta 15 de junio de 2010)

Bush G. W. (2008). "Discurso del presidente George Bush al papa" Recuperado el 07 de enero de 2010 de la base de datos de Zenit: <http://www.zenit.org/article-26988?l=spanis> (consulta 30 noviembre 2010)

Carlos Días Maroto, "Sangre cuajada, vísceras viscosas. Los inicios del cine gore." Marzo 2005 <http://www.pasadizo.com/index.php/archivo-de-articulos/990-85> (consulta 30 mayo 2010)

Manuel Lledó Bertomeu, "John Carpenter: Maestro del horror...catódico." Abril, 2007. http://www.pasadizo.com/index.php?option=com_content&view=article&id=1432 (consulta 05 de Noviembre de 2010)

José Antonio López, "El cine de terror en los últimos años." Septiembre 2003
<http://www.pasadizo.com/index.php/archivo-de-articulos/1010-105> (consulta 15 de junio de 2010)

José Ramón García Chillerón, "El cine de John Carpenter." Junio 2005.
<http://www.pasadizo.com/index.php/archivo-de-articulos/1296-411> (consulta 16 de junio de 2010)

Filmografía

Aniversario de Sangre / My Bloody Valentine (Estados Unidos, 1981, George Mihalka)

Asesino de Rosemary, El / The Prowler (Estados Unidos, 1981, Joseph Zito)

Black Christmas (Canadá, 1974, Bob Clark)

Carnaval del terror, El / The Funhouse (Estados Unidos, 1981, Tobe Hooper)

Chucky. El muñeco diabólico / Child's Play (Estados Unidos, 1988, Tom Holland)

Chucky. El muñeco diabólico 2 / Child's Play 2 (Estados Unidos, 1990, John Lafia)

Chucky. El muñeco diabólico 3 / Child's Play 3 (Estados Unidos, 1991, Jack Bender)

Feliz cumpleaños a mi / Happy Birthday to me (Estados Unidos, 1981, J. Lee Thompson)

Final Exam (Estados Unidos, 1981, Jimmy Huston)

Freddy contra Jason / Freddy vs Jason (Estados Unidos, 2003, Ronny Yu)

Gritos en la oscuridad / Black Christmas (Estados Unidos, 2006, Glen Morgan)

Halloween (Estados Unidos, 1978, John Carpenter)

Halloween (Estados Unidos, 2007, Rob Zombie)

House on Sorority Row, The (Estados Unidos, 1983, Mark Rosman)

Intruder (Estados Unidos, 1989, Scott Spiegel)

Jason X (Estados Unidos, 2001, James Isaac)

Just Before Dawn (Estados Unidos, 1982, Jeff Lieberman)

Leyenda Urbana / Urban Legend (Estados Unidos, 1998, Jamie Blanks)

Leyenda Urbana 2: Corte Final / Urban Legends: Final Cut (Estados Unidos, 2000, John Ottman)

Maniac (Estados Unidos, 1980, William Lustig)

Masacre en cadena / The Texas Chainsaw Massacre (Estados Unidos, 1974, Tobe Hooper)

Masacre en el infierno / The Texas Chainsaw Massacre part 2 (Estados Unidos, 1986, Tobe Hooper)

Masacre de Texas, La / The Texas Chainsaw Massacre (Estados Unidos, 2003, Marcus Niespel)

Masacre de Texas, La: El comienzo / The Texas Chainsaw Massacre: The beginning (Estados Unidos, 2006, Jonathan Liebesman)

Noche de graduación / Prom Night (Estados Unidos, 1980, Paul Lynch)

Noche de graduación II / Prom Night II: Hello Mary Lou (Estados Unidos, 1987, Bruce Pittman)

Pacto de Sangre / Pumpkinhead (Estados Unidos, 1988, Stan Winston)

Pesadilla en la calle del Infierno / A Nightmare on Elm Street (Estados Unidos, 1984, Wes Craven)

Pesadilla en la calle del Infierno 2: La revancha de Freddy / A Nightmare on Elm Street Part 2: Freddy's Revenge (Estados Unidos, 1985, Jack Sholder)

Pesadilla en la calle del Infierno 3: Los guerreros de los sueños / A Nightmare on Elm Street 3: Dream Warriors (Estados Unidos, 1987, Chuck Russell)

Pesadilla en la calle del Infierno 4 / A Nightmare on Elm Street 4: The Dream Master (Estados Unidos, 1988, Renny Harlin)

Pesadilla en la calle del Infierno 5 / A Nightmare on Elm Street 5: The Dream Child (Estados Unidos, 1989, Stephen Hopkins)

Pesadilla en la calle del Infierno 6: La muerte de Freddy / A Nightmare on Elm Street 6: Freddy's Dead (Estados Unidos, 1991, Rachel Talalay)

Piezas (Estados Unidos- España, 1983, Juan Piquer Simón)

Psicosis / Psycho (Estados Unidos, 1960, Alfred Hitchcock)

Quema, La / The Burning (Estados Unidos, 1981, Tony Maylan)

Scream: grita antes de morir / Scream (Estados Unidos, 1996, Wes Craven)

Scream 2: Grita y vuelve a gritar / Scream 2 (Estados Unidos, 1997, Wes Craven)

Scream 3: La máscara de la muerte / Scream 3 (Estados Unidos, 2000, Wes Craven)

Scream 4: Grita de nuevo / Scream 4 (Estados Unidos, 2011, Wes Craven)

Sé lo que hicieron el verano el pasado / I Know What You Did Last Summer (Estados Unidos, 1997, Jim Gillespie)

Silent Night, Deadly Nigh (Estados Unidos, 1984, Charles E. Sellier Jr)

Sleepaway Camp (Estados Unidos, 1983, Robert Hiltzik)

Todavía sé lo que hicieron el verano pasado / I Still Know What You Did Last Summer (Estados Unidos, 1998, Danny Cannon)

Tren del terror, El, Terror Train (Estados Unidos, 1980, Roger Spottiswoode)

Viernes 13 / Friday the 13th (Estados Unidos, 1980, Sean S. Cunningham)

Viernes 13 parte II/ Friday the 13th Part II (Estados Unidos, 1981, Steve Miner)

Viernes 13 parte III / Friday the 13th Part III (Estados Unidos, 1982, Steve Miner)

Viernes 13. El capítulo final / Friday the 13th: The Final Chapter (Estados Unidos, 1984, Joseph Zito)

Viernes 13 parte V: Un nuevo comienzo / Friday the 13th part V: A New Beginning (Estados Unidos, 1985, Danny Steinmann)

Viernes 13 parte VI: Jason vive / Friday the 13th part VI: Jason lives (Estados Unidos, 1986, Tom McLoughlin)

Viernes 13 parte VII: La nueva sangre / Friday the 13th part VII: New blood (Estados Unidos, 1988, John Carl Buechler)

Viernes 13 parte VIII: Jason toma Manhattan / Friday the 13th part VIII: Jason takes Manhattan (Estados Unidos, 1989, Rob Hedden)

Viernes 13 parte IX: Jason va al infierno / Jason goes to hell (Estados Unidos, 1993, Adam Marcus)