

Miedo y apocalipsis energético en el cine terror estadounidense (1968-1978)

Erika Tiburcio Moreno

Universidad Carlos III de Madrid (UC3M)

etiburci@hum.uc3m.es

Resumen: La dinámica de la guerra fría basada en la producción constante, y en la necesidad de mejorar no solo armamento sino tecnologías más eficientes, introdujo en la sociedad estadounidense el miedo a la destrucción y a la llegada de un fin del mundo. De hecho, las crisis de identidad ante las luchas contraculturales que reclamaban un cambio en las políticas gubernamentales desde finales de los cincuenta fueron una respuesta al pánico nuclear y a la violencia creciente tanto en el interior como en el exterior. Durante los sesenta y los setenta, los accidentes nucleares y medioambientales (Detroit, Michigan, 1966; Santa Bárbara, 1969; Three Mile Island, Pennsylvania, 1979) y la crisis del petróleo de 1973 construyeron un discurso apocalíptico energético que influyó enormemente la narrativa del cine de terror estadounidense. Así, mientras que los zombis de *La noche de los muertos vivientes* (George A. Romero, 1968) simbolizaron las catastróficas consecuencias de los experimentos humanos en la forma de no muertos y la potencial autodestrucción de todos los seres vivos, *La matanza de Texas* (Tobe Hooper, 1974) presenta un espacio inhóspito y hostil carente de recursos donde los protagonistas deberán afrontar una brutal lucha por la supervivencia.

El objetivo de esta comunicación es relacionar las películas de terror producidas entre 1968 y 1978 con el contexto histórico de Estados Unidos durante esta década. Durante esta década, las producciones de bajo presupuesto conformaron el movimiento conocido como American Gothic, que enfrentaba a la audiencia ante un panorama desolador con finales nihilistas. Dentro de las diferentes tipologías de monstruo, la deformación del ser humano a través del zombi, el *redneck* o el salvaje, nacido de la catástrofe nuclear o económica, fue una de las preeminentes. Como resultado, las recurrentes referencias a este tipo de antagonistas que, a través del canibalismo y la brutalidad, simbolizaban ese miedo a la destrucción y la posibilidad de no retorno a una etapa de prosperidad y seguridad.

Palabras Clave: zombi, *redneck*, apocalipsis energético, monstruo cultural, crisis, cine de terror, Estados Unidos.

Abstract: The dynamics during the Cold War based on constant production and improved weaponry, as well as more efficient technologies, brought about fear of destruction and a possible end of the world. Indeed, identity crises of countercultural struggles and claims for a change in government policies since the late 1950s were a response to nuclear panic and growing violence at home and abroad. During the 1960s and 1970s, nuclear and environmental accidents (Detroit, Michigan, 1966; Santa Barbara, 1969; Three Mile Island, Pennsylvania, 1979) and the 1973 oil crisis built an

apocalyptic discourse that influenced the American horror cinema. Thus, while the zombies of *Night of the Living Dead* (George A. Romero, 1973) symbolised the catastrophic consequences of human experimentation through the undead and the potential self-destruction of all living things, *The Texas Chainsaw Massacre* (Tobe Hooper, 1974) presented an inhospitable and hostile space lacking resources where the main characters must face a brutal struggle for survival.

This paper is aimed at analysing the horror films produced between 1968 and 1978 and relate them to the historical context of the United States. During that decade, low-budget productions configured the film movement, American Gothic, which confronted audiences with a bleak picture with nihilistic endings. Within the different typologies of monsters, the deformation of the human being through the zombie, the redneck or the savage, born out of nuclear or economic catastrophe, was one of the pre-eminent ones. As a result, the recurrent references to such antagonists who, through cannibalism and brutality, symbolised this fear of destruction and the possibility of no return to a period of prosperity and security.

Key Words: zombie, redneck, energy apocalypse, cultural monster, crisis, horror film, United States.

1. Introducción

Las lecciones del proyecto Apollo y del anterior proyecto Manhattan son las mismas que enseña la historia estadounidense. Cuando el pueblo de Estados Unidos se enfrenta a un objetivo claro y se le reta a cumplirlo, podemos hacer cosas extraordinarias.

Hoy el reto es recuperar la fuerza que teníamos a principio de siglo, la voluntad de la autosuficiencia. [...] Tenemos una crisis energética, pero no hay una crisis del espíritu estadounidense.¹

Estas palabras formaban parte del discurso en el que Nixon anunciaba las nuevas medidas ante la crisis del petróleo de 1973. Las referencias a la bomba nuclear o a la carrera espacial buscaban convencer a los ciudadanos sobre la estrategia energética. Un año más tarde, la inflación y la subida del precio del barril² revelarían una situación totalmente diferente. En este contexto, las primeras imágenes de *La matanza de Texas* (*The Texas Chain Saw Massacre*, Tobe Hooper, 1974) en las que las imágenes de cadáveres y el relato radiofónico sobre crímenes

¹ Todas las citas textuales son traducciones originales de la autora. NIXON, Richard. «The Energy Emergency», *Dir. of publ. Office of the Federal Register*, vol. 9, núm. 45 (1973), pp. 7-8. <https://www.cvce.eu/s/be>. [Última consulta: 21 de junio de 2022].

² CLAYTON, Blake C. *Market Madness: A Century of Oil Panics, Crises, and Crashes*. Oxford: Oxford University Press, 2015, pp. 109.

y violencia presentaban un escenario de horror, escasez de recursos y miseria humana.

La mención del presidente al proyecto Manhattan conectaba al mismo tiempo con las ansiedades de la era atómica. En 1955 el *Manifiesto Russell-Einstein*, avisaba del “riesgo a la muerte universal”³ a causa de la escalada armamentística de la Guerra Fría. Treinta años después, el imaginario colectivo en torno a la energía nuclear, la contaminación y la radiación había configurado una serie de relatos apocalípticos que insistían en la destrucción completa.⁴

La crisis energética o las posibles consecuencias de los avances modelaron un tipo de monstruo en el cine de terror. Más allá de la centralidad del miedo como experiencia, el género ha variado sus imágenes y símbolos en función del contexto histórico.⁵ En el caso estadounidense, estas transformaciones variaron desde monstruos mutantes (*La humanidad en peligro*, *Them!*, Gordon Douglas, 1954) o alienígenas invisibles que replican a seres humanos (*La invasión de los ladrones de cuerpos*, *Invasion of the body Snatchers*, Don Siegel, 1956) que engarzaban con el pánico nuclear y el macartismo de los cincuenta, a monstruos que escapaban de las explicaciones políticas para explorar la brutalidad humana (*Psicosis*, *Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960; o *El estrangulador de mujeres*, *The Strangler*, Burt Topper, 1964).

A finales de la década, el viraje hacia producciones independientes de bajo presupuesto que localizaban el salvajismo y el horror en el propio corazón del país⁶ vino acompañado de una nueva monstruosidad que, en el caso del zombie y el *redneck*, exploró la degradación humana y el apocalipsis energético y económico. En este capítulo, estudiaremos estas figuras a través de una selección de obras de George A. Romero, Wes Craven y Tobe Hooper. Dichos cineastas, además de ser considerados maestros del horror, coincidieron en difuminar las barreras divisorias entre los héroes y los monstruos cuestionando los convencionalismos hollywoodienses⁷ y ofreciendo una visión nihilista de la sociedad estadounidense.

En este capítulo abordaremos inicialmente una breve historia de aquellos acontecimientos y procesos fundamentales para entender la gestación del pánico social en torno a la destrucción medioambiental y social. En segundo lugar, nos

³ RUSSELL, Bertrand; EINSTEIN, Albert. *The Russell-Einstein Manifesto*, Spokeman Books, 1955, p.26. <https://www.spokesmanbooks.com/Spokesman/PDF/85russein.pdf>. [Última consulta: 15 de junio de 2022].

⁴ WEART, Spencer R. *Nuclear Fear: A History of Images*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988, pp. 189-190.

⁵ CHERRY, Brigid. *Horror*. Londres y Nueva York: Routledge, 2009, pp. 169-170.

⁶ NAVARRO, Antonio J. «American Gothic. Terror en tiempos de crisis (1968-1980)» en NAVARRO, Antonio J. (Coord.). *American Gothic. El cine de terror USA. 1968-1980*. Donostia: Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián, 2007, p. 30.

⁷ BECKER, Matt. «A Point of Little Hope: Hippie Horror Films and the Politics of Ambivalence», *The Velvet Light Trap*, vol. 57 (2006), p. 47.

centraremos en cuatro obras que sitúan al zombie y al *redneck* como representaciones monstruosas del malestar social, de las cuales dos están dirigidas por George A. Romero, *La noche de los muertos vivientes* (*Night of the Living Dead*, 1968) y *Zombie: el regreso de los muertos vivientes* (*Dawn of the Dead*, 1978); y las otras dos por Tobe Hooper (*La matanza de Texas*) y Wes Craven (*Las colinas tienen ojos*, *The Hills Have Eyes*, 1977). En consecuencia, se busca explorar la manera en que el terror fílmico abordó las tensiones sociales en torno a un posible apocalipsis energético y económico y los discursos que exploraban estas problemáticas.

2. Los sesenta y los setenta: años para el miedo a la destrucción

El miedo al holocausto nuclear se entremezcló con el pensamiento contracultural que responsabilizaba a las élites políticas y económicas de los desequilibrios socioeconómicos y de las catástrofes ecológicas. En la década anterior, las promesas de contención⁸ de la energía y de prevención de catástrofes habían demostrado su inutilidad ante accidentes como el de la fusión parcial del reactor de Idaho en 1961. Las publicaciones científicas y divulgativas que alertaban de los posibles peligros de la ciencia química y nuclear comenzaron a dibujar relatos catastrofistas en el imaginario colectivo. El ejemplo más claro es el famoso éxito de ventas *Primavera Silenciosa* (Rachel Carson, 1962), en el que relacionaba el uso del metoxicloro o DDT con el aumento de la cirrosis, los problemas en el hígado, el aparato nervioso, o incluso, con enfermedades o síntomas mentales como manías o depresiones, pérdida de memoria o esquizofrenia.⁹ Siete años más tarde, aparecía en la revista *Esquire*, un artículo del profesor Ernest J. Sternglass en el que afirmaba que:

Incluso si los sistemas antimisiles funcionaran con una perfección ideal por ambas partes, preservando cada hogar, cada escuela y cada fábrica de la destrucción, la liberación progresiva de materiales radiactivos produciría cien veces más envenenamiento radioactivo que durante los años pacíficos de pruebas. En base al exceso de mortalidad observado durante el periodo de pruebas, esto sería probablemente suficiente para asegurar que pocos o ningún niño en cualquier parte del mundo creciera hasta la madurez para dar lugar a otra generación.¹⁰

⁸ WEART, Spencer R., *Op.cit.*, pp. 280-281.

⁹ CARSON, Rachel. *Silent Spring*. Thorndike, ME: G.K. Hall & Co., 1997, pp. 260-270.

¹⁰ STERNGLASS, Ernest J., «The Death of All Children. A footnote to the A.B.M. controversy», *Esquire* (1 de septiembre de 1969), p. 1d. <https://classic.esquire.com/article/1969/9/1/the-death-of-all-children>. [Última consulta: 01 de junio de 2022].

Ese mismo año se había producido el derramamiento de más de 80.000 bidones de petróleo frente a las costas de Santa Bárbara (California), cuyas medidas fallidas para evitar el vertido en sus costas y playas impulsaron nuevas políticas medioambientales gubernamentales (Ley de Aire Limpio o la de Política Ambiental Nacional o NEPA de 1970). Junto a esta nueva legislación, su fe en la tecnología y las leyes provocó una confianza excesiva de las autoridades en su capacidad para “eliminar la polución industrial o encontrar maneras para limitar la contaminación en el aire, el agua o la tierra”.¹¹

No obstante, incidentes como el de la central nuclear de Three Mile Island en 1979 o el de Love Canal en 1978, evidenciaron la incapacidad humana para evitar una posible hecatombe. El segundo caso, además, incentivó el sentimiento de inseguridad ante una posible catástrofe. Este barrio, situado en la ciudad de Niagara Falls (Nueva York), se había construido en la década de los cincuenta sobre un antiguo vertedero de la empresa Hooker Chemical Company. La contaminación del río Niágara con pesticidas, químicos venenosos como el TCDD, ocasionó daños irreversibles en la fauna, la flora y en los habitantes de la zona (abortos, malformaciones infantiles, altos ratios de cáncer), provocando su evacuación y la declaración de la zona como área de catástrofe federal.¹²

Desde finales de la década de los sesenta, la cobertura de los medios de comunicación de la Guerra de Vietnam desde la Ofensiva del Tet (1968) agravó la narrativa apocalíptica al transformar el relato victorioso, basado en la superioridad tecnológica, a otro de irracionalidad y barbarie que condicionó el rechazo popular.¹³ Las imágenes mezclaban escenas de guerra química a base de defoliantes (Agente Naranja) o del uso de napalm con la deforestación y el bombardeo de sus bosques para combatir a las guerrillas.¹⁴ Por otra parte, la retransmisión televisiva de los crímenes cometidos por los soldados en la masacre de My Lai (1968) cuestionó el relato liberador y democrático de la política exterior, al exponer acciones tan sádicas y crueles como las que se atribuían a monstruos históricos como los nazis.¹⁵

En este contexto de irracionalidad, apareció un informe del Club de Roma titulado *The Limits of Growth* (1972), que agravó la inseguridad ante un futuro incierto y pareció anunciar lo que sucedería al año siguiente:

¹¹ SABOL SPEZIO, Teresa. «The Santa Barbara Oil Spill and Its Effect on United States Environmental Policy», *Sustainability*, vol. 10, núm. 8 (2018), p. 2750, 4.

¹² STEWART, Gail. *A Cultural History of the States Through the Decades. The 1970s*. San Diego, CA: Lucent Books, 1999, pp. 59-62.

¹³ ANDERSEN, Robin. «Vietnam: Shattered Illusions» en *A Century of Media, A Century of War*. Nueva York: Peter Lang, 2007, pp. 51-52.

¹⁴ MCNEILL, J.R.; ENGELKE, Peter. *The Great Acceleration. An Environmental History of the Anthropocene since 1945*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2016, p. 178-179.

¹⁵ MURLEY, Jean. «Conclusions» en *The Rise of True Crime. Twentieth Century Murder and American Popular Culture*. Westport, CN, y Londres: Praeger, 2008, pp. 155.

El hombre puede aún elegir sus límites y parar cuando desee mediante la reducción de algunas de las presiones más lesivas que causa el capital y el crecimiento poblacional o mediante la institución de contrapresiones, o ambas. Tales contrapresiones probablemente no serán completamente agradables. Incluirán seguramente cambios profundos en las estructuras sociales y económicas que han estado intrínsecamente insertas en la cultura humana durante siglos de crecimiento. La alternativa es esperar hasta que el precio de la tecnología se vuelva más caro de lo que la sociedad pueda pagar, o hasta que los daños colaterales de la tecnología supriman el crecimiento, o hasta que los problemas que surjan no tengan soluciones técnicas.¹⁶

El embargo de petróleo por los países de la OPEP dañó enormemente a la sociedad estadounidense que se vio obligada a reducir los 16.800.000 barriles de petróleo diarios.¹⁷ El cierre de las gasolineras en domingo o el racionamiento de combustible en varios estados fueron algunas medidas restrictivas que adoptó el gobierno, provocando largas colas en las gasolineras así como la necesidad para muchos consumidores de conducir hasta otras estaciones más lejanas para proveerse de gasolina.¹⁸ La búsqueda de fuentes de energía alternativas resultó insuficiente y contradictoria, ya que la energía nuclear era la única vía para sostener el *American way of life* a pesar de su alta peligrosidad.¹⁹ La imposibilidad para evitar la catástrofe y el pesimismo ante un posible apocalipsis impregnaron las narrativas fílmicas de terror, cuyas historias jugaban con las aterradoras posibilidades de la destrucción absoluta.

3. Respuestas desde el celuloide: representaciones del apocalipsis desde el terror

El cine de terror respondió a este sentimiento de apocalipsis energético y económico a través de un relato fílmico profundamente nihilista. Bien fueran hordas de zombies asediando un espacio cerrado, o *rednecks* pobres asesinando a turistas, este retrato salvaje y barbárico de la cultura estadounidense exponía las debilidades de su superioridad moral tras los discursos de prosperidad, democracia y avance tecnológico durante la Guerra Fría.²⁰

¹⁶ MEADOWS, Donella H., MEADOWS, Dennis L., RANDERS, Jørgen; BEHRENS III, William W. *The Limits of Growth*. Nueva York: Universe Books, 1972, p. 153.

¹⁷ STEWART, Gail. *Op.cit.*, p. 53.

¹⁸ *Idem*, pp. 54-55.

¹⁹ CARROLL, Peter N. *It Seemed Like Nothing Happened. The Tragedy and Promise of America in the 1970s*. Nueva York: Holt, Rinehart and Winston, 1984, p. 123.

²⁰ HODGSON, Godfrey. *The Myth of American Exceptionalism*. New Haven, CT: Yale University Press, 2009, pp. 92.

Frente a los valores propagandísticos (prosperidad, seguridad, civilización, educación y avance en derechos individuales), los antagonistas se caracterizaban por subvertir esos valores a través del canibalismo o de familias monstruosas degeneradas (*La matanza...*, *Las colinas...*) o estructuralmente desestabilizadas (*La noche de...*). En todas ellas, la desaparición de las víctimas quedaba despojada de cualquier tipo de épica o sentido para presentarse como un acto que servía para la supervivencia de los villanos. La perversión de la autoconservación monstruosa mediante la destrucción del orden social (*redneck*) y de la propia humanidad (zombie) conectaba con la contradicción de un sistema capitalista que necesitaba perpetuarse fagocitando los recursos naturales y fomentando la desigualdad.

Desde una perspectiva visual, el realismo aséptico insistía en la insignificancia de los asesinatos de las víctimas,²¹ presentando un entorno completamente decadente. En el caso de los zombies, la función de refugio asignada a la casa o al centro comercial frente a la posible invasión de los no muertos se transforma en una especie de prisión asfixiante al propagarse una letal infección. El agotamiento de los víveres o el imparable contagio anula la capacidad de control territorial ofreciendo una representación de la visión catastrófica de un modelo capitalista en constante decadencia. Mientras que en *La noche de los muertos vivientes* la transformación de la casa en fortaleza no impide el colapso de la resistencia/civilización ante el incremento y la invasión de zombies desde el exterior y el contagio interior, en *Zombie...* el centro comercial amplía las consecuencias catastróficas de una plaga que revela la putrefacción, a consecuencia del paso del tiempo, en unos no muertos que consiguen sobrevivir.

En el caso de los *rednecks*, destaca la hostilidad de un espacio rural cuya escasez y pobreza imponen unas formas de vida ajenas al bienestar urbano. El contraste entre ambos grupos evidenciaba la desigualdad interna en el país a través del olvido gubernamental y tecnológico de ciertos espacios estadounidenses. Este relato nacía de las ansiedades en torno a las desigualdades en el interior de Estados Unidos durante la crisis del petróleo. En el caso de *La matanza...*, el salvajismo rural se expresa a través de la deshumanización de las víctimas (decoración a base de cadáveres en la casa de la familia de asesinos) y la apropiación de sus posesiones (la casa está repleta de pertenencias colgadas en los árboles para asustar a los pájaros y en la utilización de sus coches como proveedores de energía). La película insistía en esta práctica como un hábito prolongado en el tiempo²² y

²¹ DIFFRIEND, David S. «A Film Is Being Beaten. Notes on the Shock Cut and the Material Violence of Horror» en HANTKE, Steffen (Ed.). *Horror Film: Creating and Marketing Fear*. Jackson, MS: University Press of Mississippi, 2004, p. 52.

²² MURPHY, Bernice. *The Rural Gothic in American Popular Culture: Backwoods Horror and Terror in the Wilderness*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009, p. 172.

esencial para la supervivencia de este grupo. Por su parte, *Las colinas...* se sitúa en un desierto totalmente aislado e incomunicado en el que un clan de caníbales vive ajeno a las leyes. Además del fallo institucional, el extrañamiento de los ciudadanos que llegan al lugar los convierte en personajes totalmente vulnerables, cuya “batalla por la supervivencia tiene lugar no en territorio neutral sino en el hogar del clan incivilizado”.²³

En ambas tipologías, los espacios y los monstruos grupales ofrecen un panorama de escasez y aislamiento alimentado por un relato de supervivencia destructora y desacralización de la muerte. Su existencia degenerada, nacida del error científico y económico, convertían a estas otredades en representaciones retorcidas de las consecuencias nefastas de la deriva económica y científica.

4. El zombie como personificación de la destrucción energética

George A. Romero reinventó la figura del zombie a través de una narrativa que desvinculaba completamente su comportamiento del vudú o de la dominación directa del científico loco. En ambos títulos, la multitud hambrienta y destructora magnifica la impureza del monstruo al desindividualizarse y convertirse en una gran masa. No obstante, la abyección de estos seres se asienta sobre su consideración como:

Cosas pútridas o corruptas, [...que] están hechos de carne muerta o en descomposición, o de residuos químicos, o están asociados a los parásitos, la enfermedad o cosas rastreras. No sólo son bastante peligrosos sino que también ponen la carne de gallina. Los personajes los miran no solo con miedo sino también con aversión, con una combinación de espanto y repugnancia.²⁴

La desviación corporal y conductual se muestra a través de la descomposición y putrefacción de sus cuerpos muertos, el aspecto desaliñado y un lento caminar que, en medio de gruñidos, se convierte en una persecución incansable hasta devorar a su presa. En *Zombie*, hacia el minuto 127, esta idea queda ilustrada en la escena en el centro comercial en el que un grupo extirpa y engulle las vísceras de una víctima vestida de azul, que fallece entre gritos hasta que el sonido de los gruñidos se impone al silencio.

Mediante la narración de un virus que, desde diferentes localizaciones (*La noche...*) va sumiendo a la sociedad occidental en un caos (*Zombi*), Romero

²³ MUIR, John K. *Wes Craven. The Art of Horror*. Jefferson, NC: McFarland & Company, 1998, p. 65.

²⁴ CARROLL, Noël. *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Boadilla del Monte: Antonio Machado Libros, 2005, p. 60.

afrontó la inseguridad de la sociedad ante los asesinatos políticos (John Fitzgerald Kennedy o Martin Luther King) y el aumento de la delincuencia y violencia irracional encarnada por los comportamientos psicopáticos de los asesinos en serie y los soldados en Vietnam.²⁵ En las películas, la racionalidad va dejando paso a la barbarie de una supervivencia destructiva que ataca los valores y formas de organización social como la familia. La escena del matricidio, tras la canibalización de su padre en *La noche...*, con gritos fantasmagóricos de madre e hija mientras la segunda le clava el cuchillo rabiosamente, retuerce la función patriarcal y jerárquica de la familia para mostrar una imagen enloquecida y paranoica de autodestrucción mutua.²⁶

Sin embargo, la difuminación entre la normalidad y la monstruosidad que se venía produciendo desde *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960) se radicalizó en este relato. A diferencia del asesino en serie en el terror, cuya anomia social procede de una respuesta generalmente individual a su entorno o de una expresión brutal de sus impulsos, el no muerto no es simplemente una alteridad peligrosa y destructiva sino que también es una víctima del error humano y científico. En *La Noche*, hacia el minuto 57 el presentador de las noticias va actualizando la información siguiendo el siguiente esquema:

1. Criaturas²⁷ comiendo a otras personas.
2. El reportero dice que las “personas que han muerto recientemente han regresado a la vida” para cometer asesinatos.
3. Cambio en las instrucciones gubernamentales. Defensa Civil ha organizado puestos para ayudar a los supervivientes.
4. Reunión presidencial con FBI, CIA, militares y científicos de la NASA. El presentador sugiere que el origen puede hallarse en la destrucción de un satélite que había sido enviado a Venus en su vuelta a la Tierra al descubrirse una elevada radiación en su interior.
5. Entrevista a las autoridades en las que aseguran que las autoridades no son responsables. [...]
6. El presentador asegura que la radiación es la causa hacia el minuto 78, donde afirma que “la policía afirma que el cerebro del *ghoul* se ha activado por la radiación. El plan es: mata al cerebro y así matarás al *ghoul*”.

²⁵ TIBURCIO MORENO, Erika. *Y nació el asesino en serie. El origen cultural del monstruo en el cine de terror estadounidense*. Madrid: Catarata, 2019, pp. 42-44.

²⁶ WILLIAMS, Tony. *Hearths of Darkness. The Family in the American Horror Film*. Jackson: The University Press of Mississippi, 2014, p. 223

²⁷ En inglés, el periodista utiliza el concepto “creature”.

En primer lugar, el miedo al monstruo nuclear de los cincuenta se explora en esta sucesión a través de la emisión de una radiación que provoca una mutación de alcance sin precedentes. En este caso, el monstruo masificado y fragmentado en no muertos expande el miedo a la autodestrucción a través de una amenaza caracterizada por su invulnerabilidad y su rápido crecimiento a través de un contagio que lo convierten en indestructible.

Traspassando la narrativa del *mad doctor*, en estos filmes se atribuye la responsabilidad a las autoridades y a la inutilidad de sus acciones para solventar el problema. La diferente mirada al monstruo conecta con el antiautoritarismo del género que, a través de la ausencia o la negligencia de las autoridades, expone su profundo rechazo a las estructuras de poder y a la conexión entre la carrera nuclear y el capitalismo.²⁸ En ambas películas, científicos y gobernantes son representados como un órgano ineficiente y negligente reacio a mostrar transparencia informativa (como se observa en la escena descrita anteriormente), cuyas decisiones se muestran incoherentes e inútiles (primero, en *La noche...* se ordena que la población permanezca en sus hogares, después, en *Zombie...* se exige que los supervivientes se concentren en el centro de las grandes ciudades). La deshumanización y su incapacidad para mostrar arrepentimiento eran otros dos rasgos que completan este retrato. En *Zombi* los científicos proponen desde quemar rápidamente los cuerpos sin celebrar ningún ritual de entierro, hasta lanzar bombas nucleares sobre los núcleos de población para acabar con los seres humanos y, en consecuencia, los zombies mueran de inanición.

En estos mismos filmes también se expone la manipulación de los medios de comunicación al configurar un relato de monstruosidad nacido de la invención del otro. Los no muertos se describen como criaturas o *ghouls* para distinguirlos de los seres humanos, cuya idea se refuerza en la explicación del científico Millard Rausch (Richard France) en *Zombi...*:

La primera pregunta es siempre, ¿son caníbales? No, no son caníbales. El canibalismo implica, en sentido estricto, una actividad entre especies. Estas criaturas no pueden ser consideradas humanas. Comen humanos. No se comen entre ellos. Esa es la diferencia. Ellos atacan y se alimentan solo de carne humana. ¿Inteligencia? Supuestamente muy poco o nulo poder de razonamiento. Mantienen las habilidades básicas que son más bien recuerdos de sus comportamientos de su vida normal. Existen algunos estudios que afirman que usan herramientas pero, incluso estas acciones, son primitivas.

²⁸ WEART, Spencer R. *Idem*, p. 350.

[...] Estas criaturas son nada más que puro instinto motorizado. No debemos pensar que son familiares o amigos. No lo son. No responderán a estas emociones ¡Deben ser destruidos en el momento!

Mientras este discurso actúa de voz en off, el montaje de primeros y medios planos individualiza a esos *ghouls* a través de sus ropas, su aspecto y las diferentes acciones que realizan. El contraste entre un relato aparentemente racional, que finaliza con la orden despótica de destruirlos, y las imágenes de seres humanos zombificados realizando acciones cotidianas cuestiona la pretendida separación científica entre los supervivientes y unos no muertos cuya alteridad se origina por los errores cometidos por los científicos en ese camino hacia el progreso. De hecho, son las mismas consecuencias de ese fallo las que conllevan a la propia contradicción de la exclusión de un grupo de no muertos que progresivamente amenaza con superar en número al remanente civilizado.²⁹

Finalmente, esta visión agónica del fin de la humanidad conecta con el relato evangélico del fin del mundo, en el que una serie de castigos divinos precederían al Armagedón. El poder aniquilador de la masa zombificada servía de metáfora cárnica de las diferentes crisis que asolaban a la nación y que parecían advertir de la llegada de la batalla final.³⁰ Sin embargo, el apocalipsis descansaba sobre esa idea de supervivencia destructora que exigía el consumo imparable de los recursos limitados que necesitaban los zombies.

5. El *redneck* como la epopeya del salvajismo y la miseria

El miedo al declive civilizatorio también tuvo un relato económico encarnado por el *redneck*. La visión optimista de la prosperidad *populuxe*³¹ comenzó a difuminarse cuando la crisis de 1973 originó una falta de abastecimiento, el aumento del desempleo y el incremento de la inflación.³² En esta situación, la ética del trabajo y el relato del *American Dream* se presentaban como ficciones frente a la expansión y al empeoramiento de la pobreza estructural. El estilo de vida de las clases medias y altas, enraizado en la urbanidad, el consumismo y el bienestar, se había impuesto sobre otros modos de vida que acabaron considerándose inferiores y atrasados.

²⁹ PÉREZ OCHANDO, Luis. *George A. Romero. Cuando no quede sitio en el infierno*. Madrid: Akal, 2013. https://leeramazon.es/?ref=dbs_p_ebk_roo_pbcb_rmvcoc&_encoding=UTF8&asin=BooCGUN98W. [Última consulta: 10 de junio de 2022].

³⁰ POOLE, W. Scott. *Monsters in America. Our Historical Obsession with the Hideous and the Haunting*. Waco: Baylor University Press, 2018, pp. 212-213.

³¹ Término que mezcla *popular* y *luxury*, utilizado para definir a la estética de los años cincuenta y sesenta basado en la mezcla de diseños modernos y sofisticados como el estilo del restaurante Big Bob de Bob Wian.

³² GARSON, Robert; BAILEY, Christopher. *The Uncertain Power. A Political History of the United States since 1929*. Manchester y Nueva York: Manchester University Press, 1990, p. 129.

El absoluto rechazo a la pobreza del modelo de exclusión burguesa³³ negaba la existencia de unas desigualdades estructurales y responsabilizaba al individuo y a su holgazanería por no lograr el éxito económico. El *white trash* o basura blanca se convirtió en un arquetipo que reunía un “conjunto de estereotipos y mitos relacionados con comportamientos sociales, inteligencia, prejuicios y roles de género de los blancos pobres”.³⁴ En los dos casos de estudio, *La matanza de Texas* y *Las colinas tienen ojos*, esta figura aparece representada a través de dos familias patriarcales, cuyo salvajismo, ignorancia, intolerancia o sadismo, se atribuyen a una miseria profundamente ligada al espacio en el que habitan.

En *La matanza...*, la desconexión con la civilización se observa en un paisaje donde únicamente el matadero y la gasolinera al principio del metraje reflejan algún tipo de actividad económica. De hecho, la miseria del espacio y sus habitantes desborda a esas excepciones e impulsa la brutalidad como forma de supervivencia. En la escena en que recogen al autoestopista, uno de los miembros de la familia caníbal, la necesidad económica se resalta a través del físico demacrado del autoestopista, de sus afirmaciones (los trabajadores del matadero han sido despedidos por la introducción de la tecnología) y de su insistencia en cobrarles por la fotografía que les saca con la *polaroid*. En la famosa secuencia de la cena en la que Sally (Marilyn Burns) está atada, además del comportamiento perturbado que escapa al protocolo adecuado en una mesa, la austera decoración de la habitación y la mesa materializa la afirmación del padre sobre la necesidad de recurrir al asesinato para sobrevivir: “No puedo disfrutar de matar. Hay cosas que tienes que hacer. No significa que te tengan que gustar”. En todas ellas, la supervivencia impone unas formas de vida ajenas a la seguridad burguesa.

En *Las colinas...*, el alejamiento de la civilización es aún más marcado ya que, salvo la gasolinera, no existen construcciones que conecten con la idea de sociedad. El desierto y las cuevas constituyen el hábitat de una familia caníbal definida por su barbarie. De hecho, su vestimenta, a base de pieles y collares hechos con colmillos, y su aspecto físico y discapacidad intelectual, producto de la endogamia, refuerza el conflicto simbólico con la familia protagonista, los Carter. El rechazo social hacia estos individuos queda reforzado por el relato del dueño de la gasolinera, quien confiesa que el patriarca de los caníbales, Júpiter (James Whitworth), es su hijo. A pesar de los lazos de sangre, le describe “cosa” peluda que destrozó a su madre al nacer, cuyas ansias de destrucción (matar perros, decapitar gallinas e incendiar su casa con su hermana pequeña dentro) provocaron que le abandonase en el desierto.

³³ HARRINGTON, Michael. *The Other America. Poverty in the United States*. Maryland: Penguin Books, 1975, p. 21

³⁴ NETWITZ, Annalee. «White Savagery and Humiliation, or a new Racial Consensus in the Media» en WRAY, Matt; NETWITZ, Annalee. *White Trash. Race and Class in America*. Nueva York: Routledge, 1997, p. 7.

En general, el miedo a la otredad rural en ambos títulos enmascara las desigualdades capitalistas más allá de la oposición entre el refinamiento urbano y la barbarie del campo.³⁵ Sin embargo, el *redneck* también apela a la posibilidad de involución hacia la barbarie y la pobreza, “como [si de] una enfermedad en retroceso en *todos* los blancos [se tratase], la cual podría florecer de nuevo si se diesen las circunstancias adecuadas”.³⁶ De hecho, la inestabilidad social y medioambiental, la proletarización creciente desde los sesenta³⁷ y el ensanchamiento de la brecha social durante el decenio siguiente,³⁸ dibujaban un escenario idóneo para dicho retroceso.

Las imágenes y los relatos asociados a la crisis del petróleo amplificaban la sensación de desorden y caos. Por un lado, la publicación de fotografías de colas de coches en gasolineras, de carteles que anuncian el agotamiento de existencias, o una en la que aparece un padre con su hijo amenazando con una pistola a aquellos que intentaran robarles el combustible,³⁹ incidían en la desestabilización social y en esa “sociedad de frontera” en la que la supervivencia a través de la violencia era necesaria. Por otro lado, la aparición de publicaciones alarmistas dibujaba un futuro nada prometedor:

El aumento del precio de la tierra, la madera, el aluminio, materiales de revestimiento, plásticos y algo así hará el hogar para la familia un sueño inalcanzable para la mayoría de la gente. Muchos de los que tienen casas se verán presionados enormemente para pagar el gas o la electricidad para cocinar y calentar, o para el agua para mantener sus jardines.

Una vez estén cubiertas las necesidades básicas, el gran problema para los futuros estadounidense será proveerse a ellos mismos y a su familia de una seguridad para el futuro -un problema aún mayor para ellos que para nosotros hoy. Una combinación de inflación, la quiebra creciente del sistema

³⁵ TIBURCIO MORENO, Erika. «Classism and Horror in the 1970s: The Rural Dweller as a Monster» en MILLER, Cynthia J.; VAN RIPPER, A. Bowdoin (eds.). *Dark Forces at Work. Essays on Social Dynamics and Cinematic Horrors*. Lanham: Lexington Books, 2020, p. 106.

³⁶ GOAD, Jim. *The Redneck Manifesto. How Hillbillies, Hicks, and White Trash Became Americas Scapegoats*. New York: Simon & Schuster, 1997, p. 100.

³⁷ WRIGHT, Erik O.; SINGELMANN, Joachin. «Proletarianization in the Changing American Class Structure», *American Journal of Sociology*, vol. 88 (1982), p. S196.

³⁸ STONE, Chad, TRISI, Danilo, SHERMAN, Arloc; BELTRÁN, Jennifer. «A Guide to Statistics on Historical Trends in Income Inequality», *Center on Budget and Policy Priorities* (13 de enero de 2020). <https://www.cbpp.org/research/poverty-and-inequality/a-guide-to-statistics-on-historical-trends-in-income-inequality>. [Última consulta: 01 de julio de 2022].

³⁹ FALCONER, David. *Father and son hold up their sign saying “Gas Stealers Beware” during the 1973 Oil Crisis*. Wikimedia, 1974. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gas_Stealers_Beware_1974.jpg. [Última consulta: 03 de julio de 2022].

de seguridad social, y la reticencia de un país que se está empobreciendo para proveer de pagos de asistencia social de cualquier tipo hará más y más difícil para la gente asegurarse un ingreso mínimo en sus años de retiro.⁴⁰

La sensación de desamparo queda reflejada en ambos filmes a través de varios elementos comunes. En primer lugar, la escasez de gasolina o de herramientas adecuadas para poner en funcionamiento el automóvil obliga a los protagonistas a enfrentarse a los *rednecks*. Mientras que en *La matanza...* el dueño de la gasolinera no les puede proveer de combustible debido a que el camión no llega hasta un día o dos después, en *Las colinas...* el encargado de la estación de servicio hace referencia al agotamiento de carburante y de otro tipo de provisiones. En esta última, el recurso al trueque como forma de cambio en lugar del intercambio monetario resalta la alienación de estos habitantes y el olvido gubernamental.

En segundo lugar, la total ausencia de autoridades refuerza el abandono institucional y la desigualdad estructural del país de las oportunidades. Mientras que en *La matanza...* aparece un sheriff al principio del metraje, en *Las colinas...* se observan aviones de una base militar pero no existe ningún tipo de interacción con las víctimas. La falta de normas o representantes del estado que velaran por la seguridad conectaba con el futuro distópico dibujado en *The End of Affluence* que, en el género de terror, adquiriría un tono nihilista situando el desgobierno como el origen de “la invasión del mal caótico en el mundo”.⁴¹

Finalmente, la ausencia de nombres propios para reconocer a los antagonistas conectaba con esa idea de destrucción asegurada. En el caso de *La matanza...* se conocen por la posición que ocupan en la familia o el momento de su aparición (autoestopista, viejo, cara de cuero y abuelo), en *Las colinas* son conocidos por los seudónimos que ellos mismos se han atribuido (Júpiter, Ruby, Plutón, Mercurio) o por su rol en la familia (mamá). Dicha despersonalización del monstruo refuerza la idea del desconocido rural pobre potencialmente peligroso por su mejor adaptación a una situación carente de la seguridad civilizatoria.

6. Conclusiones

El zombie y el *redneck* en el cine estadounidense de la década de los setenta fueron respuestas monstruosas al sentimiento de inestabilidad que imperó en Estados Unidos. El aumento de la violencia, la crisis económica y energética, o episodios como la Guerra de Vietnam eran percibidos socialmente como síntomas

⁴⁰ EHRlich, Paul R.; EHRlich, Anne H. *The End of Affluence. A Blueprint for your Future*. Toronto: Ballantine Books, 1974, p. 175.

⁴¹ PHILLIPS, Kendall R. *Projected Fears. Horror Films and American Culture*. Westport, CT, y Londres: Greenwood Press, 2005, p. 120.

de un declive que apuntaba a un futuro incierto. George A. Romero, Tobe Hooper y Wes Craven modernizaron el género de terror y lo convirtieron en un espacio donde explorar las ansiedades y las tensiones que asolaron al país.

La noche de los muertos vivientes y *Zombi: el amanecer de los muertos* exploraron a través de la masificación zombificada las terribles consecuencias del avance científico. Catástrofes como la de Santa Bárbara o la de Love Canal evidenciaban la incapacidad humana para prevenir accidentes, así como las repercusiones irreversibles de la explotación humana en la naturaleza. Como respuesta a ese miedo, la masa zombificada y creciente se sitúa entre la amenaza de su supervivencia destructora y la victimización de su existencia, ya que son muertos que vuelven a la vida por un error científico. En ambos filmes, el antiautoritarismo se inserta en un retrato caracterizado por la inutilidad, la deshumanización y la incapacidad de satisfacer las necesidades de su decreciente sociedad.

La matanza de Texas y *Las colinas tienen ojos* exponen, a través de un relato clasista y geográfico, el miedo al apocalipsis económico que anunciaba la crisis del petróleo. Las familias *rednecks* son los chivos expiatorios de los fallos sistémicos y el olvido institucional que sitúa la supervivencia frente a un contexto de escasez que, por un lado, obliga a los protagonistas a afrontar una realidad desconocida para ellos y, por otro, fuerza a estos marginados a recurrir a la brutalidad del canibalismo para sobrevivir.

Finalmente, la concienciación contracultural sobre la explotación económica de unos recursos limitados y las irreparables consecuencias de la contaminación, la polución o la radiación dibujaron relatos cada vez más catastrofistas de un capitalismo que únicamente fagocitaba la naturaleza. El cine de terror, a través de estas deformaciones humanas y monstruosas, se alimentaba de los miedos y las tensiones sociales para crear un relato nihilista de una sociedad esclava de su supervivencia destructora.

7. Referencias bibliográficas

ANDERSEN, Robin. «Vietnam: Shattered Illusions» en *A Century of Media, A Century of War*. Nueva York: Peter Lang, 2007, pp. 47-65.

BECKER, Matt. «A Point of Little Hope: Hippie Horror Films and the Politics of Ambivalence», *The Velvet Light Trap*, vol. 57 (2006), pp. 42-59.

CARROLL, Noël. *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Boadilla del Monte: Antonio Machado Libros, 2005.

CARROLL, Peter N. *It Seemed Like Nothing Happened. The Tragedy and Promise of America in the 1970s*. Nueva York: Holt, Rinehart and Winston, 1984.

CARSON, Rachel. *Silent Spring*. Thorndike, ME: G.K. Hall & Co., 1997.

CHERRY, Brigid. *Horror*. Londres y Nueva York: Routledge, 2009.

CLAYTON, Blake C. *Market Madness: A Century of Oil Panics, Crises, and Crashes*. Oxford:

Oxford University Press, 2015.

DIFFRIEND, David S. «A Film Is Being Beaten. Notes on the Shock Cut and the Material Violence of Horror» en HANTKE, Steffen (Ed.). *Horror Film: Creating and Marketing Fear*. Jackson, MS: University Press of Mississippi, 2004, pp. 52-81.

HODGSON, Godfrey. *The Myth of American Exceptionalism*. New Haven, CT: Yale University Press, 2009.

MCNEILL, J.R.; ENGELKE, Peter. *The Great Acceleration. An Environmental History of the Anthropocene since 1945*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2016

MEADOWS, Donella H., MEADOWS, Dennis L., RANDERS, Jørgen; BEHRENS III, William W. *The Limits of Growth*. Nueva York: Universe Books, 1972.

MUIR, John K. *Wes Craven. The Art of Horror*. Jefferson, NC: McFarland & Company, 1998, p. 65.

MURPHY, Bernice. *The Rural Gothic in American Popular Culture: Backwoods Horror and Terror in the Wilderness*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.

NAVARRO, Antonio J. «American Gothic. Terror en tiempos de crisis (1968-1980)» en NAVARRO, Antonio J. (Coord.). *American Gothic. El cine de terror USA. 1968-1980*. Donostia: Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián, 2007, pp. 8-47.

NIXON, Richard. «The Energy Emergency», *Dir. of publ. Office of the Federal Register*, vol. 9, núm. 45 (1973). <https://www.cvce.eu/s/be> [Última consulta: 21 de junio de 2022].

PÉREZ OCHANDO, Luis. *George A. Romero. Cuando no quede sitio en el infierno*. Madrid: Akal, 2013. https://leer.amazon.es/?ref=dbp_ebk_r00_pbc_rnvc00&_encoding=UTF-8&asin=B00CGUN98W.

PHILLIPS, Kendall R. *Dark Directions. Romero, Craven, Carpenter, and the Modern Horror Film*. Carbondale y Edwardsville, IL: Southern Illinois University Press, 2012.

POOLE, W. Scott. *Monsters in America. Our Historical Obsession with the Hideous and the Haunting*. Waco: Baylor University Press, 2018.

RUSSELL, Bertrand; EINSTEIN, Albert. *The Russell-Einstein Manifesto*. Spokesman Books, 2015. <https://www.spokesmanbooks.com/Spokesman/PDF/85russein.pdf>. [Última consulta: 15 de junio de 2022].

SABOL SPEZIO, Teresa. «The Santa Barbara Oil Spill and Its Effect on United States Environmental Policy», *Sustainability*, vol. 10, núm. 8 (2018), pp. 2750, 1-14.

STERNGLASS, Ernest J., «The Death of All Children. A footnote to the A.B.M. controversy», *Esquire* (septiembre de 1969), pp. 1a-1d. <https://classic.esquire.com/article/1969/9/1/the-death-of-all-children>. [Última consulta: 01 de junio de 2022].

STEWART, Gail. *A Cultural History of the States Through the Decades. The 1970s*. San Diego, CA: Lucent Books, 1999.

TIBURCIO MORENO, Erika. *Y nació el asesino en serie. El origen cultural del monstruo en el cine de terror estadounidense*. Madrid: Catarata, 2019.

WEART, Spencer R. *Nuclear Fear: A History of Images*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988.

WILLIAMS, Tony. *Hearths of Darkness. The Family in the American Horror Film*. Jackson: The University Press of Mississippi, 2014.