

Los ecos de la realidad: miedo y paranoia en el cine fantástico estadounidense del siglo XXI

Errealitatearen oihartzunak: beldurra eta paranoia Estatu Batuetako XXI. mendeko fantasiako zineman

The Echoes of The Reality: Fear And Paranoia in The American Fantastic Cinema of Century XXI

Miguel Ángel Huerta Floriano¹

zer

Vol. 14 – Núm. 26

ISSN: 1137-1102

pp. 231-251

2009

Recibido el 2 de abril de 2008, aprobado el 18 de marzo de 2009.

Resumen

El cine, como medio de comunicación que es, refleja y propaga valores presentes en la realidad incluso en los géneros que, en apariencia, más se alejan de ella. El presente artículo propone una catalogación y estudio de las producciones estadounidenses del género fantástico que, en lo que va de siglo XXI, se han hecho eco de una situación política, social y ética especialmente influida por los atentados del 11 de septiembre de 2001 y sus consecuencias ulteriores. El análisis indaga, además, en las fuentes que emplean los filmes para crear sensaciones de inquietud y temor.

Palabras clave: Cine fantástico · Realidad · Política · Miedo · 11-S

¹ Universidad Pontificia de Salamanca, mahuertafl@upsa.es

Laburpena

Zinemak, komunikabidea den heinean, errealitatean dauden baloreak islatu eta hedatu egiten ditu, itxuraz errealitate horretatik urruntzen diren generoetan ere. Artikulu honek Estatu Batuetako fantasiako generoko produkzio batzuen katalogazioa eta azterketa proposatzen du, 2001. irailaren 11ko atentatuek eta beren ondorioek bereziki eragindako errealitate politiko, sozial eta etikoa islatzen duten filmen azterketa hain zuzen ere. Horrez gain, egonezin eta ikara sentipenak sortzeko filmek erabiltzen dituzten iturrietan arakatzeko da.

Gako-hitzak: Zinema fantastikoa · Errealitatea · Politika · Beldurra · Irailaren 11a

Abstract

The cinema, as mass media, reflects and propagates values present in the reality even in the genres that, in appearance, move away more of it. The present article proposes a cataloguing and study of the American productions of the fantastic film genre that, throughout century XXI, have echo of a political, social and ethical situation specially influenced by the attacks of the 11 of September of 2001 and its later consequences. The analysis investigates, in addition, in the sources that use films to create sensations of restlessness and fear.

Keywords: Fantastic cinema · Reality · Politics · Fear · 9/11

0. Introducción

Desde que los hermanos Lumière hicieran la presentación pública del cinematógrafo –e incluso tiempo antes, gracias a algunas tecnologías precinematográficas– el lenguaje de las imágenes en movimiento ha mantenido una fructífera relación con la realidad. Ese vínculo fue especialmente visible en los primeros años de vida del medio, dominados por la representación de escenas cotidianas de innegable vocación documental. Sin embargo, harían falta pocos años para que el francés Georges Méliès abriera una fértil vía de exploración ficcional que tiene en *Viaje a la Luna* (*Le Voyage dans la lune*, 1902), su documento más mítico en cuanto al uso de la fantasía como material de inspiración para los discursos audiovisuales. Desde entonces hasta hoy, la ficción –en general– y el cine fantástico –en particular– han funcionado como opciones predilectas de consumo y ocio en las sociedades contemporáneas, ávidas de entretenimiento y evasión.

Pero hasta los mensajes filmicos más radicales en su alejamiento de lo que comúnmente se entiende por la realidad tienen por definición un componente reflectante de los contextos que los circundan. Su naturaleza mediática y su vocación masiva hacen del cine un espejo que refleja y propaga ideología, valores y, en definitiva, una visión del mundo que tiene por referente. Se trata, además, de una característica que va más allá de los postulados de una estética realista, y que afecta, en gran medida, a las producciones que se inscriben en los territorios expresivos más ensoñadores. Es más, en varias ocasiones, el *fantastique* –el término es acuñado en origen en el ámbito crítico francés– ha servido para aludir a cuestiones sociales y políticas que, por diversos motivos, eran menos explorables desde los géneros asociados al realismo. Uno de los casos más emblemáticos se encuentra en el expresionismo alemán, estudiado e interpretado por Kracauer (1947) como la anticipación filmica del ascenso de Hitler al poder, como si las fantasmagóricas narraciones que emergen en largometrajes como *El gabinete del doctor Caligari* (*Cabinet des Dr. Caligari*, Das, Robert Wiene, 1920) o *Fausto* (*Faust-Eine deutsche Volkssage*, F.W. Murnau, 1926) fueran en el fondo crónicas de la degradación social que sirvió de caldo de cultivo para el triunfo del nacionalsocialismo. O, por citar otro conocido ejemplo, transitan una órbita similar las producciones estadounidenses de ciencia ficción que en los años cincuenta se hicieron eco del pánico atómico o de las secuelas de la Caza de Brujas en obras de referencia como *Ultimátum a la Tierra* (*The Day the Earth Stood Still*, Robert Wise, 1951) y *La invasión de los ladrones de cuerpos* (*Invasion of the Body Snatchers*, Don Siegel, 1956), entre otras muchas. En determinados momentos históricos surgen, pues, obras que dan pie a una interpretabilidad de los textos al amparo de las

circunstancias sociales y políticas, pues no hacen sino reflejar, de forma más o menos subterránea, los fantasmas colectivos en coyunturas convulsas.

Parece claro, en este sentido, que los atentados terroristas del 11 de septiembre de 2001 abrieron un nuevo periodo en el que el desasosiego se ha apoderado de la esfera pública, circunstancia a la que las industrias culturales han atendido sin remedio. Entre todas ellas, la cinematográfica se ha visto afectada de forma especialmente intensa por la espectacular dimensión de unos ataques que parecían inspirarse en cualquier superproducción espectacular y catastrofista². De igual modo, las historias facturadas a partir de entonces por Hollywood empezaron a hacerse eco de las preocupaciones que traían consigo unos hechos que muchos interpretaron como el comienzo de un nuevo ciclo histórico, cuestión cuyo estudio ha sido impulsado especialmente en el ámbito académico estadounidense por autores como Wheeler Winston Dixon (2004).

Lo cierto es que la fecunda relación realidad-ficción cinematográfica-realidad resulta fácilmente comprobable en géneros de corte realista, prestos a acometer la misión desde manifestaciones bien plurales. Por un lado, el documental de denuncia política experimentó un repunte tanto cuantitativo como de intensidad en la creación de discurso, de corte propagandístico y exhibicionista en las conocidas producciones de Michael Moore –*Bowling for Columbine* (2002) y *Fahrenheit 9/11* (2004)– y de personalidad más contenida en obras de menor incidencia pública como *Al descubierto: Guerra en Irak (Uncovered: The War on Iraq*, Robert Greenwald, 2004)³ y *Standard Operating Procedure* (Errol Morris, 2008), que recibió el Gran Premio del Jurado en el Festival de Berlín de 2008, prueba de la legitimidad cultural con la que se ha investido a un formato explícitamente ideologizado. Por otro, se ha dado un reciclaje y actualización de las posturas críticas de cierto cine estadounidense de los setenta, imbuido de un espíritu del que sin duda han bebido películas como *Buenas noches y buena suerte (Good Night, and Good Luck*, George Clooney, 2005), *Silver City* (John Sayles, 2004), *El mensajero del miedo (The Manchurian*

² En este sentido, el cine vuelve a demostrar que a su vocación testimonial habría que sumarle unas cualidades premonitorias, tal y como propone con exhaustividad Pablo Francescutti (2004).

³ La intervención militar en Irak, que comenzó en marzo de 2003, abrió un periodo fructífero del documental que cuajó en producciones cuyo ciclo de vida ha ido desde los festivales cinematográficos a una minoritaria exhibición en salas comerciales y, sobre todo, a la emisión por canales televisivos. En este plano destacan títulos como *Control Room* (Jehane Noujaim, 2004), *Occupation Dreamland* (Iam Olds, 2005), *The Dreams of Sparrows* (Haydar Daffar y Hayder Mousa Daffar, 2005), *No End in Sight* (Charles Ferguson, 2007), *Operation Homecoming: Writing the Wartime Experience* (Richard Robbins, 2007), *The War Tapes* (Deborah Scranton, 2006) y *La guerra desde palacio (Gunner Palace*, Petra Epperlien y Michael Tucker, 2004).

Candidate, Jonathan Demme, 2004), *Jarhead*, *el infierno espera* (*Jarhead*, Sam Mendes, 2005), *Syriana* (Stephen Gaghan, 2005), *Leones por corderos* (*Lions for Lambs*, 2007), *Redacted* (Brian De Palma, 2007) o *En el valle de Elah* (*In the Valley of Elah*, Paul Haggis, 2007), por citar sólo las más representativas de un heterogéneo ramillete de fórmulas –narrativas y estéticas– que apuestan por el cuestionamiento del poder político y/o militar de los Estados Unidos.

Pero, ¿qué ecos del clima generado por el 11-S se filtran en la producción fantástica estadounidense de los últimos siete años? Para aclarar el panorama nos centraremos en aquellos textos que participan de las características generalmente atribuidas al cine fantástico. Sin entrar en arduas disquisiciones terminológicas –que han dado para una abundante literatura teórica– partiremos de una noción amplia del fantástico entendido como “aquél que se distancia del mundo experimentable para poner en pie otro con leyes propias” (Sánchez Noriega, 2002: 153). En su seno caben inscribir, además, dos manifestaciones como la ciencia-ficción y el terror, aunque este último sólo en aquellos supuestos que se enmarcan fuera del mundo ordinario de los espectadores⁴.

Las generosas fronteras que fija el marco genérico elegido nos da pie para proponer una selección de textos filmicos en los que escudriñar las relaciones existentes entre realidad y ficción en la cinematografía estadounidense del siglo XXI. Se pretende, pues, indagar en los nexos que unen los dos ámbitos para proyectar, generar y propagar los temores en la construcción del imaginario colectivo a través del discurso cinematográfico. Nuestro trabajo analiza, por tanto, los vínculos que se dan entre una práctica cultural concreta y el entorno, por lo que se inserta en el radio de acción de los estudios culturales, que tienen, entre otros objetivos, el de comprender la cultura en toda su complejidad y analizar el contexto político y social como lugar en el que aquélla se manifiesta (Sardar, 2005: 9).

La misión conlleva el establecimiento de una serie de interrelaciones entre forma y fondo inferidas del uso de la técnica del análisis filmico, lo que dará pie para catalogar e interpretar –de forma necesariamente

⁴ El debate sobre la definición y márgenes de la ciencia ficción y el terror también es intenso por el parentesco existente entre las dos categorías. Al margen de las matizaciones que podrían hacerse a los diversos intentos definidores, el cine de ciencia ficción comporta “una irrupción de lo imaginario en lo real utilizando la ciencia como coartada de la fantasía, provocando la transformación del verosímil en un referente tanto eminente como pretendidamente científico que cumplirá, en ambos supuestos, un rol mítico” (Bassa y Freixas, 1997: 31), mientras que el terror adquiere su independencia “a partir de una utilización autónoma de las estructuras arquetípicas y la puesta en escena, en la que lo transgresor y lo oculto desempeñan los roles principales” (Losilla, 1993: 54), para –añadimos nosotros– contagiar la emoción del miedo en el espectador.

sucinta por limitaciones de espacio– una serie de obras que vehiculan la manifestación de cuestiones actuales a través de la ficción. Y no de un tipo cualquiera, sino precisamente de la que en principio puede parecer menos próxima a lo real pero que, en una atmósfera de desconcierto como la que sobrevuela a los Estados Unidos desde septiembre de 2001, pone en liza una gran metáfora fantasmagórica sobre los temores de una comunidad que intenta reacomodarse a unos tiempos inciertos.

1. La destrucción total: viejos conflictos y nuevas manifestaciones en la ciencia ficción de Hollywood

En noviembre de 2005, el productor David Goyer explicaba en una entrevista que “hay mucha ansiedad en el mundo ahora mismo, ansiedad global. La gente tiene miedo y en épocas similares eso siempre genera un repunte de la ciencia ficción” (Del Pino, 2005: 60). Goyer, productor ejecutivo de *Threshold* (CBS: 2005-2006), se refería al llamativo hecho de que un tercio de las series dramáticas estrenadas en Estados Unidos en aquella temporada pertenecieran o participaran de ese género. Esa convivencia retroalimentadora entre las preocupaciones sociales y su representación mediática bien puede hacerse extensible al ámbito cinematográfico de los últimos siete años, época en la que algunos largometrajes hollywoodienses de ciencia ficción han reelaborado los materiales de los que se nutren los formatos informativos.

Es así como la iconografía sellada por las imágenes televisadas de los atentados del 11 de septiembre y de sus consecuencias posteriores – alarmas por supuestos ataques terroristas, controles exhaustivos de seguridad en los aeropuertos, operaciones militares en Irak, etcétera– pasaron a tener una proyección filmica que opera en una doble dimensión: por un lado, traen a la memoria una buena cantidad de precedentes, pues el cine de catástrofes facturado con anterioridad convertía los sucesos auténticos en “una pálida copia de ficciones veneradas como si fueran *the real thing*” (Francescutti, 2004: 9); por otro, se erigen en agentes amplificadores de unos miedos que se convierten en ingredientes básicos del género, que no podría liberarse ya de la influencia de un contexto demasiado poderoso como para dejarlo al margen de la lectura de las obras más espectaculares.

Por ello, no cuesta encontrar algunas huellas –más o menos perfiladas– de lo real en títulos tan variopintos como *Matrix Reloaded* (*The Matrix Reloaded*, Andy y Larry Wachowski, 2003), *Matrix Revolutions* (*The Matrix Revolutions*, Andy y Larry Wachowski, 2003), *Terminator 3: La rebelión de las máquinas* (*Terminator 3: Rise of the Machine*, Jonathan Mostow, 2003), *Yo, robot* (*I, Robot*, Alex Proyas, 2004), *Las crónicas de*

Riddick (The Chronicles of Riddick, David Twohy, 2004), *Paycheck* (John Woo, 2003), *La isla (The Island*, Michael Bay, 2005), *Sky Captain y el mundo del mañana (Sky Captain and the World of Tomorrow*, Kerry Conran, 2004) e incluso *Star Wars. Episodio III: La venganza de los Sith (Star Wars: Episode III. Revenge of the Sith*, George Lucas, 2005). En una línea de cierta conciencia ecologista se inscriben otros productos como *El núcleo (The Core*, Jon Amiel, 2003) –que incluye mensajes favorables a la naturaleza protectora del Ejército de los Estados Unidos, colaborador necesario de los productores mediante la intercesión del Departamento de Defensa⁵–, *El sonido del trueno (A Sound of Thunder*, Peter Hyams, 2005) y, sobre todo, *El día de mañana (The Day After Tomorrow*, Roland Emmerich, 2004) que, además de motivar la intervención de George W. Bush para que la NASA no hiciera comentarios con motivo del estreno, volvía a mostrar las imágenes de una Nueva York devastada, si bien en esta ocasión como consecuencia del cambio climático⁶. Y otros, como *Transformers* (Michael Bay, 2007), se apoyan en un tono de apariencia distendida para dar cuenta de una invasión robótica de la Tierra y de una conflagración entre fuerzas extraterrestres (caracterizados ambos bandos de forma maniquea como “buenos” y “malos”), con un telón de fondo de rabiosa actualidad, pues la primera agresión la padecen los soldados americanos destacados en Qatar –se supone que en plena intervención en el Golfo Pérsico–, caracterizados de forma sumamente afable en una obra de tono militarista que resume su moraleja en la frase “no hay victoria sin sacrificio”.

A este variado ramillete de producciones hay que añadirle la significativa aportación que un emblema de la creación cinematográfica como Steven Spielberg ha hecho a la ciencia ficción de los últimos años. Consciente de que el género permite especular con la fantasía para discurrir sobre hechos coetáneos, el autor lanza una mirada sobre el presente en entornos futuristas pero de gran calado metafórico dada la coyuntura sociopolítica surgida de las actividades del terrorismo internacional. Así, Sánchez Escalonilla, estudioso de la filmografía de Spielberg, cita (2004: 420) unas aclaratorias palabras pronunciadas por el

⁵ Tal y como explican con profusión Valantin (2003) y Robb (2006), históricamente las relaciones entre la industria del espectáculo y el Pentágono han sido fértiles, pues es habitual la puesta a disposición de la maquinaria militar para las producciones que ofrecen una imagen positiva del Ejército y de la CIA.

⁶ Sobre todos estos largometrajes puede consultarse un análisis más pormenorizado en el trabajo de Huerta (2006). A ellos bien podría sumarse un filme futurista pero que emplea una elocuente estética realista como *Hijos de los hombres (Children of Men*, Alfonso Cuarón, 2006), que queda fuera de nuestra muestra de análisis por tratarse de una coproducción entre Reino Unido, Estados Unidos y Japón, si bien su discurso sobre la seguridad totalitaria, el empleo de la violencia para combatir políticas injustas y el riesgo de supervivencia de la raza humana en un ambiente dominado por el totalitarismo y la violencia encajan como un guante en el ambiente político y social de lo que llevamos de siglo XXI.

autor en una entrevista concedida a *The New York Times* con motivo del lanzamiento de *Minority Report* (2002): “Entregaría algunas de mis libertades personales para evitar que se produjera de nuevo un 11 de septiembre. Pero la pregunta es: ¿a cuántas libertades estaríamos dispuestos a renunciar?”.

La película, que adapta el relato publicado bajo el mismo título por Phillip K. Dick en la revista *Fantastic Universe* en 1956, gira en torno al eterno dilema moral que genera la colisión entre libertad y seguridad. Corre el año 2054 y el crimen ha sido erradicado de las calles de Washington D.C. gracias a un sistema infalible que se sostiene sobre la capacidad adivinatoria de tres Pre-Cogs, seres capaces de anticipar la comisión de delitos violentos sin ningún margen de error. No obstante, el caso número 1.109 –llama la atención la coincidencia con el simbólico día de los atentados de septiembre de 2001– incrimina al detective John Anderton (Tom Cruise), quien descubre la existencia de un complot orquestado por su superior Lamar Burgess (Max von Sydow). Las presiones de éste para que los ciudadanos aprueben en referéndum la extensión del programa contra la criminalidad a toda la nación se acaban topando con la lucha de Anderton, gracias a la cual salen a la luz las fisuras del sistema.

Con esos mimbres, Spielberg teje una reflexión que, envuelta en los ropajes estéticos del cine espectáculo –montaje sincopado, encuadres saturados, banda sonora estruendosa, sofisticados efectos especiales, etcétera– advierte de los riesgos de las acciones preventivas como instrumento protector de la ciudadanía. Mientras que la sociedad que aparece en pantalla parece asimilar con comodidad la cesión de sus libertades civiles –estrecha vigilancia policial, escaneos físicos para comprobar su identidad o recorte de la privacidad en los mensajes publicitarios– la narración plantea los riesgos de un pacto social renovado pero que, después del 11-S, no resulta nada extraño. A ese estado de cosas, y aunque con una tibieza que ya se desprendía en las declaraciones citadas anteriormente, Spielberg hace gala de una óptica liberal que se explicita en el instante en el que Agatha (Samantha Morton) intenta convencer a Anderton para que niegue el determinismo de su existencia y actúe en contra de la predicción del asesinato que parecía destinado a cometer: “puedes elegir... puedes elegir”, son las palabras que pronuncia y que la obra parece hacer propias.

El miedo a unos códigos de conducta situados en el futuro y/o en universos fantasiosos pero que animan a una lectura contextual desde el presente tienen continuidad en *La guerra de los mundos* (*War of the Worlds*, 2005), filme que se libera de parte del peso ético de *Minority Report*. Spielberg bebe de un clásico de la literatura de ciencia ficción como

H.G. Wells, autor de una de las novelas más significativas del género y fuente de adaptaciones tan sobrecogedoras como el experimento radiofónico que llevó a cabo Orson Welles en 1938⁷. El guión de Josh Friedman y David Koepp construye la figura heroica de Ray Ferrier (Tom Cruise), un trabajador portuario de Nueva Jersey –no hay que olvidar el significativo telón de fondo de la urbe neoyorquina– que empeña su vida en proteger a sus dos hijos durante la inexplicable y letal invasión de un ejército de máquinas extraterrestres.

El desarrollo de la trama, de hecho, no entra en ninguna complejidad narrativa, pues se pone al servicio de la reconstrucción audiovisual de emociones muy ligadas a los traumas contagiados por el 11-S. El propio Steven Spielberg confiesa en el documental *Vigilad los cielos* (*Watch the Skies!: Science Fiction, the 1950's and Us*, Richard Schickel, 2005) que “sin duda habría hecho la película de otra forma antes del 11 de septiembre”, ya que, influido por aquellos sucesos, la película pasó a ser “más sobre la experiencia del refugiado estadounidense, algo que nunca se oye en la misma frase: estadounidense y refugiado”. Como consecuencia, *La guerra de los mundos* pone en liza secuencias e imágenes que parecen la versión espectacularizada por el lenguaje del cine de los mismísimos atentados de 2001. En un elocuente pasaje, Ray camina cubierto de polvo y ceniza, estampa singularmente parecida a la de las personas que huían como espectros del sur de Manhattan después de la caída de las Torres Gemelas. Poco después la cámara se detiene en unos carteles plagados de fotografías de ciudadanos desaparecidos a los que buscan con desesperación sus seres queridos. A todo esto, una multitud cruza carreteras y puentes en busca de un lugar seguro. Todas estas composiciones resultan muy familiares a las emitidas sin desmayo por las crónicas televisivas del histórico día, mucho más cuando la hija del protagonista pregunta a su padre por la identidad de los asesinos: “¿Son los terroristas?”, interrogante en la que el largometraje no entra, pues Spielberg se reservaba una deserción ideológica más matizada a ese respecto con *Munich* (2005), su siguiente proyecto, ya inscrito en una clave de *thriller* realista.

Por otro lado, la ausencia de matiz en el trazo de la identidad y la falta de desarrollo de las motivaciones de quienes causan la destrucción es

⁷ La obra de Wells, publicada originalmente en 1898 y cuyo argumento se ubica en el Londres de finales del siglo XIX, se suele interpretar como una denuncia de los excesos colonialistas de Inglaterra. El sustrato político acompaña también al análisis de la versión que Welles hizo para la CBS –situada en Nueva York– a finales de los años treinta, entendida generalmente como una advertencia de los riesgos que suponía la expansión del nazismo en Europa. Por su parte, la posterior propuesta cinematográfica que Byron Haskin estrenara en 1953 –y cuya acción transcurría en la ciudad de Los Ángeles– contenía suficientes elementos para ser vista como metáfora acerca del pánico a los comunistas en plena Guerra Fría.

una constante del cine de ciencia ficción del nuevo siglo, tal y como demuestra *Monstruoso* (*Cloverfield*, Matt Reeves, 2008), experimento del exitoso productor J.J. Abrams. La película, que contó con una original campaña de promoción, da cuenta del devastador ataque que una misteriosa y monstruosa criatura lleva a cabo contra la ciudad de Nueva York. De este modo, el metraje –que simula la grabación con vídeo doméstico de unos sucesos de marcada impronta real– es copioso en detalles visuales sellados ya en el imaginario colectivo como los coches destrozados, la lluvia de cenizas y las carreras desesperadas de los neoyorquinos, conmocionados por una agresión cuyo origen no alcanzan a comprender. Ese desconocimiento casi total puede entenderse, al mismo tiempo, como la voluntad de vaciar de sentido ideológico el fenómeno terrorista –pues así puede y debe tomarse aunque el asaltante no tenga forma humana– pero, al mismo tiempo, como una apuesta estética para que el espectador experimente en primera persona, con el filtro de una representación audiovisual metalingüística, las sensaciones de desconcierto que un atentado de dimensiones brutales puede causar entre sus víctimas. Una relación entre la realidad y el cine de género que queda potenciada, además, con la reconocible arquitectura de una urbe destruida, nítida alegoría de una sociedad herida que todavía no alcanza a asumir su estrenada condición de agredido en casa que convive con cierto sentimiento de culpabilidad⁸.

Pero ese desdibujamiento de los agentes del terror se da también en otras obras de ciencia ficción en las que los villanos pertenecen a la raza humana. En *Next* (Lee Tamahori, 2007), por ejemplo, una bomba nuclear pone en riesgo la vida de ocho millones de personas en el estado de California, argumento que, por cierto, es idéntico al de la segunda temporada de la serie televisiva *24* (Fox: 2001-). El filme dirigido por Tamahori adapta muy remotamente *The Golden Man*, relato del maestro Philip K. Dick. La historia está protagonizada por un mago de poca monta que, en realidad, tienen el don de ver el futuro con un límite de dos minutos. Cuando una agente del FBI le fuerza a ayudarles para evitar la masacre –con frases como “la libertad implica responsabilidad”– él

⁸ La imagen de la Estatua de la Libertad decapitada se suma a la del mismo monumento anegado y congelado que aparece en *El día de mañana*, en lo que constituye una inercia simbólica de meridiana intencionalidad ideológica: la destrucción del icono por antonomasia de la democracia liberal estadounidense refuerza el miedo a las amenazas tanto interiores como exteriores. La potencia iconográfica y las implicaciones políticas de las imágenes de la devastación construidas por el cine han sido estudiadas en el ámbito anglosajón por Shapiro (2002) –aunque se centra en los efectos del armamento atómico– y con carácter más amplio y reciente por Winston Dixon, para quien “bombarded by a plethora of competing media sources, contemporary humankind seeks some sort of refuge from the incessant images of destruction thad Floyd our telescreens, without success” (2003: 1), en lo que bien puede entenderse como una tiranía de la representación audiovisual de tintes apocalípticos.

descubrirá que los asuntos que afectan a la comunidad también le incumben. La película, en general, sólo se inspira tangencialmente en el pánico terrorista, pues el dispositivo formal se pone al servicio de un espectáculo intrascendente que huye de la más mínima caracterización de los asesinos. Éstos carecen de personalidad, origen y convicciones, circunstancia que ayuda a simplificar el fenómeno e, implícitamente, a no tener ninguna voluntad de entenderlo antes de combatirlo.

2. El cine de superhéroes y la búsqueda de la seguridad perdida

Habitantes ilustres del fantástico –para algunos especialistas articulan un subgénero autónomo (Casas, 2005: 29)– los superhéroes cinematográficos han revivido en los últimos siete años sus momentos de mayor esplendor. Poseedores de poderes extraordinarios que emplean para la protección del bien común, estos “héroes absolutos” (Sánchez-Escalonilla, 2002: 19) encuentran en una circunstancia histórica como la actual, en la que la amenaza del terrorismo internacional es una realidad escenificada con efectos multiplicadores por los medios de comunicación, un caldo de cultivo ideal.

El éxito comercial de *Spider-Man* (Sam Raimi, 2002) certificó la necesidad de un colectivo que, tras el 11-S, quiso arrojarse con el manto protector de unas criaturas sobrenaturales y que forman parte de la mitología moderna gracias originariamente al cómic y después a las versiones de los medios audiovisuales. La película de Raimi se vio, además, seriamente afectada por los sucesos de septiembre de 2001, ya que su promoción incluía –tanto en el póster anunciador como en un *teaser*– imágenes de las Torres Gemelas que presidían el World Trade Center, unos documentos que tuvieron que retirarse de la circulación. Con todo, la sombra del nuevo estado de cosas que el acontecimiento de marras trajo consigo se filtró inevitablemente en una obra que abriría la puerta a un nuevo repunte superheroico en la industria norteamericana.

Curiosamente, *Spider-Man* introduce una variante que se extendería a otros filmes de su misma familia: el antagonista, en este caso el malvado Duende Verde (Willem Dafoe), no tiene una procedencia exterior sino que es generado por la misma comunidad a la que se debe prestar servicio. El enemigo es, por tanto, interior, muchas veces un residuo del exceso de ambición o de una obsesión por el poder que altera la convivencia pacífica. Por ello, el apocado Peter Parker (Tobey Maguire) se ve impelido a luchar contra ese mal como un ejercicio de responsabilidad, por mucho que su decisión comporte toda suerte de sacrificios personales, incluidas las renunciaciones emocionales a las que se ve abocado en *Spider-Man 2* (2004) y un viaje hacia su lado oscuro en *Spider-Man 3* (Sam Raimi, 2007), última

entrega hasta la fecha de uno de los grandes fenómenos de la industria hollywoodiense en lo que va de siglo XXI. Todos estos ingredientes encuentran un espacio ideal de desarrollo en el paisaje neoyorquino, donde sus infinitos rascacielos constituyen el hábitat natural para la puesta en práctica de las verticales habilidades de Spiderman, convertido en guardián de la urbe por excelencia y, en paralelo, de la propia nación estadounidense, a la que frecuentemente se alude mediante banderas que rodean al protagonista en majestuosos encuadres contrapicados. Ese gesto de realización refuerza, sin duda, el tono patriótico de unos filmes destinados al consumo masivo y al entretenimiento espectacular pero, también, a la revitalización de una moral colectiva en estado doliente.

El trío de aventuras protagonizadas por el superhéroe arácnido constituye la punta de un iceberg de amplias dimensiones. Títulos como *Los 4 fantásticos* (*Fantastic Four*, Tim Story, 2005), *Los 4 fantásticos y Silver Surfer* (*Fantastic Four: Rise of the Silver Surfer*, Tim Story, 2007), *La liga de los hombres extraordinarios* (*The League of Extraordinary Gentlemen*, Stephen Norrington, 2003), *Catwoman* (Pitof, 2004), *Batman Begins* (Christopher Nolan, 2005) –la más turbia de las aproximaciones cinematográficas al “hombre murciélago” desde el punto de vista ético– o *Hellboy* (Guillermo del Toro, 2004) son sólo algunos de los títulos estrenados que dan cuenta de la revitalización de este tipo de obras.

Si bien la mayor parte de ellas podrían dar pie a una lectura contextual, lo cierto es que la influencia del entorno en los fotogramas se percibe de forma mucho más directa en, por ejemplo, la saga de los X-Men, a los que la edición española del cómic de la Marvel llama *La Patrulla X*. Ciertamente es que la primera entrega de sus aventuras, *X-Men* (Brian Singer, 2000), se estrenó antes de que el 11-S abriera unas heridas que en cierto modo eran anticipadas, aunque es evidente que el sustrato ideológico de las dos siguientes, *X-Men 2* (Brian Singer, 2003) y *X-Men: La decisión final* (*X-Men: The Last Stand*, Brett Ratner, 2006), se encontró con un contexto propicio para una interpretación al calor de los nuevos tiempos. Así lo confirma la voz en *off* con la que arranca *X-Men 2* y que avanza el tono del relato al afirmar que “la generosidad para compartir el mundo nunca ha sido una característica del ser humano”. Justo a continuación se produce un intento de asesinato del presidente de los Estados Unidos en el Despacho Oval por parte de un mutante que exige la libertad para su oprimida raza. Los asesores militares –algunos de los cuales habían participado en los experimentos de los que surgieron los nuevos seres– presionan entonces al máximo mandatario para que persiga a los agresores de forma severa. Mientras, los mutantes mantienen serias pugnas internas sobre la idoneidad de la convivencia pacífica o el enfrentamiento violento con los humanos. Todo un dilema moral que,

envuelto en una estética sombría, remite a algunos de los encendidos debates sobre la responsabilidad de la CIA en el surgimiento de Al-Qaeda y sobre la definición exacta y el alcance tanto del terrorismo como de la guerra para combatirlo. Cuestión, esta última, que se intensifica en *X-Men: La decisión final* con las amenazas del mutante Magneto (Ian McKellen) tras un atentado (“el ataque de hoy sólo ha sido la primera salva... sus ciudades no serán seguras, sus calles no serán seguras, ustedes no estarán a salvo”) y la respuesta presidencial (“si Magneto quiere guerra, guerra tendrá”).

La explicitud de la alegoría política –presente, de igual manera, en otros largometrajes como *Hulk (The Hulk, Ang Lee, 2003)*⁹– queda rebajada en *Superman returns: El regreso (Superman Returns, Bryan Singer, 2006)*, producción importante por cuanto tiene de simbólico el regreso del superhéroe americano por excelencia. Clark Kent/Superman (Brandon Routh) regresa a Metrópolis –nombre ficticio para la real Nueva York– y encuentra una situación dominada por el odio. Su amada Lois Lane (Kate Bosworth), que ha rehecho su vida junto a otro hombre, echa en falta al superhombre volador: “Tú dices que el mundo no necesita un salvador, pero yo escucho cada día a la gente clamando por uno”. Mientras, el villano Lex Luthor (Kevin Spacey) pone en marcha un plan para destruir los Estados Unidos y sustituirlo por otro continente creado artificialmente y dominado por él. De nuevo, pues, nos hallamos ante el enemigo interior cegado por la ambición, lo que tiene consecuencias apocalípticas sobre la urbe capitalista, que hubiera sido definitivamente arrasada si no es por la aparición milagrosa de uno de los mayores mitos de la cultura popular contemporánea. De esta forma, Superman se suma a una retahíla de protagonistas que parecen caer del cielo para que la representación filmica introduzca una inyección de serenidad en la psicología colectiva de una población herida, pues, como afirmaba en términos generales el cineasta Sam Raimi, “éstos son tiempos difíciles, aterradores y durante estas épocas dirigimos la mirada hacia historias heroicas que nos den esperanza” (Khan, 2004: 70)¹⁰.

⁹ La película de Lee sugiere una cierta dejadez presidencial y denuncia los excesos de las prácticas del ejército estadounidense en su intención de controlar el mundo, si bien se trata de una ficción mucho más atenta a la exhibición de un efectismo superfluo y una estética vacía de contenido.

¹⁰ Frente a la simpleza ética con la que se expresa la mayor parte de las películas de superhéroes protectores –con alguna salvedad en la saga de X-Men– surge *V, de Vendetta (V for Vendetta, James McTeigue, 2005)*, adaptación de la obra gráfica de Alan Moore y David Lloyd y que, aunque en sentido estricto no cuenta con un protagonista dotado de poderes extraordinarios, cuestiona la definición del terrorismo que los medios de comunicación suelen transmitir en la vida real. Así, y a pesar de que la acción se ubica en Londres, “desde el chiste de la gripe aviaria hasta la parodia de las formas que emplean cadenas televisivas como la Fox, pasando por la obvia sátira del lenguaje neoconservador, con sus ampulosos y extraños

3. La metáfora de la realidad como fuente del terror

Al igual que la ciencia ficción y que los relatos de superhéroes, el cine de terror del siglo XXI materializa en fotogramas algunos de los fantasmas y las preocupaciones colectivas en un periodo en el que el terrorismo – obsérvese el parentesco terminológico– determina la agenda política y es un referente básico de la opinión pública. Sin embargo, da la impresión de que la producción terrorífica del marco temporal propuesto –al menos de aquella que se deja interpretar bajo el prisma de la realidad– se ocupa en mayor medida de las respuestas que los distintos poderes oponen a las amenazas violentas y que acaban siendo en muchas ocasiones fuente de un horror todavía mayor, dada su naturaleza más o menos subrepticia y generadora de intolerancia, prácticas totalitarias, persecuciones xenófobas, reacciones bélicas basadas en mentiras y un nutrido etcétera de cuestiones que corren paralelas a los sucesos de los últimos siete años.

Uno de los títulos más emblemáticos en este sentido es *El bosque* (*The Village*, M. Night Shyamalan, 2004), película de terror con matices románticos que, en verdad, propone una fábula sobre la América post-11-S. Su argumento se centra en la humilde existencia de los habitantes de un pueblo estadounidense de finales del siglo XIX rodeado por un bosque donde acechan unos monstruos conocidos como “los que no mencionamos”. La comunidad, liderada por una “asamblea de mayores” que dicta las normas de convivencia, está sometida a un régimen autárquico justificado por la amenaza exterior. Además, pesa sobre los pobladores la taxativa prohibición de traspasar los límites de la villa, por lo que al joven Lucius (Joaquín Phoenix) le niegan un permiso para acudir a la ciudad más cercana para hacer acopio de medicamentos. Todo cambia, sin embargo, cuando Lucius es herido por Noah (Adrian Brody), un muchacho que sufre retraso mental y que no soporta la noticia de la inminente boda de aquél con Ivy (Bryce Dallas Howard). Será ella quien, a pesar de su ceguera, saldrá del poblado en busca de medicinas para su amado, guiando al espectador hacia la sorpresa final: “los que no mencionamos” son un invento de los “mayores” –quienes sufrieron pérdidas violentas de seres queridos en la gran ciudad– y la acción transcurre en la época actual y no en el siglo XIX.

Los paralelismos con la atmósfera social del presente son notorios, sobre todo en lo que se refiere a la tensión que en momentos de crisis puede emerger entre los valores de la libertad y de la seguridad¹¹. Nos

términos, y por las explícitas sugerencias acerca de la fabricación de la realidad, todo está pensado para situarnos en el contexto (estadounidense) actual” (Hernández, 2006: 28).

¹¹ El propio material de promoción generado para el lanzamiento del estreno en salas y del DVD propone una lectura de la obra en clave de lo que el hombre occidental está dispuesto a

encontramos ante una comunidad traumatizada por la agresión violenta y mortífera que, en nombre de la seguridad, decide replegarse sobre sí misma. Para asegurar el éxito de su regresiva medida inventan un enemigo exterior, monstruoso y sin rostro que simboliza el mal absoluto. Sin embargo, sus convicciones morales se tambalean cuando uno de los suyos demuestra que la sombra de la inseguridad planea por encima de las restricciones más herméticas, revelando el sinsentido de una existencia ensimismada en la que la cohesión del grupo depende de la inculcación del miedo a los otros. El discurso adquiere así plena vigencia en el momento de estreno del filme, cuando el pueblo americano se encuentra todavía bajo el desconcierto de un atentado brutal que le empuja al debate sobre los riesgos de las libertades públicas. Al respecto, Shyamalan propone en su terrorífico cuento la necesidad de aceptar unos peligros que son propios de una sociedad democrática y liberal, entre otras razones porque la autarquía crea los mismos residuos a cambio de nada. Su discurso se envuelve además en unas fórmulas estéticas contenidas que juegan con el simbolismo del color –el rojo es “el color malo”, el que visten “los que no mencionamos” y el de la sangre de Lucius, pero también, en una paradoja de largo alcance, el que desencadena la apertura del desenlace– y que se desarrolla en un relato coral, lleno de capas de lectura y basado fundamentalmente en un subtexto que se hace más profundo gracias al contexto.

Las sutilezas tanto estéticas como discursivas de M. Night Shyamalan encuentran una contraposición genérica en *La tierra de los muertos vivientes* (*George A. Romero's Land of the Dead*, George A. Romero, 2005), película dirigida por un veterano del cine de terror abundante en casquería aunque tocado por una pátina de alegoría política. El propio título ya alude a la inscripción de la obra en un territorio delimitado, concretamente el de la nación descompuesta por un mal que de nuevo es interior. La tierra a la que alude el título está compartimentada en tres esferas: los muertos vivientes, que forman un colectivo a las afueras de una gran ciudad y que son hostigados por fuerzas que podrían calificarse de paramilitares; los habitantes de la urbe que viven en ambientes marginales; y la clase privilegiada que, gobernada por el señor Kaufman (Dennis Hopper), disfruta de todo tipo de comodidades y placeres en un espléndido rascacielos.

La narración se desarrolla en parajes apocalípticos y violentos que no son sino el fruto de la intolerancia del ser humano. La metáfora se apodera así del eje temático de la obra, en la que la semilla del terror ya no proviene tanto de la voracidad de los muertos vivientes –que se alimentan

hacer para combatir el miedo. Para más información, pueden consultarse las “Notas de la Producción” en la website <http://video.movies.go.com/thevillage/main.html>.

de carne humana– sino de la incapacidad para la coexistencia, la corrupción y la sed de poder que simboliza Kaufman, responsable de los excesos militares y de las torturas a las que son sometidos los amenazantes *zombies*, y personaje del que el propio Romero advierte que “representa claramente a Bush” (Lerman, 2005: 21). Como oposición, Riley (Simon Baker), el protagonista, confiesa rotundamente que lo que desea “es vivir en un mundo sin alambradas”, lo que supone un rechazo de la segregación y, por extensión, del clima de guerra que se respira en su tierra. Los símbolos se apoderan de la puesta en escena y de la construcción narrativa, como, por ejemplo, el imponente y vertical edificio, reflejo arquitectónico de un capitalismo deshumanizado y corrupto. Complementariamente, el discurso se remata con un desenlace que incluye el asesinato de Kaufman, la aniquilación de ciudadanos como consecuencia de la rebelión *zombie* y el éxodo de Riley y sus amigos a Canadá, una especie de tierra promisoría frente a la desolación estadounidense.

La propagación del mal como un virus sigue siendo, hoy, materia básica de exploración en el terror cinematográfico gracias al medio ambiente que rodea al género. La situación actual facilita así la irrupción de la cuarta versión de *Los ladrones de cuerpos*, novela publicada por Jack Finney a mitad de los cincuenta y que tiene en la ambigua *La invasión de los ladrones de cuerpos* (*Invasion of the Body Snatchers*, Don Siegel, 1956) y *La invasión de los ultracuerpos* (*Invasion of the Body Snatchers*, Philip Kaufman, 1978) sus dos réplicas audiovisuales más perdurables. Sin entrar en las variaciones que introduce *Invasión* (*The Invasion*, Oliver Hirschbiegel, 2007) respecto a sus predecesoras, lo que sí parece claro es que la metáfora política sigue siendo palmaria en un momento histórico tan agitado como el actual¹². De hecho, el trasfondo de los conflictos internacionales del presente –y entre ellos, con especial énfasis, Irak–sobrevuela el metraje a través de las noticias difundidas por los medios de comunicación de masas, especialmente la televisión. Y es precisamente este medio el que difunde la información del accidente de un trasbordador que trae del espacio la semilla de la infección. Una infección que, además, se propaga gracias un alto cargo de la NASA, catalizador de una epidemia que se expande desde arriba hacia abajo para anular la voluntad de hombres y de mujeres, que pierden su individualidad.

¹² En la novela de Jack Finney los alienígenas invadían los cuerpos de los seres humanos mientras dormían para eliminar sus emociones y conseguir de este modo una sociedad menos conflictiva aunque casi automática. La riqueza del argumento original y sus paulatinas versiones cinematográficas permiten formular un análisis comparativo de los valores ideológicos vigentes en cada momento, si bien las inferencias pueden no ser del todo cristalinas, tal y como demuestra la adaptación de Don Siegel, que sigue siendo interpretada por algunos especialistas como una parábola contra la Caza de Brujas, mientras que otros la entienden como un alegato anticomunista.

La duda, sin embargo, está sembrada: la pérdida de la identidad obtiene como contraprestación la conquista de la paz mundial, tópico anhelo de la raza humana. En semejantes circunstancias el espectador bien puede preguntarse qué estaría dispuesto a ceder a cambio de esa armonía planetaria, objetivo por el que hace no mucho se manifestaron millones de personas en todo el mundo. La película dirigida por Oliver Hirschbiegel y escrita por David Kajganich no ofrece respuestas explícitas, si bien hace suya la pesimista frase que sobre la naturaleza humana pronuncia el embajador de Rusia en Estados Unidos durante una cena, y que recuerda en *off* la protagonista, Carol Bennell (Nicole Kidman), después de haber salvado a la humanidad de la colonización extraterrestre: “Imaginar un mundo donde cada crisis no desembocara en una nueva atrocidad, donde los periódicos no estuvieran salpicados de guerra y violencia, sería imaginar un mundo donde los seres humanos dejaran de ser humanos”. Dicho esto, bien podría entenderse, como hace Cueto (2007: 18), que la película sugiere que “tenemos que pasar el purgatorio de Irak para reencontrarnos a nosotros mismos, tenemos que superar insensatas tentaciones y afrontar un dolor presente que nos asegure la paz futura”. Pero también, en una dirección complementaria, la obra pretende inquietar al espectador mediante el retrato de una sociedad que parece narcotizada y que está controlada moral y políticamente, tentación a la que los gobernantes estadounidenses cedieron después de los atentados de septiembre de 2001 y durante la campaña bélica que impulsaron.

Una operación similar se produce en *Soy leyenda* (*I Am Legend*, Francis Lawrence, 2007), adaptación renovada de la novela homónima publicada por Richard Matheson a mediados de los cincuenta y de la que ya se habían formulado como versiones cinematográficas *El último hombre sobre la Tierra* (*The Last Man on Earth*, Ubaldo Ragona, 1964) y *El último hombre... vivo* (*The Omega Man*, Boris Sagal, 1971). Si en los filmes anteriores el germen que da paso a un nuevo orden proviene, respectivamente, de una enfermedad de origen europeo y de una guerra bacteriológica entre naciones del bloque comunista, el director Francis Lawrence lo explica como el efecto de la incontinencia científica de la raza humana. Su propuesta cambia al protagonista alcohólico y desencantado de la novela de Matheson por un militar de formación científica que, viviendo solo en Nueva York, sigue buscando una cura contra la epidemia causada por un tratamiento contra el cáncer que ha transmutado a la población mundial en vampiros. Un argumento que podría no mirar directamente a la realidad política y social del siglo XXI si no fuera por la visión apocalíptica de la ciudad neoyorquina, desolada y desértica, a la que, además, el protagonista llama reiteradamente “la zona cero”. Al mismo tiempo, los *flashbacks* que dan cuenta de la propagación vírica

insisten –tal y como sucedía en *La guerra de los mundos*– en la representación de situaciones tan familiares como las de las masas de ciudadanos que intentan huir a través de los puentes, imágenes que se quedaron fijadas en la memoria colectiva durante los atentados de septiembre de 2001. Ciertamente es que el apocalipsis vampírico es fruto en esta ocasión de la arrogancia del hombre, pero las criaturas de la noche dan cuenta de la creación artificial de un mal que, finalmente, se vuelve contra él para destruirlo. Destrucción que, no obstante, dejará una conservadora moraleja a través de un final feliz, algo forzado en términos de construcción dramática y que depara nítidas implicaciones religiosas.

Sea como fuere, los muertos vivos y los seres humanos que –aunque vivos– parecen muertos ya que han perdido su voluntad, ocupan así las pantallas para, con la sutil deformación del género, ofrecer una radiografía de los miedos de un país que se cuestiona sobre si la semilla del mal brota desde el exterior o si, por contra, se localiza en su raíz misma. Un dilema que vuelve a aparecer, aunque de una manera bastante más críptica, en *Bug* (2006), la abstracta creación de William Friedkin, uno de los realizadores emblemáticos de los setenta y responsable de un clásico del género como *El exorcista* (*The Exorcist*, 1973). Más de veinte años después, Friedkin recupera el asunto de la posesión del cuerpo y la mente, si bien cambia su naturaleza diabólica por un ataque paranoico que puede entenderse como reflejo de una América traumatizada. La película narra la llegada de Peter Evans (Michael Shannon) a casa de Agnes White (Ashley Judd). Él es un veterano del ejército que ha luchado en el Golfo Pérsico y ella una camarera alcohólica que carga con el dolor de la desaparición de su hijo años atrás. Justo después de hacer el amor, los dos se convencen de tener el cuerpo invadido por insectos que se reproducen dentro de sus organismos para devorarlos poco a poco. Eso les lleva a autolesionarse, a convertir el hogar en un bunker envuelto con papel de aluminio y, en definitiva, a autodestruirse poco a poco. De nuevo aparecen asuntos como el repliegue sobre uno mismo, la necesidad de protegerse contra el mundo exterior y la descomposición de la identidad como consecuencia de los traumas, el dolor y la violencia. Cuestiones que, como vimos, tenían un calado más grupal en *El bosque* y que se torna más existencialista en *Bug*, una obra densa y compleja que advierte sobre la destrucción física y suicida a la que pueden conducir las obsesiones abonadas en un país que despierta a una nueva era en pleno aturdimiento.

4. Conclusiones

La galería de temores que jalonan la producción fantástica del siglo XXI obliga a tomar en consideración, una vez más, la situación contextual en

la que se mueve la cultura estadounidense en un periodo marcado, sin duda, por el trauma del 11-S. Cierto es que los títulos analizados en líneas anteriores conviven con otros que prescinden en gran medida de implicaciones sociopolíticas –como en el cine de terror con protagonistas adolescentes que se dirige a un *target* específicamente juvenil–, pero no lo es menos que el género se encuentra de nuevo en una fase en la que la realidad aporta una inspiración decisiva a la hora de construir universos que pertenecen a la ciencia ficción o a la creación de sensaciones aterradoras¹³. No podía ser de otro modo después de las aterradoras imágenes que se difundieron a través de los medios y de sus similitudes con las convenciones de algunos de los géneros cinematográficos más evasivos –y en ocasiones espectaculares–, razón por la que “for audience members comparing these images to those that flickered across their televisions screens on September 11, suspension of disbelief has become impossible, as the artifice of cinematic terror is now apparent in dramatically new ways” (Markovitz, 201).

Por otra parte, el desconcierto en el que se ha visto sumida la ciudadanía americana por los acontecimientos de los últimos siete años y por el impacto icónico de su representación en los medios tradicionales se ha filtrado inevitablemente en la praxis filmica. La metáfora se ha apoderado así de los universos terroríficos y de ciencia ficción gestando un catálogo en el que pueden destacarse las alusiones a las implicaciones totalitarias y xenófobas que puede traer consigo la lucha contra el mal. El riesgo que asumen las sociedades dispuestas a renunciar a su libertad para sentirse más seguras –cuestión que tiene en la aprobación de la USA Patriot Act en octubre de 2001 un claro nexos con la realidad política– constituye otro de los asuntos recurrentes en la creación de una atmósfera del miedo desde los presupuestos del *fantastique* del nuevo milenio. De ahí que, en una curiosa réplica, muchas producciones no busquen el enemigo fuera sino que llamen la atención sobre las amenazas que surgen desde dentro, tal y como hemos comprobado.

No es de extrañar, además, que en plena era del *remake* y de la reproducción seriada (Balló y Pérez, 2005), la industria de Hollywood haya recuperado ciertos referentes literarios del género que ya habían tenido su correspondiente réplica cinematográfica en coyunturas políticas agitadas (*La guerra de los mundos*, *Invasión* o *Soy leyenda*). A esta inercia cabe sumarle, sin duda, la elocuente recuperación de las figuras superheroicas

¹³ En algún caso, el terror se ha movido en clave de una concreción realista mayor a la subrayada en nuestro trabajo a la hora de apelar a las circunstancias del mundo actual. Así, películas como *Plan de vuelo: desaparecida* (*Fightplan*, Robert Schwentke, 2005) o *Vuelo nocturno* (*Red-Eye*, Wes Craven, 2005) han recuperado el avión como escenario plagado de amenazas, en una apuesta que remite a la paranoia que se ha apoderado de todos los rituales que conlleva el transporte aéreo.

que, como mitos de una civilización urbana y genuinamente americana, revitaliza la moral colectiva y actúa como bálsamo ficticio justo cuando se resquebraja la confianza en el ámbito de lo real. Posicionamientos, todos ellos, que incitan al espectador a revivir frente a la pantalla de la fantasía unas emociones enquistadas desde aquel martes de septiembre de 2001, si bien el envite se formula con el disfraz de un espectáculo que, en el fondo, no es sino una crónica del mundo en el que vivimos.

Referencias

- BALLÓ, Jordi y PÉREZ, Xavier (2005). *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición*. Barcelona: Paidós.
- BASSA, Joan y FREIXAS, Ramón (1997). *El cine de ciencia ficción. Una aproximación*. Barcelona: Paidós.
- CASAS, Quim (2005). "Cine de superhéroes. La consolidación de un género". **En:** *Dirigido*, nº 346. Barcelona: p. 28-29.
- CUETO, Roberto (2007): Liberales y otros extraterrestres. **En:** *Cahiers du Cinema España*, nº 6. Madrid: p. 18-19.
- FRANCESCUTTI, Pablo (2004). *La pantalla profética. Cuando las ficciones se convierten en realidad*. Madrid: Cátedra.
- HERNÁNDEZ, Esteban (2006). "Subversión y cultura pop". **En:** *Dirigido*, nº 354. Barcelona: p. 26-28.
- HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel (2006). *Celuloide en llamas. El cine estadounidense tras el 11-S*. Madrid: Notorious.
- KHAN, Omar (2004). "Spider-Man 2". **En:** *Cinemanía*, nº 106. Madrid: p. 68-73.
- KRACAUER, Siegfried (1947): *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*. New Jersey: Princeton University Press.
- LERMAN, Gabriel (2005). "George A. Romero: «El horror ha sido siempre una metáfora»". **En:** *Dirigido*, nº 347. Barcelona: p. 18-21.
- LOSILLA, Carlos (1993). *El cine de terror. Una introducción*. Barcelona: Paidós.
- MARKOVITZ, Jonathan (2004). "Reel Terror Post 9/11". **En:** WINSTON DIXON, Wheeler (ed.). *Film and Television After 9/11*. Carbondale: Southern Illinois University Press, p. 201-225.
- DEL PINO, Javier (2005): "El placer de lo sobrenatural". **En:** *El País*. Madrid: p. 60.

- ROBB, David L. (2006). *Operación Hollywood. La censura en el Pentágono*. Barcelona: Océano.
- SÁNCHEZ-ESCALONILLA, Antonio (2002). *Guión de aventura y forja del héroe*. Barcelona: Ariel.
- SÁNCHEZ-ESCALONILLA, Antonio (2004). *Steven Spielberg. Entre Ulises y Peter Pan*. Madrid: Dossat.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2002). *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza Editorial.
- SARDAR, Ziauddin; VAN LOON, Borin (2005). *Estudios culturales para todos*. Barcelona: Paidós.
- VALANTIN, Jean-Michel (2003). *Hollywood, le Pentagone et Washington*. Paris: Éditions Autrement.
- WINSTON DIXON, Wheeler (2003). *Visions of the apocalypse. Spectacles of destruction in American cinema*. London: Wallflower.
- WINSTON DIXON, Wheeler (ed.) (2004). *Film and Television After 9/11*. Carbondale: Southern Illinois University Press.