



**El slasher americano: una  
aproximación teórica al análisis  
fílmico desde una perspectiva  
politológica.**

The American slasher: a theoretical approach to  
film analysis from a political perspective

O slasher americano: unha aproximación teórica á  
análise fílmica dende unha perspectiva politolóxica

**Lorena Rodríguez Rivadulla**

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

Grado en Ciencias Políticas y de la

Administración

curso 2022/23.

# ABSTRACT.

**En el presente trabajo se busca realizar una aproximación y justificación teórica de los estudios fílmicos dentro de la disciplina de las Ciencias Políticas. Se plantearán así los fundamentos teóricos sobre los que se sustenta el análisis cinematográfico, así como se ejemplificará mediante la aplicación de los mismos sobre el *slasher* y su representación de la sociedad norteamericana durante la era de Ronald Reagan. Se busca así indagar en la interacción entre el cine, especialmente el cine de terror, y la esfera política, relación la cual si bien puede resultar intrigante, no debe de ser menospreciada, como se busca demostrar. Planteando, así, que existe un reflejo de la realidad en las narrativas fílmicas que se construyen, y cuestionando la ideología implícita en los mismos.**

No presente traballo búscase a realización dunha aproximación e xustificación teórica dos estudos fílmicos dentro da disciplina das Ciencias Políticas. Plantexaranse así os fundamentos teóricos sobre os que se sustenta o análise cinematográfico, así como se exemplificará mediante a aplicación dos mesmos ao *slasher* e a súa representación da sociedade norteamericana durante a era de Ronald Reagan. Búscase deste modo indagar na interacción entre o cine, especialmente o cine de terror, e a esfera política, relación a cal, aínda que poida resultar intrigante, non debe ser menospreciada, como se busca demostrar. Plantexando, deste xeito, que existe un reflexo da realidade nas narrativas fílmicas que se constrúen, e cuestionando a ideoloxía implícita nos mesmos.

In this current work, we aim to conduct a theoretical approach and justification of film studies within the realm of Political Science. The theoretical foundations that underpin film analysis will be presented, exemplified through the application to the *slasher* sub-genre and its representation of American society during the era of Ronald Reagan. Thus, we seek to delve into the interaction between cinema, especially horror films, and the political sphere, which, albeit intriguing, should not be underestimated, as we aim to demonstrate. This leads us to propose that there exists a reflection of reality in cinematic narratives, urging us to question their implicit ideologies.

# ÍNDICE.

<b>CAPÍTULO I: INTRODUCCIÓN Y APROXIMACIÓN AL ANÁLISIS FÍLMICO.....</b>	<b>5</b>
1.1 INTRODUCCIÓN.....	6
1.2 JUSTIFICACIÓN, EN DEFENSA DEL CINE Y DE LOS ESTUDIOS CULTURALES..	9
1. 2. 1 La teoría del discurso.....	13
1. 2. 2 Elementos de análisis.....	14
1. 2. 3 Breves consideraciones sobre la noción de representación.....	16
1.3 EL HORROR, CUESTIONES BÁSICAS.....	17
1. 3. 1 Elección del caso de estudio.....	24
1. 4 DEFINIENDO EL SLASHER.....	25
<b>CAPÍTULO II: EL CONTEXTO, LA NORTEAMÉRICA DE 1960 A 1980.....</b>	<b>30</b>
2. 1. DEL 1960 A 1980: MOVIMIENTO Y REACCIÓN.....	31
2.2 DE 1981 A 1988: LA MAÑANA EN AMÉRICA.....	44
<b>CAPÍTULO III: EL TEXTO.....</b>	<b>51</b>
3.1 LA FÓRMULA.....	53
3.2 IDENTIFICACIÓN DEL SUJETO.....	56
3.2.1 El otro, identificando al monstruo.....	56
El monstruo femenino.....	56
El monstruo masculino.....	58
3.2.2 El nosotros.....	62
a) Las víctimas.....	62
b) Los que sobreviven.....	64
3.3. CONCLUSIÓN.....	67
<b>CAPÍTULO IV: BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>70</b>

## ÍNDICE DE FIGURAS.

<b>Figura 1.</b> Tabla expositiva de la cronología de la administración de Ronald Reagan mediante la data disponible en ( <i>Ronald Reagan Event Timeline   The American Presidency Project, s. f.</i> ) .....	<b>27</b>
<b>Figura 2.</b> Betsy Palmer como Palela Voorhees en Viernes 13 (1980) Fuente: IMDB.....	<b>57</b>
<b>Figura 3</b> Robert Englund como Freddy Krueger en Pesadilla en Elm Street (1984) Propiedad de <i>New Line Cinema Entertainment, Inc.</i> .....	<b>61</b>
<b>Figura 4</b> Confrontación final de Pesadilla en Elm Street (1984) Propiedad de <i>New Line Cinema Entertainment, Inc.</i> .....	<b>66</b>

## **AGRADECIMIENTOS.**

Quiero expresar mi más sincero agradecimiento al profesor Ramón Máiz por su inmensa paciencia, constante guía y valiosos consejos a lo largo de estos meses de investigación. Su apoyo, a pesar de la naturaleza excéntrica del objeto de este proyecto, ha sido fundamental para mi desarrollo académico. Además, deseo extender este agradecimiento a todos los profesores de esta facultad, cuya dedicación y compromiso con la educación han sido una fuente invaluable de conocimiento y sabiduría. Sin su dedicación y enseñanza, no habría adquirido el conocimiento y las habilidades necesarias para llevar a cabo este trabajo de fin de grado.

# **CAPÍTULO I: INTRODUCCIÓN Y APROXIMACIÓN AL ANÁLISIS FÍLMICO.**

## 1.1 INTRODUCCIÓN.

En el presente Trabajo de Fin de Grado, se busca realizar una justificación teórica de los estudios fílmicos desde una perspectiva politológica mediante la aplicación de la Teoría del Discurso, utilizando como objeto de estudio el subgénero del cine de horror conocido como *slasher* y su representación de la sociedad norteamericana de Ronald Reagan. Se parte de la premisa fundamental de que el cine y las narrativas que en él se construyen poseen capacidad de reflejar la sociedad que los produce. Así, se argumenta que el cine de terror, (o cine de horror, *the horror-film*) y las producciones que caen bajo este género poseen una ideología<sup>1</sup> implícita que varía en dependencia del movimiento al que nos estamos refiriendo, donde esta ideología partirá del contexto donde se dan. De esta premisa, extraemos las siguientes preguntas de investigación a abordar:

- a. ¿Cuáles son los fundamentos teóricos y conceptuales que respaldan la pertinencia y la relevancia de aplicar una perspectiva politológica al análisis fílmico, específicamente al estudio del cine de terror, para entender cómo el género cinematográfico puede actuar como un reflejo y un agente de la política, las ideologías y las dinámicas sociales en la sociedad contemporánea?
- b. ¿Qué elementos simbólicos y narrativos específicos se encuentran en las películas de terror del subgénero del *slasher* norteamericano y cómo se relacionan con las realidades sociales subyacentes de la época en que fueron producidas?

Exponemos que, en primer lugar, el presente trabajo busca ser una aproximación teórica al análisis fílmico desde una perspectiva politológica. Partiendo de una extensa revisión bibliográfica, se argumenta no sólo la relevancia y el papel de los estudios fílmicos dentro de las Ciencias Políticas, sino su capacidad de crear retratos de las sociedades en las que son producidas. Se parte de la premisa fundamental de que el cine posee capacidad de representación. Más adelante hablaremos de qué significa esta representación. Así, la riqueza del lenguaje visual y narrativo del cine posibilita la construcción de imágenes, símbolos y metáforas que encarnan la esencia misma de los aspectos más relevantes de una sociedad, brindando una lente única para comprender su complejidad y dinamismo. Al abordar el concepto de representación, se examinará la dialéctica entre lo que es representado en la pantalla y las realidades sociales subyacentes. Se analizará cómo el

---

<sup>1</sup> Con ideología en este contexto hacemos referencia a la concepción de la misma que presentan Michael Ryan y Douglas Kellner en *Camera Política: The Politics and Ideology of the Contemporary Hollywood Film*, entendida como una forma “metafórica” de representar el mundo que está vinculada a una manera en particular de la construcción de la realidad social. (Ryan & Kellner, 1988, p. 15)

cine captura y refleja la experiencia humana, las relaciones de poder, los conflictos, los valores culturales y las tensiones políticas que caracterizan una determinada época o comunidad. En segundo lugar, se argumenta que el cine de terror, también conocido como cine de horror o "*the horror film*" cuando es observado desde una perspectiva politológica, identificado elementos simbólicos en el texto, se puede hacer presente una ideología implícita que varía en función del movimiento cinematográfico al que se hace referencia. Es decir, cada corriente o movimiento dentro del cine de terror desarrolla su propia perspectiva ideológica, la cual se deriva y se nutre del contexto sociocultural en el que se origina. Es importante tener en cuenta que esta ideología puede ser sutil y subyacente, pero ejerce un impacto significativo en la construcción de los significados y los mensajes transmitidos por estas producciones cinematográficas. Así, se argumenta que el cine de terror es merecedor de un estudio detallado debido a su inserción dentro del ámbito de los medios de comunicación masivos. Como parte integral de la cultura mediática, las películas de terror han representado fenómenos culturales de gran relevancia.<sup>2</sup> Estas producciones cinematográficas han logrado capturar y transmitir de manera efectiva los temores y las preocupaciones de una sociedad en un momento específico.

Por lo tanto, se justifica el estudio del cine de horror como una ventana hacia la comprensión de los miedos y las inquietudes que han prevalecido en diferentes momentos históricos. Al analizar las producciones cinematográficas dentro de este género, se puede obtener una visión enriquecedora de las dinámicas sociales, políticas y culturales que han influido en su creación y recepción. Por ello, el presente proyecto caería dentro del paraguas de los estudios culturales, con un enfoque a un subgénero particular del cine de terror nacido en una época y bajo unas condiciones socioeconómicas determinadas. Esto es, el *slasher* norteamericano. El *slasher* norteamericano vive su época de plenitud entre el 1980 y el 1990, perdiendo fuerza a finales de la década, pero que en total produciría más de doscientas películas en diez años. Uno de los movimientos más prolíficos y, como se pretende demostrar en el presente texto, posiblemente de los más significativos de su tiempo.

El presente Trabajo de Fin de Grado se estructurará en tres capítulos fundamentales, cada uno de ellos enfocado en aspectos claves para la comprensión y el análisis de nuestra

---

<sup>2</sup> Ver A. Britton, R. Lippe, T. Williams, and R. Wood, *American Nightmare: Essays on the Horror Film* (Toronto: Festivals of Festivals Publication, 1979). Según un estudio realizado por la revista *Variety* en 1984, los géneros de terror y de ciencia ficción representaron el 34% de las ganancias totales de taquilla de ese año, con películas como "Pesadilla en Elm Street" y "Viernes 13" liderando la lista (*Variety*, 1985) Study Reveals Sales Trends in 1984.

investigación. En el Capítulo I, se abordarán las cuestiones teóricas que han sido determinantes en la concepción y desarrollo del estudio. En particular, se realizará una aproximación teórica a los estudios cinematográficos desde una perspectiva politológica, buscando justificar de manera fundamentada la relevancia y pertinencia de nuestro objeto de estudio específico. A su vez, se presentará un mecanismo de análisis que se sustenta en la identificación de elementos clave dentro de los textos cinematográficos. Este capítulo también contempla una aproximación inicial a nuestro objeto de estudio, el slasher, en el cual se expondrá su definición y delimitación, así como una breve revisión histórica del término y los estudios previos que han surgido en torno a este movimiento cinematográfico.

En el Capítulo II, nos adentraremos en el contexto socioeconómico y político que marcará el escenario en el cual se desarrolla nuestra investigación: la norteamérica de la década de 1980. Para una comprensión más completa, también se ofrecerá una breve visión histórica de las dos décadas previas, lo que permitirá un análisis contextualizado y profundo de la época. Finalmente, el Capítulo III será el espacio destinado a la exploración y análisis detallado de la fórmula del slasher, mediante el empleo de los fundamentos teóricos presentados en el primer capítulo y los sucesos descritos en el segundo. En este apartado, se enfocará en la aplicación de la teoría del discurso para examinar cómo el slasher representa y construye la realidad social, así como identificar la ideología implícita que subyace en su narrativa. Es aquí donde surge una última pregunta, una cuestión secundaria que nace a raíz del *cómo*, a la que, como modo de conclusión, se buscará arrojar luz, *¿cultura o contracultura?*

## 1.2 JUSTIFICACIÓN, EN DEFENSA DEL CINE Y DE LOS ESTUDIOS CULTURALES.

En primer lugar, se realizará aquí una breve defensa de los estudios culturales y de los análisis fílmicos desde una perspectiva politológica. Así, no sólo se dejará constancia de la motivación del objeto de estudio, sino que también conformará el marco teórico sobre el que se construye este proyecto. Esto es, cuáles son las teorías de las que partimos para llegar a un análisis cinematográfico construido sobre una base teóricamente ajustada.

El proyecto presentado se enmarca dentro de la categoría de los estudios culturales, un campo que no puede ser definido de manera concreta y carece de un consenso académico que establezca límites claros sobre su objeto de estudio. Los estudios culturales no se reducen a una simple teoría, sino que se basan en la acumulación de conocimiento proveniente de la convergencia de múltiples corrientes dentro de las ciencias sociales. (Ambjörnsson & Ganetz, 2013) Donde el concepto de cultura entremezcla y difumina las líneas entre el análisis textual de lo que podríamos denominar “cultura popular” o “cultura de masas” con la teoría social. (Czaplicka et al., 1995). Toby Miller, en su “Introducción a los estudios culturales”, especifica u establece qué características o aspectos son deseables en el ámbito de los estudios culturales teniendo en cuenta la necesidad de esta perspectiva interdisciplinar. Para ello, se inspira en los estudios de John Frow y Meaghan Morris, quienes defienden una combinación de elementos económicos, políticos, análisis textual, teoría de género, historia, antropología cultural, materialismo y políticas entendiendo estas últimas en su sentido de normas u leyes. Por ello, podemos hablar de un encuentro entre lo cultural, lo político, y lo social. Un encuentro que busca profusamente no definirse, como podemos observar partiendo de la revisión de la literatura existente, pero que comparte en todo momento la preocupación por la reproducción y creación de cultura.

Aún así, ¿por qué el cine? No sería extraño poner en cuestión la relevancia del cine u de la ficción y su capacidad de dar cuenta o reflejar la realidad. Voces como la de Sartori, en su conocida obra *Homo videns* (1998), que afirman que la primacía de lo visible, de la imagen, de televisivo, sobre aquello que es inteligible, da lugar al “ver sin entender”, sin pensar en los significados. Se dice así que el video “está transformando al homo sapiens, producto de la cultura escrita, en un homo videns para el cual la palabra es destronada por la imagen” (1998: p. 11). Pero esto tiene que tener en cuenta la posibilidad de ver y pensar en aquello que es visto, o que aquello que es presenciado posea una cierta capacidad para evocar otro tipo de reflexión; entre otras cosas, para pensar en lo político (Madriz-Sojo et al., 2018). Así,

no se puede pretender negar la importancia de la ficción y el cine; ni en su representación de las sociedades contemporáneas que las producen, ni el impacto que conlleva sobre la construcción de imaginarios colectivos en las mismas. Al examinar las representaciones cinematográficas, se pueden obtener perspectivas valiosas sobre las dinámicas culturales, los valores, las identidades y las relaciones de poder. Por lo tanto, el estudio y análisis del cine y la ficción resultan esenciales para comprender plenamente la complejidad de la cultura y la sociedad. Trenzado Romero apunta que las películas conforman parte de la realidad cotidiana y la memoria colectiva, constituyéndose como lugares de representación cultural e imaginarios sociales (Romero, 2000, p. 48). El cine se presenta como un discurso dentro de esferas claramente definidas en el campo de las ciencias sociales, donde no se limita a ser un simple comentario sobre la realidad social, sino que se convierte en un actor genuino dentro de ella. Esto da lugar a una relación binaria: la historia social (que abarca los temas fundamentales) y la historia del cine (que representa esos temas) interactúan en una relación dialéctica. De este modo, el cine se convierte en un medio para transmitir el significado del evento social original (Belton, 1994) (Baca, 2009, pp. 11-12).

Por otra parte, Monaco (2000: p. 263) sostiene que todas las películas exhiben una naturaleza política, sin importar cómo de significativa puede ser, la cual divide en tres niveles a los que los filmes pueden responder, así como se pueden solapar en los textos, así, se exponen: a) antológicamente, mediante la deconstrucción de los valores culturales tradicionales, lo cual de forma consecuente, por contraste, dibuja aquello que es culturalmente favorable, exponiendo aquello que se *valora* y que se *devalúa*. b) Miméticamente, al recrear la sociedad y la política inherente a ella, donde posee la capacidad de "validar" la realidad social que refleja, mediante la exposición de la misma al público. (Ej: caracterizaciones estereotipadas de minorías étnicas y sociales.) c) Inherentemente, dada la naturaleza comunicativa del cine, esta adquiere una dimensión política natural al darse la interacción entre la película y el público, influyendo en cómo la audiencia se relaciona con el medio.

Por lo tanto, se puede afirmar que "cada película tiene un sesgo, una perspectiva ideológica determinada que privilegia ciertos personajes, instituciones, comportamientos y motivos como atractivos, y devalúa un conjunto opuesto como repulsivo" (Giannetti 1996: p. 392). En consecuencia, podemos denotar que el cine como medio artístico y comunicativo no se limita al reflejo de la realidad, sino que también la interpreta y, en cierta medida, la configura a través de sus elementos narrativos y visuales, transmitiendo valores, creencias y perspectivas ideológicas a sus audiencias. (Baca, 2009, pp. 21 - 22)

Esta ideas, tanto en lo que refiere al cine como al conjunto de estudios culturales, parten, o, por lo menos, retornan, a aquello que conocemos como la “tensión entre lo cultural y lo político”, que Cairo y Franzé consideran derivado de la rigidez de la disciplina de la ciencia política en su campo de estudio. Se realiza así una crítica al referente empírico, a la necesidad de búsqueda de explicaciones causales estables. Retornando a Sartori, en relación a la anterior afirmación, citamos textualmente “*recordemos que el conocimiento científico atiende, cuanto puede y como mejor puede, a la explicación causal (. . .). Un orden de fenómenos queda explicado científicamente cuando podemos afirmar que c es causa de e (efecto) y así sucesivamente (de maneras variadamente complejas).*” (Sartori, 2002: p. 59), donde se puede comprender la determinación causal como ley, porque el “qué”, la capacidad descriptiva, no comprende necesariamente el “cómo”. Por ello, consecuentemente añade que “*Atención, no estoy diciendo con esto que toda explicación es o debe ser del tipo causal. Si dijese eso, diría una cosa totalmente inexacta. Lo que digo es, en cambio, que el conocimiento científico busca explicaciones causales, y que no le satisfacen aplicaciones de otro tipo (de menor potencia explicativa).*” (Sartori, 2002: p. 60).

Ende, no podemos considerar que los mismos principios que se aplican a las ciencias naturales se apliquen sobre las ciencias sociales, que el carácter racional se traduzca al estudio de la política y del comportamiento político humano. Depende de la consideración que se tengan en cuenta del significado de ciencia política; tal y como afirma Batlle, el entendimiento actual de lo que forma a las Ciencias Políticas como disciplina no conforma una identidad absolutamente determinada, en su lugar existen un amplia abanico de temas e intereses que son analizados desde diversas aproximaciones (Batlle, 1992, p. 15)<sup>3</sup>. Aunque es innegable que existen corrientes dominantes u mayoritarias dentro de la disciplina. Según Losada y Casas (2008: p. 26-27), este enfoque se ha centrado en temas como el comportamiento electoral, la formación de la opinión pública, la influencia de los medios de comunicación en las preferencias políticas, la persuasión, el comportamiento legislativo, las causas de los conflictos armados internos, los procesos de toma de decisiones en las instituciones políticas y el comportamiento burocrático. A su vez, en *Logics of Critical Explanation in Social Theory*, de Jason Glynos y David Howarth, argumentan de forma similar que a pesar de los cambios sucedidos en las últimas décadas dentro del entendimiento de qué son las Ciencias Políticas y otras ciencias sociales, con la inclusión y expansión de múltiples corrientes y movimientos, se mantiene aún una disposición dominante ante los aspectos empíricos-explicativos favorecidos por los

---

<sup>3</sup> Fragmento de Albert Batlle, perteneciente a la introducción de *Diez textos básicos de ciencia política*. Rubio, A. B. i. (1992). Ariel España.

enfoques positivistas. (Glynos & Howarth, 2007, p. 2) En este sentido, partiendo de nuestro objeto, el análisis fílmico, Andersen (2003)<sup>4</sup> defiende el empleo de *estrategias analíticas* en lugar de simplemente metodologías o métodos de análisis al abordar contenidos de interés. Esta distinción se fundamenta en que los términos tradicionales se refieren a conjuntos de reglas y procedimientos para validar teorías científicas y generar conocimiento objetivo y empírico, destacando la observación directa de los fenómenos por parte del investigador como una de estas reglas. Por otro lado, los análisis discursivos enfatizan un examen diferente, ya que no se centran en las observaciones directas y controladas del investigador, sino en las observaciones del investigador sobre las distintas observaciones generadas por los agentes mencionados, quienes participan en la realidad, contexto e historia presentes en los contenidos a analizar, en este caso, los filmes que representan la realidad a partir de su interpretación. Estos análisis tienen la intención de cuestionar, interpretar y ordenar críticamente dichas observaciones, en lugar de generar conocimiento verdadero sobre un objeto de estudio. Es decir, se enfocan en la *interpretación y significado* de las observaciones más que en la obtención de conocimiento objetivo. Así, también podríamos citar aquí la producción teórica de Foucault y su análisis discursivo bajo una mirada estructuralista o post-estructuralista, donde el estructuralismo establece niveles que conforman los textos; que bajo el texto accesible, visible, subyace aquello invisible, donde el foco de atención cae bajo este texto “invisible” como un síntoma de una estructura subyacente y controladora. Sin embargo Foucault tan sólo operaba en el nivel de lo visible como aquello voluble a análisis, el de la apariencia; el foco en aquello tal y como aparece, sin realizar una reducción del mismo que lo transforme. Y, sin embargo, es merecedor de mención con su pretensión de demostrar cómo cualquier *discurso* implica procedimientos de *exclusión*, que no solo excluyen temas, argumentos y posiciones discursivas, sino que también generan *ajenos*, (el otro) denuncian grupos de personas como enfermas, anormales o irracionales, y otorgan a otros grupos el derecho y la legitimidad para tratar a estas personas (por ejemplo, mediante encarcelamiento o terapia). Foucault busca mostrar cómo el poder en la sociedad no puede ser localizado y, por lo tanto, separado e aislado, por ejemplo, de las ciencias sociales e instituciones de bienestar público como las escuelas y hospitales, y que el poder es ubicuo como factor productivo. El poder está presente en nuestro enfoque hacia las cosas en la medida en que los objetos con los que nos relacionamos son siempre objetos discursivos, producidos por y en el discurso. El poder está presente en nuestro enfoque hacia nosotros mismos en la medida en que nuestra relación con nosotros mismos es un producto del poder. (Andersen, 2003, pp. 3 - 4)

---

<sup>4</sup> De Andersen, N. Å. (2003). Discursive Analytical Strategies: Understanding Foucault, Koselleck, Laclau, Luhmann. Policy Press.

Retornando al objeto de la cuestión, a la “tensión entre lo político y lo cultural”, se podría argumentar en base a esta falta de consenso o de un enfoque único, que la política no solo se limita a la teoría del Estado, sino que también implica la participación de mitos, religiones e ideologías, que tienen la capacidad de generar sentido de manera similar o incluso mayor que las teorías convencionales. Siempre que comprendamos la política y lo político como una búsqueda (“*lucha*”) de construcción del sentido de la sociedad. (Cairo y Franzé, 2010: p.14). Esto es, por supuesto, controversial, hay académicos que afirman lo contrario. Sin embargo, esto no ha impedido la introducción de los estudios fílmicos dentro de la Ciencia Política, especialmente localizados en Estados Unidos y mediante la ampliación del campo de estudio de la Comunicación Política para la inclusión de cuestiones como podrían ser la cultura de masas u el entretenimiento. (Romero, 2000, p. 47)

### **1. 2. 1 La teoría del discurso.**

Frente a ello, la **teoría del discurso** sí posee una definición académicamente consensuada, así como es fundamental para comprender de dónde partimos y cómo proceder. Pues una de las aplicaciones más recientes que se ha dado a esta cae en el estudio de las proyecciones políticas en lo audiovisual, mediante la identificación de *elementos*, entendiendo estos como objetos simbólicos y prácticas que son llevadas a cabo por los personajes representados en pantalla, que de esta manera permiten representar cómo se construyen las identidades a partir de un momento, causa, u situación social. (Madriz-Sojo et al., 2018) La Teoría del Discurso, sobretodo en lo que refiere a las aportaciones desarrolladas por Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, ha sido aplicada en el análisis político del cine, explorando cómo las representaciones audiovisuales políticas proyectadas a través de los medios de comunicación masivos (*mass media*) como el cine y la televisión, se relacionan con la construcción de identidades y la producción de sentido en la sociedad. (Marsh et al., 1998, p. 24). Entendemos la Teoría del Discurso como aquella que tiene como objeto el estudio de los discursos o sistemas de significado configuran el rol autopercebido de los individuos en la sociedad. En este caso, el concepto de discurso se abre para abarcar todo tipo de prácticas, tanto sociales como políticas. (Marsh et al., 1998, p. 125)

En la Teoría del Discurso, podríamos identificar a priori, de una forma básica y esquemática, los siguientes conceptos clave: articulación, discurso, momentos y elementos. La articulación es una práctica que establece una relación entre elementos significativos que poseen una capacidad de cambio o de modificación de su identidad. El discurso es la totalidad estructurada resultante de esta articulación. Los momentos son las posiciones diferenciadas dentro del discurso, mientras que los elementos son diferencias que aún no

han sido articuladas; los puntos nodales son significantes que enlazan cadenas de significado en el discurso, están tendidamente vacíos; esto es, la generalización les otorga capacidad de una extensión capaz de aglutinar diversos significantes, a los que LaClau llama “significantes flotantes”, en un discurso estructurado.

Por otra parte, la dislocación es un proceso en el que las estructuras discursivas muestran su contingencia, creando un vacío de significado que puede ser llenado con nuevos significados y dando lugar a nuevas identidades plurales. En la Teoría del Discurso, existen dos lógicas de relaciones de elementos: la de equivalencia, que vincula elementos por oposición equivalente para antagonizar un enemigo común, y la de diferencia, que expande un sistema de diferencias desarticulando cadenas de equivalencia y prevaleciendo sobre el discurso contrario (Howarth et al., 2000, p. 7-8). El contenido de los discursos depende de las relaciones que se establezcan entre los elementos que compongan el mismo y que le otorgan un significado (Errejón Galván, 2011, p. 132).

## **1. 2. 2 Elementos de análisis.**

Teniendo todo esto en consideración, en este caso nos guiaremos parcialmente, de forma sintetizada para su aplicación sobre el objeto de estudio en particular, por el enfoque para el análisis fílmico político desde la Teoría del Discurso propuesto por Madriz-Sojo y Sáenz, en base al *Frame Analysis* citado en (Errejón Galván, 2011) y a alguno de los componentes del análisis discursivo propuesto por Máiz, R. en *Framing the nation: three rival versions of contemporary nationalist ideology*. (Máiz, 2003). Esto será combinado con la identificación de elementos que componen el slasher americano propuesto por Carol J. Clover en la obra *Men, Women, and Chainsaws*, de la cuál hablaremos con mayor profundidad posteriormente. Nos encontramos así con los siguientes puntos:

1. Identificación de los actores sociales o entidades en pugna que constituyen el conflicto político-social representado en la película, eliminando elementos no relevantes para el análisis político.
2. Reconocer una dislocación discursiva, donde una visión o proyecto social cambia su significado, permitiendo la aparición de discursos alternativos al hegemónico.
3. Identificación del "nosotros", el quiénes sufren, el actor o actores sociales que enfrentan una problemática y articulan nuevas prácticas, demandas y objetos simbólicos para generar un nuevo discurso y proyecto de cambio, así como la

identificación del "ellos", actor o entidad responsable de las condiciones sociales problemáticas, vinculado a un discurso hegemónico.

4. Describir las posiciones nominales de los sujetos significativos en el conflicto, cómo se autodenominan (ej: obrero, estudiante, etc.) o qué papel juegan en el filme.
5. Describir las prácticas articuladoras, objetos simbólicos y demandas sociales que generan una identidad compartida mediante su articulación.
6. Identificar la demanda principal que articula el discurso del "nosotros".
7. Enumerar los significantes articulados en el nuevo discurso, incluyendo aquellos que antes estaban flotantes o fuera del discurso y que cambian de significado al estar orientados por un significante vacío que representa el proyecto político.
8. Describir el diagnóstico o visión de la realidad vivida por los personajes y la terapia propuesta para resolver la problemática social.
9. Clasificar el antagonismo identificado como una "lógica de equivalencia" o una "lógica de diferencia" en la construcción del "ellos" y el "nosotros". La lógica de equivalencia establece un antagonismo dual, el "ellos", contra "nosotros", donde la lógica de la diferencia segmenta el "ellos" en diversos elementos. Esto es, la simplificación u la ampliación del antagonismo.
10. Analizar las condiciones de posibilidad de éxito del discurso y los actores para disputar la hegemonía y transformar el campo discursivo.
11. Interpretar las situaciones políticas representadas en la película y comprender cómo la articulación de elementos en torno a significantes vacíos da sentido compartido y simplifica la complejidad del filme en torno a un diagnóstico u pronóstico de la realidad que está siendo representada.

Tras una meticulosa reflexión sobre las premisas anteriormente expuestas, resulta pertinente abordar con rigor y profundidad el género del horror, así como justificar la elección de este campo de estudio y, en particular, del subgénero del *slasher*. En esta perspectiva académica, es esencial explorar las cuestiones inherentes y específicas que surgen a raíz de dichas elecciones, realizar una delimitación y descripción con el propósito de ahondar en una comprensión esclarecedora del objeto de investigación. Así pues, adentrémonos con solidez en el vasto terreno del horror cinematográfico, para así desentrañar sus intrincados matices y significados.

### 1. 2. 3 Breves consideraciones sobre la noción de representación.

Antes de proceder, dedicaremos un breve apartado a hablar de la noción de representación en este contexto, pues no se debe caer en considerar que esta representación de realidad no es más que una mera interpretación de eventos fantásticos adaptada a la realidad, como plantea Bojan Bača en *Malice in Wonderland: The Political Unconscious in American Horror Films of the 1970s*, (2009), abriendo el segundo capítulo con la misma cuestión. Así, se utilizará su argumentación; que los hechos y sucesos socioeconómicos no pueden existir aislados de la narrativa, que dependen de ella, de la *interpretación*, para poseer sentido. (Baca, 2009, p. 19) (Jenkins & Munslow, 2003, pp. 11-12)

Esto se sustenta en una asunción de que la realidad siempre está mediada, siempre está supuesta a cierto grado de interpretación, y, como resultado, adopta la forma de un texto, de una narrativa. En este sentido, todas las estructuras o "posibles referentes" que dan forma a nuestra realidad social, que abarcan lo económico, político, histórico, cultural, social e incluso lo cinematográfico, son de naturaleza textual. Por tanto, en el contexto de la realidad social, no existe nada que quede fuera del ámbito del texto. Sin embargo, es fundamental aclarar que esta controvertida afirmación no implica que todos los referentes estén limitados, negados o confinados en un libro, como algunos han argumentado; más bien, significa que cada referente y toda realidad adquieren la estructura que solo pueden ser abordada mediante una experiencia interpretativa, en la que el significado se despliega y se asume a través de un movimiento de referencia diferencial.<sup>5</sup> Este planteamiento tiene implicaciones en relación con la representación de la realidad, ya que se vislumbra la imposibilidad de lograr una representación auténtica que alcance el mismo nivel ontológico que el objeto que se pretende representar. En otras palabras, la representación cinematográfica, al igual que la historiografía, la sociología u otras ciencias sociales, opera a un nivel de *representación discursiva*, por ello la utilización de la teoría discursiva. Sin embargo, la "interpretación" significa que, cada representación textual, independientemente de su naturaleza historiográfica, sociológica o cinematográfica, inevitablemente se distingue

---

<sup>5</sup> Esta idea parte de (Derrida, 1988: p. 148) "Lo que yo llamo "texto" implica todas las estructuras denominadas "reales", "económicas", "históricas", socio-institucionales, en resumen: todos los posibles referentes. Otra manera de recordar una vez más que "no hay nada fuera del texto". Esto no significa que todos los referentes estén suspendidos, negados o encerrados en un libro, como algunas personas han afirmado, o han sido lo suficientemente ingenuas como para creerlo y acusarme de creerlo. Pero sí significa que cada referente, toda realidad tiene la estructura de una traza diferencial, y que no se puede referir a este "real" excepto en una experiencia interpretativa." (*What I call "text" implies all the structures called "real," "economic," "historical," socio-institutional, in short: all possible referents. Another way of recalling once again that "there is nothing outside the text." That does not mean that all referents are suspended, denied, or enclosed in a book, as people have claimed, or have been naive enough to believe and to have accused me of believing. But it does mean that every referent, all reality has the structure of a differential trace, and that one cannot refer to this "real" except in an interpretive experience.*)

de aquello que intenta plasmar. Esto se debe a que los eventos y realidades que se pretenden representar no pueden ser capturados en su totalidad como acontecimientos reales; en cambio, necesariamente deben ser "filtrados" a través de un medio y, como resultado, el producto final adopta una forma discursiva más que la de un evento genuino. (Baca, 2009, p. 18)

La conclusión lógica es que no podemos separar a la *interpretación*, del *hecho*; este no es tan solo el caso de los estudios fílmicos, si no que se da en otras disciplinas más comúnmente aceptadas o cuya tradición está más arraigada dentro de las ciencias sociales. En este caso, la interpretación se da desde la perspectiva fílmica; elementos que surgen de forma común en un movimiento, cuyas líneas podemos seguir hasta trazar un retrato de la sociedad que los crea. Se refuerza así la relevancia de estos textos como productos culturales de su tiempo. Quizá la interconexión entre el horror y la política pueda parecer enigmática a primera vista; sin embargo esta se cimienta sobre las mismas premisas que sustentan otros campos de estudio fílmico, abocándose así a ser digna de investigación. El *slasher*, en su calidad de movimiento y subgénero singular, exhibe una fórmula y una estructura lo suficientemente distintivas y recurrentes como para permitir la identificación de elementos susceptibles de minucioso análisis.

### **1.3 EL HORROR, CUESTIONES BÁSICAS.**

Aunque sea un género popularmente conocido en el ámbito hispanohablante como "*películas de terror*", en el presente texto se hará referencia al canon de largometrajes que conforman el género como "*horror*". Esta distinción nace de que nuestro estudio se focaliza en el contenido de los textos y en la ideología implícita presente en los mismos; el enfoque sobre el contenido nos obliga a utilizar "horror", donde "terror" se define como la reacción (del público, de la audiencia, del espectador) ante las imágenes proyectadas, o aquellas que no se muestran. Consideremos así el terror como una reacción al horror. (Barona, 2008) Desde luego, esta distinción también provoca que debamos de profundizar en mayor medida qué conforma el género; qué elementos están presentes en este ya mencionado canon. Entre estos elementos podemos observar un vocabulario común: imperiosamente marcado por elementos culturalmente cristianos. El cristianismo se convierte de forma implícita en el fondo sobre la que se construyen gran parte del imaginario de la película de horror. *Satanismo, demonios, brujas, misas negras, la muerte, el más allá, etc.* No ahondaremos más en este tema, por el momento, ya que será pertinente cuando se expongan los valores morales implícitos en el *slasher*. Fuera de los elementos pertinentes al

imaginario cristiano, se dan ciertas técnicas cinematográficas particulares o especialmente notorias, es las cuales no ahondaremos al alejarse del tema a tratar, pero igualmente merecedoras de mención; uno de los elementos más característicos es un uso frenético de la cámara, los planos psicológicos, la iluminación, o, como previamente hemos mencionado, el no mostrar; las acciones que suceden en *off*, donde la propia imaginación del espectador rellena el hueco dejado por la cámara. Todas estas cuestiones están influenciadas por la sociedad donde se producen; el cristianismo surge como marco porque es la religión de las clases dominantes, y, como veremos a continuación, de gran relevancia dentro de la presidencia y de la candidatura del presidente norteamericano Ronald Reagan.

Bastante atención se le ha dado al campo del horror, como forma de producción cultural, por una diversidad de disciplinas y actores; comentaristas del medio, filósofos y autoridades gubernamentales entre otros. Que pongamos atención sobre el género y su análisis desde una visión politológica no es de extrañar, no es desconocido, menos teniendo en cuenta las propias "políticas" implícitas sobre el género del horror. La articulación de los textos pasa por cuestiones que como politólogos nos resultan familiares. Esta *retórica del horror* nunca representa el mundo de forma neutral, definiendo aquello que es "malvado" (y lo que es bueno, en consecuencia y contraposición), lo que es "monstruoso" (frente a lo normal), lo que debería de ser visto (y lo que debe de ser ocultado.), entre otros elementos. Y estas retóricas no sólo poseen su papel en los textos que conforman el género, sino que también son puestas en uso por el mismo sistema político-social bajo el que se crea, y el que se preocupa por la proliferación de las mismas (Gelder, 2000, p. 1). A su vez, se puede afirmar que parte del mérito del género, de la perturbación, nace de la perturbación o subversión de categorías u elementos culturales o ideológicamente preestablecidos de los cuales se asume su presencia. Muchas aportaciones al respecto del tema han surgido de cómo los textos son capaces o en qué medida poseen la habilidades de cuestionar las representaciones convencionales de identidades culturales, nacionales, y sexuales entre otras. Sin embargo, como destaca el crítico estadounidense Robin Wood, no se puede negar que estas representaciones pueden servir tanto para la subversión como para el refuerzo de estos elementos establecidos. (Wood et al.: 1979) Así, es innegable que estos textos puedan adquirir un carácter conservador y reaccionario. Múltiples estudios sobre el género respaldan esta idea, al entender el horror como algo conservador por dos principales razones: a) la construcción del "otro" en una relación antagónica con el "yo" que se considera como el ideal por la cultura predominante, lo que refuerza los valores tradicionales al calificar de "monstruoso" todo lo que se desvía de lo "normal". b) El "monstruo" se representa de manera explícitamente masculina o masculinizada, cuyos

objetos de deseo, obsesión o agresión tienden a ser de género femenino, convirtiéndose en sus principales víctimas (Neale, 1980: p. 61).

Este último punto ha sido utilizado como argumento para calificar el género del horror como esencialmente misógino y dirigido principalmente al consumo masculino. Sin embargo, esta interpretación se basa en evidencias contradictorias. Por un lado, la visión de Neale, mencionada anteriormente, donde el "monstruo" es representado como masculino en contraposición a la víctima femenina. No obstante, por otro lado, Barbara Creed argumenta en su obra "The monstrous-feminine: film, feminism, psychoanalysis" (1993) que el "monstruo" tiende a ser usualmente representado como femenino, siendo los hombres las principales víctimas. A pesar de estas perspectivas opuestas, ambas llegan a una conclusión similar, destacando que la narrativa y los textos de horror están contruidos en torno al miedo y hostilidad hacia la mujer, ya sea como víctima o como monstruo, mientras que la audiencia tiende a identificarse con el personaje masculino, tanto en su papel de víctima como de monstruo (Jancovich, 2002, p. 15). En el presente contexto, surgen cuestionamientos fundamentales a raíz de las divergentes perspectivas que la literatura ofrece respecto al género, induciendo a considerar si este se enmarca dentro de la cultura dominante o bien como una manifestación contracultural. De igual modo, se plantea la interrogante acerca de si el género cinematográfico en cuestión representa lo marginal o, por el contrario, refuerza los valores tradicionales establecidos. La respuesta a estos interrogantes se revela como intrínsecamente compleja y sujeta a diversas variables. Resulta arduo delinear de manera precisa qué constituye el género y cuáles son sus fundamentos primordiales, dado que este se halla conformado por una multiplicidad de subgéneros y movimientos, todos ellos producto de la época y el contexto sociohistórico que les otorga origen y difusión.

En el presente trabajo, no se persigue alcanzar una comprensión exhaustiva del género en su totalidad, puesto que tal enfoque se revelaría demasiado amplio e inabarcable. Por tanto, se ha optado por examinar un subgénero en particular: el slasher, el cual será tratado con mayor profundidad en el próximo apartado. Su principal producción se sitúa en la década de los 80, perdiendo paulatinamente su fuerza hacia finales de la misma. A pesar de ello, el impacto del slasher, la abundancia de sus producciones y la riqueza de sus elementos simbólicos lo convierten en un subgénero idóneo para el análisis fílmico propuesto bajo la perspectiva teórica discursiva.

Cabe subrayar que, si bien el *slasher* es tan solo uno de los muchos subgéneros del género de horror, todos comparten una característica esencial: reflejan de manera significativa las ansiedades sociales más relevantes del período en que son concebidos, o, paralelamente, reflejan aquellos valores considerados como prioritarios o favorables. Resultaría incluso audaz intentar exponer en este espacio la totalidad de los subgéneros que conforman el vasto espectro del cine de terror, dado que múltiples antologías sobre el tema, entre ellas las obras de referencia de Gelder (2000), Jancovich (2002) y Wood, Grant y Lippe (2018) han optado por una clasificación temática. Enfocando la diferenciación entre el horror clásico u “*gótico*”, y los subgéneros o elementos que lo componen, y el horror “*moderno*” o contemporáneo. En nuestro caso, el *slasher* pertenece al horror moderno, por lo que hablaremos con mayor detenimiento de qué significa esto o qué categorizamos como horror contemporáneo. El horror “*gótico*” o clásico es digno de mención, pues muchos de sus textos se conformarán como puntos de referencia para cineastas modernos, así como su claro refuerzo de unos valores concretos que tienden a ser asociados con la moral cristiana.

El núcleo del conflicto en el cine de horror se encuentra íntimamente enraizado en torno a la figura icónica del monstruo y la consecuente amenaza que encarna para el orden establecido. La lucha épica entre el bien y el mal, simbólicamente personificada mayormente por el hombre blanco y la entidad malévola (lo abyecto), puede comprenderse como un concepto que abarca otras fuerzas aparentemente antagónicas, tales como lo sagrado y lo profano, la barbarie y la civilización, lo urbano y lo rural, el orden y el caos, la verdad y la mentira, entre otros. Esta pugna, si bien puede tener tramas similares, se diversifica conforme al tipo de monstruo y la específica amenaza que éste representa, proporcionando así una multiplicidad temática en las películas del género. Un análisis evolutivo a lo largo del tiempo revela que los monstruos presentes en el cine de horror a principios del siglo XX difieren de manera sustancial de aquellos que protagonizaron las obras cinematográficas en la década de los setenta, al igual que estos últimos se distinguen de los monstruos concebidos en los años noventa. (Barona, 2008, p. 230) En este sentido, el monstruo funge como un espejo de las ansiedades sociales prevalentes en cada época, manifestando así los miedos y temores colectivos de la sociedad de cada momento histórico. Retornando al horror *gótico* y al “otro” mencionado por Wood, se construye el monstruo sobre la asunción de que este es una “aberración” que debe de ser neutralizada para mantener la normalidad burguesa. Progresivamente esta consideración comenzará a variar, especialmente los largometrajes producidos entre los 60 y los 70, donde el “monstruo” pasará de ser un elemento metafísico o un producto de un experimento

científico<sup>6</sup>, a miembros “perfectamente ordinarios” de la burguesía.<sup>7</sup>, disolviendo así parcialmente la dicotomía entre el “yo” y el “otro” (Sharrett, 1993, p. 100). Es crucial reconocer la influencia de los cambios sociales y culturales en la evolución del cine de horror, ya que refleja y responde a las inquietudes y transformaciones de su tiempo. Este enfoque hacia el “monstruo” como parte de la burguesía desafía las concepciones tradicionales de lo monstruoso y propone una reevaluación de los límites entre la normalidad y la alteridad; no es coincidencia que este cambio se produzca a la par que numerosos avances y adquisiciones de derechos por parte de grupos tradicionalmente marginalizados. Estos cambios son suficientemente significativos como para indicar la aparición de un nuevo movimiento dentro del cine de horror; esto es, el ya mencionado horror contemporáneo. Antes de proseguir, debemos de destacar que nos estamos centrando en el estudio del horror estadounidense; otros países han dado a luz a distintos subgéneros y movimientos, partiendo de diversos contextos socioeconómicos y culturales. Ende, nos podemos referir a ella como la era moderna de la película de horror Americana, la cuál da comienzo en 1968, con el estreno inaugural de *La Noche de Los Muertos Vivientes*, de George A. Romero, y *La semilla del diablo* de Roman Polanski. Durante los años que seguirían, el género del terror probaría ser no sólo comercialmente viable, y demostrando en reiteradas ocasiones su inclinación por abordar temas de actualidad dentro de sus narrativas y textos, ofreciendo novedosos enfoques, y reafirmando así su lugar como una forma de contar historias especialmente adecuada y relevante para la América posterior a 1968. (Gelder, 2000, p. 256)

Sin embargo, para destacar este cambio, precisamos establecer lo que existía inmediatamente antes, pues los sesenta también resultaron ser una época prolífica para el género, creándose nuevas obras de referencia que influenciaron el panorama en gran medida en los próximos años. Entre ellas destacamos *Psycho* (1960) y *Los pájaros* (1963), ambas obras de Alfred Hitchcock, por su relevancia cultural. Pero la década se encontraba

---

<sup>6</sup> Véase Whale, J. (Director). (1932, marzo 6). **Frankenstein** [Drama, Terror, Ciencia ficción]. Universal Picture, así como (Jancovich, 2002, p. 112) “*Lo que busca decir específicamente la película 'Frankenstein' de Universal al público general al cual está dirigida, se refiere principalmente a la actividad masiva en tiempos de crisis: donde esa actividad podría ser asertiva, democrática y beneficiosa (la historia de Walton), es eliminada y ocultada; donde es violenta e insurreccional (la historia del monstruo), es sistemáticamente denigrada; y donde es tradicional y reaccionaria (el incendio del molino), es ambiguamente respaldada. El grado en el que la película poderosamente articula estas posturas familiares de la ideología dominante de la década de 1930 se mide por su éxito en taquilla*” (Traducción propia.) “Criminalización” del monstruo innatural, la aberración contra Dios debe de ser castigada.

<sup>7</sup>De la cita literal de Hitchcock, en referencia a la actriz protagonista de *Psicosis* (1960): “*Sí, pero para mí Janet Leigh interpreta el papel de una burguesa corriente.*” (François Truffant, 1966, p. 242) según la interpretación de Christopher Sharrett, a pesar de que la cita haga referencia a Marion Crane y no a Norman Bates, esta también se construye como el “otro” por su transgresión transgresión de barreras y sus sentimientos de culpa. (Sharrett, 1993, p.109)

dominada por dos estudios concretos; por una parte, las adaptaciones de Edgar Allan Poe producidas por *American International Pictures*, y, por otra parte, las historias clásicas de *Hammer Studios*, que antagonizan a la humanidad con monstruos familiares como son Drácula, la criatura de Frankenstein, o la momia. Las producciones cinematográficas de la compañía Hammer Films, como *The Reptile* (1965), *Dracula*, *Prince of Darkness* (1966) y *Dracula Has Risen from the Grave* (1968), destacaron por su enfoque en una cinematografía discreta y sobria, con una especial atención a la decoración y diseño de los escenarios como portadores de significado. Cuyas tramas de carácter directo que incorporan escenas de exposición, confrontación y resolución claramente discernibles, encaminadas a comunicar el sistema de valores promovido por la película. Lo que caracteriza a prácticamente todas las películas de terror de Hammer en la década de 1960, particularmente sus exitosas producciones de vampiros, es su presentación de un mundo en el cual la fé religiosa, retornando a lo que decíamos previamente acerca del terror y la inclusión de valores cristianos, la violencia ritualizada y el heroísmo individual triunfan sobre una amenaza poderosa pero fácilmente identificable. En contraste con películas como *Psycho* y *The Birds*, las películas de Hammer se enfocan en reafirmar los valores considerados "normales". Aquí podemos incluir las relaciones románticas heterosexuales, roles sexuales claramente definidos y la familia de clase media, lo que destaca la importancia y relevancia de la estabilidad social y las fuentes tradicionales de autoridad y sabiduría. Estas películas lograron fusionar un estilo inequívoco con temas y "mensajes" fácilmente decodificables, conformando así *fábulas sociales de pequeña escala* que revelaban ciertas falencias, fallos morales, *pecados*, corregibles presentes en los mundos retrataban o que pretendían retratar. (Gelder, 2000, p. 257) .

Colocándolos en un punto más próximo a la década de 1980 y al *slasher*, podemos observar una cuestión que podríamos denominar "trauma nacional", dentro de la filmografía de múltiples autor de horror que caracterizarían la década de los 1970; este *trauma nacional* se encuentra increíblemente ejemplificado mediante el efecto de la guerra de Vietnam<sup>8</sup>sobre estas producciones. En este caso, podemos observar los trabajos de George Romero como punto de referencia, ya que realiza una brillante alegoría de los traumas históricos del presente al abordar la misma "*crisis de confianza*" a la que se refirió el discurso del presidente Carter en 1979 con el mismo nombre. De esta manera, plantea repetidamente la pregunta de *cómo* una nación que históricamente se enorgullece de su trabajo arduo, familias fuertes, comunidades estrechamente unidas y fé en Dios había caído en la adoración de la autoindulgencia y el consumismo en un intento de llenar el vacío de vidas

---

<sup>8</sup> Ver Capítulo II: El contexto.

que se volvieron doblemente carentes de sentido debido al fracaso de la nación en su incursión en el sudeste asiático. Al hacerlo, Romero pioneriza un conjunto de convenciones específicas del género que permiten explorar la desconexión entre el trauma estructural, donde el sueño fundacional de una nación perfectible, en sí mismo una "condición de posibilidad que produce ansiedad relacionada con el potencial de traumas históricos", se contraponen a los traumas históricos concretos como podría ser My Lai, Watergate, Kent State, entre otros. Así, en sus películas de terror de la década de 1970, Romero explora las problemáticas relaciones entre la ausencia y la pérdida (o la falta) así como entre el trauma estructural e histórico, de una manera que parece anticipar y prevenir la escatología reaganita de la siguiente década. (Blake, 2008, p. 74)

Quizás podamos hallar los ancestros del *slasher* más próximos, en su forma y argumento, en forma de la ya mencionada *Psycho* (1960) cuyos elementos son familiares a la fórmula. Esto es; un asesino reconociblemente humano, una mujer atractiva en el papel de víctima, donde la localización es un sitio *otro* que el hogar, el arma no es una pistola y el ataque está registrado desde el punto de vista de la víctima. Pero estos elementos no son aquello que conforman el *slasher*; de la misma manera que conformaron parte de otras múltiples obras publicadas posteriormente al estreno de *Psycho*. (Clover, 2015, p. 23) Sin embargo, podemos reconocer algo más próximo en la principal obra de Tobe Hooper, *La Masacre de Texas* (1974). La trama de este largometraje es, cuanto menos, sencilla: cinco jóvenes viajan en una furgoneta por Texas, hacen una parada en una casa abandonada y son asesinados en serie por los psicóticos hijos de una degenerada familia local, siendo la única superviviente una mujer. Sin embargo, el terror de la historia radica en su elaboración, en su progresión, en el sentimiento de inseguridad y extrañeza que se gesta desde el inicio de la película, donde el grupo recoge a un autoestopista, pero al ver que este prende fuego y hiere el brazo de Franklin, hermano de la mujer superviviente, lo expulsan de la furgoneta. La casa abandonada que visitan luego, antaño hogar de los abuelos de Sally y Franklin, resulta estar justo al lado de la casa del autoestopista y su familia: su hermano, *Leatherface*; su padre; un abuelo anciano y apenas vivo; donde la única figura femenina de la casa, la abuela, se encontraría muerta junto a su perro, sus cadáveres momificados siendo incluidos de forma ceremonial en las reuniones familiares (la cena). Tres generaciones de trabajadores de mataderos, antaño orgullosos de su oficio pero desplazados ahora por máquinas, han convertido el canibalismo en su modo de vida, para asegurar la supervivencia de la *familia*. Una casa grotescamente decorada con restos humanos y animales; huesos, plumas, cabello, pieles. Los jóvenes se separan mientras exploran la casa abandonada y sus alrededores, donde son cazados uno a uno por *Leatherface* y el autoestopista. La última en enfrentar la pesadilla es Sally. Mientras los demás son atacados

y asesinados rápidamente, Sally debe luchar por su vida, enfrentando todo tipo de horrores durante la noche. Al amanecer, logra escapar hacia la carretera, donde sube a una camioneta y se salva. (ibid., p.24) Esta estructura recuerda mucho más a lo que a continuación veremos que conforma el *slasher*, donde algunos inclusive utilizan esta denominación para la *Matanza de Texas*. Sin embargo, en este trabajo no recibirá este trato, ya que consideramos que el primer *slasher* que puede ser llamado como tal es *Viernes 13*, (1980), de Sean S. Cunningham. No por ello debemos de restarle importancia al trabajo de Hooper.

De nuevo, se reafirma que en este análisis se abordará con detenimiento el subgénero del *slasher*, reconociendo su capacidad para manifestar las inquietudes socioculturales inherentes a la época de su génesis. Conscientes de las limitaciones y alcances de este enfoque, el presente estudio aspira a arrojar luz sobre las características fundamentales del *slasher*, su relevancia dentro del amplio universo del cine de horror, y, especialmente, cómo responde al análisis discursivo propuesto.

### **1. 3. 1 Elección del caso de estudio.**

Hacemos referencia al *slasher* por resultar el género más prolífico durante la década de los 80, las principales cuestiones o preguntas a las que deseamos responder son tanto referentes a: la ideología implícita del género, como el indagar qué elementos contribuyeron al aumento de la violencia en el ámbito cinematográfico; y, en relación con lo previamente establecido, qué elementos podemos identificar y qué significado toma el discurso. Esto es, *¿qué dice el horror de nuestras sociedades? ¿Qué dice el aumento de violencia, de sangre en la gran pantalla?*

La relación entre el *slasher* y el gobierno de Reagan no es tan sólo una cuestión de ser el marco u el contexto bajo el que se producen y crean gran parte de los filmes más relevantes al género y a la época; si no que parece ir *más allá*. Sin embargo, ahondaremos en este punto en el capítulo III, que refiere un análisis del texto de las principales películas *slasher* de los 80, escogidas por; su relevancia cultural, conformar los mayores ejemplos de la fórmula y estructura de este tipo de largometrajes, que luego sería replicada con mayor o menor éxito por parte de otros estudios, — por ello, resulta de mayor relevancia el análisis y estudio de las mayor franquicias y producciones de la década, las cuales parten en gran medida de estudios menores e independientes. Aquí contamos franquicias como *Halloween*

[1978-], *Viernes 13 (Friday the 13th)* [1980-], y *Pesadilla en la calle Elm (A Nightmare on Elm Street)* [1984-], así como otras entregas que serán mencionadas y citadas cuando el contexto lo requiera. No obstante, es pertinente señalar que llevar a cabo un análisis detallado de todas las entregas que conforman estas tres franquicias resultaría una tarea desmesurada. Por tal motivo, aunque dichas franquicias sean citadas en momentos oportunos para respaldar los puntos de vista y conclusiones sostenidas, nuestra atención se focalizará en tres entregas específicas. En primera instancia, nos abocaremos a las películas "Viernes 13" (1980) y "Viernes 13 II" (1981), las cuales no pueden ser consideradas de forma independiente y deben ser analizadas en conjunto, ya que en su esencia, ambas conforman una misma película con una distinguida variación en la construcción del "otro" (referente al género), aspecto que adquiere una relevancia de suma significancia y, por ende, no puede ser obviado. En segundo lugar, nos abocaremos al análisis de la primera entrega de "Pesadilla en Elm Street" (1984), debido a su particular desviación de la fórmula tradicional del slasher y a su evidente subtexto político, aspectos que hacen de esta obra un objeto idóneo para el escrutinio académico.

## 1. 4 DEFINIENDO EL SLASHER.

Las definiciones son importantes, y por ello, antes de proceder, debemos de determinar qué es exactamente lo que constituye el *slasher* y qué no lo es. Después de todo, el término *slasher* antes de encapsular un subgénero de horror concreto, hacía simplemente referencia a un asesino, donde *slasher* es un anglicismo derivado de la palabra inglesa "*slash*", que significa corte o puñalada, y *slasher* aquel que corta u apuñala. Por ende, se utilizaba tanto para hacer referencia a asesinos en pantalla u inclusive por parte de los medios de comunicación para denominar casos de asesinatos y crímenes reales. Esta interpelación entre lo cinemático y lo real en lo referente a lo violento y criminal también se daría a finales de los 70 con los rumores de la existencia de lo denominado como "películas *snuff*", que mostrarían asesinatos reales en pantalla cometidos con la motivación de ser grabados y distribuidos (Kendrick, 2014). Hacemos mención a las películas *snuff* debido a que, tras la proposición de una legislación por parte de John C. Byrnes que prohibiría la venta, distribución, y vista de estos metrajes, un artículo periodístico se refiere a los mismos como "*slasher*", utilizando así *snuff* y *slasher* como términos intercambiables, y dando cuenta de la connotación negativa asociada a la palabra (Bertorelli, P. 1979: p. 6). Otros críticos de cine como Roger Ebert y Gene Siskel, en un episodio de *Sneak Previews*<sup>9</sup> dedicado a las películas *slasher* hacen referencia al subgénero como "*woman in danger films*" (película de

---

<sup>9</sup> Según el IMDb, uno de los primeros programas televisivos emitidos de forma pública dedicados a la crítica cinematográfica, emitido nacionalmente en EEUU entre los años 1975 y 1996.

la mujer en apuros), destacando así una consideración y una agrupación de este particular movimiento como poseedor de unas maliciosas políticas de género; una alienación del espectador con el asesino masculino combinado con la cosificación de las indefensas víctimas femeninas. Sin embargo esta afirmación<sup>10</sup> tan sólo demuestra la confusión acerca de qué construía el subgénero; la falta de delimitación.

No sería hasta mediados de década, con el ciclo y la fórmula asentadas dentro del cine de horror, cuando comienzan a surgir los ensayos y disertaciones serias acerca del movimiento más prolífico de la década. Esto es el caso de *Splatter Movies: Breaking the Last Taboo on the Screen*, publicado en 1984 por John McCarty, que contiene una temprana defensa del slasher, aunque se centra en las tendencias históricas del cine en relación con la muestra de contenido explícito y violento. Debido a la naturaleza repetitiva u formulaica del subgénero, los elementos que conforman esta fórmula son sistematizados y analizados mediante una perspectiva estructuralista que se asimila a la teoría discursiva de la que previamente hemos hablado, centrada en la; identificación de los elementos, cómo estos funcionan unidos entre sí y el significado que genera esa interacción. Sin embargo, los trabajos al respecto que aquí buscamos destacar por su gran relevancia en este proyecto y para el estudio académico del subgénero no surgirían hasta comienzos de 1990. Aquí podemos destacar a Vera Dika, con su disertación del *slasher* en la obra *Games of Terror: Halloween, Friday the 13th, and the Films of the Stalker Cycle* (1990); notoriamente, esta no hace referencia al *slasher*, sino que utiliza la determinación *stalker*, al considerarlo el término más apropiado para la descripción de este ciclo de películas, argumentando que la mayor parte de la narrativa consiste en el acecho, y no en el apuñalamiento.<sup>11</sup> (Clayton, 2015, p. 6) Dika presenta la siguiente estructura narrativa como estándar en la película *stalker*. Organizada en dos partes: partiendo de un evento pasado, en el cuál una comunidad comete un acto injusto, que es presenciada por el asesino y, consecuentemente, mata a los miembros culpables de la comunidad. Tras ello, el filme cambia, colocándose en un presente donde un evento conmemora la acción pasada, donde la fuerza destructiva del asesino es reanimada y los miembros culpables del grupo re-identificados, siempre jóvenes, que serán acosados y eliminados uno por uno por el “acosador”, hasta que la “heroína” presencia la magnitud de los crímenes, se encuentra con el asesino, se da una

---

<sup>10</sup> Así como la alusión a la presencia de violaciones o actos de violencia sexual dentro de las películas *slasher*, donde estas están prácticamente ausentes en estos largometrajes. (Cowan & O'Brien, 1990; Sapolsky et al., 2003; Weaver, 1991)

<sup>11</sup> Debemos de tener en consideración que mucha de la literatura disponible acerca del *slasher* americano está escrita en idioma anglosajón; así como no podemos traducir términos como *slasher* cuando hacemos referencia al subgénero al no poseer traducción literal al español. Por ello, en este caso, *stalker* y su forma verbal *stalking*, así como *slasher* y su forma verbal *slashing* han sido traducidas como “acecho” y “apuñalamiento” respectivamente.

confrontación donde la “heroína” saldrá victoriosa, pero sin embargo no libre. (Dika, 1985, p. 136) Identifica, de esta manera, algunos de los más significativos o sobresalientes en el subgénero del *stalker* o del *slasher*, ya que ambos hacen referencia al mismo canon cinematográfico. Entre estos elementos nos encontramos que la narrativa está impulsada por el asesino y por la víctima (p. 89), por lo que no se pueden entender el uno sin el otro; que el asesino se encuentra despersonalizado, cuyo cuerpo se encuentra en la mayor parte de las ocasiones fuera de la visión del espectador, tan oscurecida como sus intenciones, no sabemos qué piensa (p. 88); las víctimas son rápidamente eliminadas, castigadas por su inhabilidad de observar, pero también por dejarse a sí mismos ser observados. (p. 89)

El que quizás sea el trabajo más influyente y más referenciado sobre el subgénero del *slasher* es *Men, Women, and Chainsaws*, publicado en 1992, dos años después de la disertación de Vera, aunque el ensayo referencial del *slasher* (*Her body, himself*) que conforma el segundo capítulo de esta publicación, data de 1987. Hemos mencionado previamente su trabajo, exponiendo los referentes previos al *slasher* que tuvieron gran influencia dentro del establecimiento de la fórmula, ya que ofrece un excelente y completo análisis acerca del tema, poniendo su foco de interés en el papel del género dentro del *slasher*. En ella, Clover argumenta que el *slasher* presenta una mirada violenta, voyeurística, y misógina, orientada al placer y al consumo masculino. Que, a pesar de que la audiencia pueda identificarse con la “heroína” que aquí es denominada como *final girl*, o la “chica final” en su traducción al español, permitiendo así una identificación de género fluida. Sin embargo, la afirmación de que el *slasher* es inherentemente misógino es, cuanto menos, debatible. La idea de que la víctima del *slasher* tiende a ser una mujer no es, como hemos mencionado previamente, certera. Richard Nowell, en el ensayo “*There’s More Than One Way to Lose Your Heart*”: *The American Film Industry, Early Teen Slasher Films, and Female Youth*, argumenta en contra de esta noción. Sustenta que la mayor parte de estos largometrajes presentaban escenas no violentas, escenas que responden a las sensibilidades de la audiencia femenina, o que tienden a atraer a un público femenino, y que estos eran incluidos dentro de las campañas publicitarias. (Nowell, 2011, p. 117) A mayores de la introducción de romance en sus textos, y de las interacciones románticas como parte de la vida cotidiana de la juventud, así como mujeres jóvenes y adolescentes interactuando y formando lazos de amistad, contando con no sólo la presencia de personajes femeninos en pantalla, sino que estos personajes interactúan entre sí de una manera que sería reminiscente a la audiencia femenina de las interacciones que llevaban en sus vidas cotidianas. Y, como punto más significativo, contrarrestando la concepción de

Clover de que la *final girl* y la manera en la que está construida<sup>12</sup>, entiende que estas protagonistas femeninas combinaban características tanto "tradicionalmente" femeninas, como la apariencia y comportamiento de la protagonista del baile de graduación en *Prom Night*, como aspectos más masculinos, similares a la heroína de *Viernes 13*. Estos personajes eran esencialmente representaciones más jóvenes y menos pulidas de las heroínas de la "nueva mujer", tal como Elana Levine muestra, que habían ganado prominencia gracias a series de televisión de gran éxito y publicidad como "Wonder Woman" (CBS, 1976-1977; ABC, 1977-1979) y "Charlie's Angels" (ABC, 1976-1981). Las "nuevas jóvenes" en las películas de slasher tenían el control de sus vidas amorosas, investigaban actividades sospechosas y, en ocasiones, se enfrentaban al asesino. (ibid, 2011, p. 137)

Con todo esto en consideración, no hemos dado una definición formal del *slasher*. En este caso, se utilizará la propuesta por Richard Nowell en *Blood Money: A History of The First Teen Slasher Film Cycle* (2011), donde se define el subgénero como aquellos largometrajes cuya historia estuviera caracterizada por la presencia de un asesino enmascarado que en respuesta a un evento acecha y asesina a los miembros de un grupo de personas jóvenes antes de que la amenaza que él o ella supone sea neutralizada. (p.20) Partiendo de esta definición, podemos ya identificar ciertos elementos que responden al análisis discursivo, pero eso estará reservado para el tercer capítulo de este trabajo. Lo que podemos presentar son los elementos tal y como los denota Carol J. Clover, cuya división nos será de gran utilidad durante el análisis. Por ello, en el capítulo *Her body, Himself*,

- a) **El asesino.** Enmascarado, oscurecido, pocas veces mostrándose al ojo del espectador, usualmente hombre y siempre distinguiblemente humano.
- b) **El lugar terrible.** Terrible por aquello que habita en él. Pero son siempre sitios reminiscentes de la vida cotidiana americana. Estos pueden ser suburbios, comunidades alejadas formadas por hogares unifamiliares, característicos de la América blanca de clase media-trabajadora, que son acechados por una presencia maligna y ajena, como es el caso de Freddy Krueger, en *Pesadilla en Elm Street*, o de Michael Myers en *Halloween*. Otros lugares pueden ser lugares de acampada (*Viernes 13*), cruceros (*Viernes 13: VII*), hoteles (*Motel Hell*), etc. Todos lugares que serían familiares para los espectadores americanos que experimentaron estos

---

<sup>12</sup> Ver Capítulo III, 3.2.2, Los que sobreviven.

largometrajes en cines, exacerbando su identificación con los personajes de la pantalla.

- c) **Armas.** Objetos punzantes, afilados; nunca un arma de fuego, y si estas están presentes son en un fútil intento por parte de las víctimas de acabar con el asesino. Toda modernidad falla a las víctimas; los coches no funcionan o se estropean, los ascensores, o los teléfonos. En este sentido, las armas del asesino funcionan casi como una extensión del cuerpo, tal y cómo serían las garras y los dientes de un depredador. Esta cuestión se encuentra perfectamente ejemplificada en Freddy Krueger, cuyas garras metálicas cumplen esa función “primitiva”.
- d) **Víctimas.** Disposables, sustituibles. Prácticamente carentes de desarrollo de personaje y conformados por arquetipos. Clover asume que estas son en su mayoría femeninas, pero tenemos constancia de que el ratio de víctimas masculinas y femeninas no presenta diferencias significativas.
- e) **Final Girl, la superviviente.** Característicamente mujer, es la única capaz de percibir completamente los horrores que la acechan, evitando así el peligro. Su historia es aquella que mueve la narrativa, y es con ella con quién se identifica el espectador. Conformamos el nosotros.

En este caso, la exposición actual se limita a una presentación preliminar de los elementos clave que serán desarrollados de manera exhaustiva en el tercer capítulo del presente trabajo. Nuestro objetivo es llevar a cabo un análisis minucioso de estos elementos en los tres filmes que aún están pendientes de análisis. A través de este análisis en profundidad, ahondaremos en la naturaleza del género slasher y su interrelación con diversas cuestiones intrínsecamente vinculadas a la teoría política. Entre estas cuestiones, se destaca el reflejo de los valores que sustentan el nacionalismo norteamericano, el cristianismo, la familia nuclear tradicional y el militarismo. Estos elementos, presentes de manera prominente en el repertorio político y cultural de Ronald Reagan durante las campañas y actos públicos de la década de 1980, delinearon la identidad social y cultural de Estados Unidos en la época de surgimiento del género slasher. Por consiguiente, es imperativo que continúe nuestro recorrido con la exposición del contexto político, económico y social en el cual se enmarcaban los Estados Unidos en ese período de tiempo. Este contexto contextualizará de manera más sólida y sustancial la emergencia y proliferación del género slasher en ese contexto histórico y sociopolítico.

## **CAPÍTULO II: EL CONTEXTO, LA NORTEAMÉRICA DE 1960 A 1980.**

Teniendo en así en consideración los fundamentos teóricos sobre los que se rige el trabajo, resulta imperativo, previo a abordar el análisis, esclarecer el contexto socioeconómico y político en el cual se gestan los largometrajes que constituyen el objeto de nuestro estudio. En este punto, tenemos claridad en cuál es la justificación teórica de los estudios filmicos, su relevancia en relación con el análisis cultural, y el cómo aplicar la perspectiva politológica. Sin embargo, retornando al punto presentado en el capítulo anterior, rememoramos que los elementos se examinan como reflejos o representaciones de sucesos originados en la sociedad que engendra los productos culturales. Así, es obvia la necesidad de presentar cuáles fueron estos sucesos originales, así como aquello que lo precede y que contribuye en los sucesos de la década de 1980. Por ello, en el siguiente apartado se presentan las siguientes cuestiones;

- a) Los movimientos por la adquisición de derechos sociales por grupos minoritarios u marginalizados en la historia norteamericana comprendida entre 1960 y 1980, así como los movimientos reaccionarios<sup>13</sup>, con un particular enfoque en el evangelismo cristiano políticamente activo, surgidos a raíz de ello.
- b) Progresión de estas cuestiones en la década de 1980, atendiendo especialmente a la presidencia de Ronald Reagan y a la posición de los evangélicos y las minorías en sus políticas.

## **2. 1. DEL 1960 A 1980: MOVIMIENTO Y REACCIÓN.**

El 20 de enero de 1961, se llevaría a cabo la inauguración de John F. Kennedy como Presidente de los Estados Unidos. A pesar de que este hecho fuera acompañado por una estrecha mayoría electoral, su llegada a la Casa Blanca marcó un hito al convertirse en el presidente más joven y el primero que no pertenecía a la fe protestante. Este acontecimiento generó grandes expectativas de cambios significativos: sin duda alguna, la elección de Kennedy reflejaría un optimismo sin precedentes acerca del carácter de los Estados Unidos y su papel en el mundo, similar a los gloriosos días de la victoria en la Segunda Guerra Mundial. Este sentimiento de confianza quedaría así reflejado en el *Mensaje de Derechos Civiles* pronunciado por Kennedy el 11 de junio de 1963; en esta

---

<sup>13</sup> Entendemos los movimientos reaccionarios como una respuesta negativa ante el cambio social, que se considera una amenaza por parte de un grupo mayoritario que siente amenazados su bienestar y estatus dentro de la sociedad, lo cual provoca una respuesta que conforme esfuerzos reaccionarios, esto es, acciones políticas cuya intencionalidad es la preservación de jerarquías sociales existentes de las cuales se benefician. La amenaza incluye preocupaciones sobre el bienestar de un grupo y percibir desafíos a su estatus y valores (Riek, Mania y Gaertner, 2006). (Selvanathan et al., 2021)

comunicación, haciendo un llamado a una serie específica de mitos fundacionales nacionales, el presidente invitó al pueblo estadounidense a ser pioneros en una nueva frontera de colaboración social. A unirse en la construcción de una nación en la que la pobreza fuera erradicada, todas las formas de discriminación eliminadas y el viejo orden de la década de 1950, con su retórica de amenaza comunista y tendencias totalitarias, desaparecieran. La elección de 1960 no solo trajo consigo el cambio de una administración republicana a una demócrata, sino que también abrió la puerta a un conjunto de opciones diferentes en términos de instituciones y economía política, lo que señaló el inicio de una nueva etapa en la relación entre el capital y la clase trabajadora. (Blake, 2008: p. 71) Así, al inicio de la década de 1960, los Estados Unidos ostentaban el "*más alto estándar de vida masivo*" en la historia mundial. El robusto panorama económico estadounidense de la posguerra, que había florecido en las décadas de 1940 y 1950, continuó su sólido crecimiento durante los años sesenta. De hecho, entre 1940 y 1960, el Producto Nacional Bruto de los Estados Unidos multiplicaría por cinco su valor, con varios factores contribuyendo al hecho. (Marx, 2011)

Por supuesto, no podemos ignorar que el contexto no era idílico, si no que debemos de poner el foco en las partes más marginales de la sociedad; en la pobreza, en la *otra américa*, como acuñaría el crítico social Michael Harrington. Esta situación se veía fuertemente influenciada por la existencia de una *economía sumergida*, quizás compuesto por pequeñas tiendas, un puñado de trabajadores, pero con una significativa "población", con un significativo número de trabajadores infra remunerados, no organizados, no protegidos. Nos estamos haciendo referencia a una sección de la economía que empleaba a millones y millones de trabajadores. Solo en el comercio minorista, existían entre 6,000,000 y 7,000,000 de empleados que no estaban organizados y carecían de cualquier mecanismo que les permitiera la recepción de un salario mínimo por su trabajo. En 1961, los supermercados contaban con más de 1,250,000 empleados, que recibían un salario semanal promedio de \$48.37. En la confección de ropa de trabajo, un salario promedio de aproximadamente \$45.00 a la semana, donde sumaban unos 300,000 ciudadanos. La mayoría de ellos viviendo en la pobreza, en la América menos glamurosa. (Harrington & Isserman, 2012).

Se argumentaba así la existencia de aproximadamente entre 40,000,000 y 50,000,000 personas relativamente invisibles; inmigrantes ilegales, minorías, aquellos que vivían en dependencia de los trabajos "esporádicos"... Por supuesto, debemos de comprender que tratamos con la comprensión consensuada en el contexto socioeconómico estudiado, la cual definió oficialmente "pobreza" como el vivir con un ingreso menor a \$3,000. Ende, los

grupos con mayor riesgo de caer en la pobreza en esta época incluyen; a los habitantes de las zonas rurales, a las minorías étnicas, a los trabajadores de bajos salarios y a las familias encabezadas por mujeres. De forma ilustrativa, partiendo de los datos presentados por el *Social Welfare History Project*, en 1966 nos hallamos que el porcentaje de estadounidenses rurales en situación de pobreza era del 19%, en comparación con el 14% de los estadounidenses urbanos. En ese mismo año, el 41% de los estadounidenses pertenecientes a una minoría étnica vivían en la pobreza, en contraste con el 12% de los estadounidenses blancos. Además, el 32% de las familias pobres en 1967 tenían un “cabeza de hogar” que trabajaba a tiempo completo, mientras que otro 25% de los proveedores trabajaba a tiempo parcial. Asimismo, muchas mujeres jefas de hogar en situación de pobreza, debido a las responsabilidades de crianza y la falta de cuidado infantil, no podían trabajar fuera del hogar, lo que dejaba a 11 millones de personas pobres en 1963 en estas familias.

A su vez, se produjo un notable auge en los movimientos sociales que trascendió las fronteras nacionales, abordando una serie de problemas fundamentales que afectaban a la sociedad de la época. Estos movimientos, caracterizados por su dinamismo y su espíritu de lucha por la igualdad y la justicia social, marcaron un hito significativo en la historia contemporánea. Uno de los movimientos sociales más prominentes de los años 60 fue el movimiento de los derechos civiles en los Estados Unidos. Emergiendo como una respuesta a la persistente discriminación racial y la segregación que prevalecía en el país. Liderado por destacados activistas como Martin Luther King Jr., el movimiento de los derechos civiles buscaba la garantía de la igualdad de derechos y oportunidades para los afroamericanos, poniendo fin a la segregación racial institucionalizada en la sociedad estadounidense. Según Jerry D. Marx, para el *Social Welfare History Project*, la situación en respecto a la pobreza pudo resultar un gran contribuidor para el nacimiento de estas protestas sociales. (Marx, 2011). En 1965, Malcolm X, fundador de la Organización para la Unidad Afroamericana, fue asesinado por activistas islámicos, mientras que en 1968, tanto el Senador Robert Kennedy como Martin Luther King, figuras emblemáticas de la lucha por los derechos civiles y el poder negro, fueron asesinados. En protesta por el asesinato de sus líderes y la persistente pobreza y discriminación a la que estaban sometidas a pesar de la legislación de derechos civiles, las comunidades afroamericanas en 124 ciudades de Estados Unidos estallaron en una revuelta abierta. (Blake, 2008, p. 72)

Paralelamente, durante la década de los 60, la guerra de Vietnam se convirtió en un punto focal de conflicto y controversia tanto en los Estados Unidos como a nivel internacional. La participación de los Estados Unidos en esta guerra desató un amplio movimiento de

oposición y protesta en todo el mundo. Los ciudadanos se manifestaban en contra de la guerra, cuestionando su justificación y sus consecuencias devastadoras tanto en términos humanos como socioeconómicos. Los movimientos pacifistas y antiguerra abogaban por el fin de la intervención militar estadounidense en Vietnam y exigían una resolución pacífica para el conflicto. Las instituciones universitarias del país se convertirían en el escenario de enérgicas manifestaciones anti-guerra, en las cuales los estudiantes protestaban vehementemente contra las atrocidades perpetradas por las fuerzas armadas estadounidenses en Vietnam. A partir del otorgamiento de poderes ilimitados por parte del Congreso en 1964, a fin de frenar la supuesta amenaza comunista proveniente del norte de Vietnam, Lyndon B. Johnson emprendió una escalada drástica de la participación militar estadounidense en la región, llegando a desplegar alrededor de 154,000 tropas que se enfrentaron a una colosal guerra terrestre contra un movimiento guerrillero autóctono. La cobertura mediática del ejército estadounidense, caracterizada por sus intensos bombardeos, devastadoras quemaduras y deforestación de Vietnam en nombre de la libertad, se difundió ampliamente, al igual que la conscripción forzada de miles de hombres estadounidenses, muchos de los cuales regresaban en ataúdes. Estos hechos provocaron la indignación de millones de ciudadanos, quienes salieron a las calles para protestar contra la traumática manipulación gubernamental del "significado" de las libertades americanas. Paralelamente, se suscitó un clima de convulsión interna en el país, representado por los estudiantes que, defendiendo los derechos consagrados en su Constitución, fueron víctimas de ataques mortales en los campus universitarios. (ibid., 2008, p. 72)

Estas protestas masivas y el debate público generado tuvieron un impacto significativo en la opinión pública y en las políticas gubernamentales, contribuyendo finalmente a la retirada de las tropas estadounidenses de Vietnam en 1973. La firma de un alto el fuego oficial entre Estados Unidos, prácticamente derrotado, y Vietnam del Norte, prácticamente victorioso. Sin embargo, antes de este acuerdo, el tribunal militar que juzgó a William Calley, el primer teniente responsable de la masacre de cientos de civiles vietnamitas en My Lai en 1968, dio a conocer atroces crímenes militares estadounidenses. Estos actos incluyeron el asesinato de ancianos, infantes y mujeres no combatientes, quienes fueron sometidas a violaciones masivas y torturas sexuales horribles por parte de tropas estadounidenses antes de ser asesinadas junto con sus familias. Las imágenes de la masacre de civiles vietnamitas en My Lai y del asesinato de estudiantes estadounidenses en la Universidad de Kent State, difundidas ampliamente por los medios de comunicación, dejaron una impresión perdurable en la nación, ejemplificando la desintegración del ideal estadounidense de libertad. (ibid., 2008, p. 73)

Asimismo, el movimiento feminista también experimentó un importante impulso en los años 60. Surgió como una respuesta crítica al patriarcado arraigado en las estructuras sociales y políticas, y a la discriminación de género que prevalecía en diversos ámbitos de la vida cotidiana. Las feministas luchaban por la igualdad de género, buscando desafiar y cuestionar los roles tradicionales de género, así como la violencia y la opresión contra las mujeres; este movimiento tuvo una presencia destacada en la lucha por la igualdad salarial, el acceso a la educación y la autonomía reproductiva. A través de manifestaciones públicas, escritos teóricos y activismo político, las feministas de los años 60 sentaron las bases para futuras reivindicaciones feministas y dejaron un legado duradero en la lucha por la igualdad de género.

En conjunto, los movimientos sociales de los años 60 representaron una época de transformación y agitación social, en la cual la sociedad se movilizó para abordar problemas fundamentales relacionados con la igualdad, la justicia y la paz. Estos movimientos dejaron un impacto duradero en la conciencia social, generando cambios significativos en las políticas y en las actitudes sociales. Aunque cada uno de estos movimientos tenía sus propias peculiaridades y enfoques, todos compartían una visión común de un mundo más equitativo y justo. En ese sentido, el auge de los movimientos de derechos civiles, la protesta contra la guerra de Vietnam y el feminismo en los años 60 marcó un punto de inflexión en la historia y sentó las bases para futuros movimientos sociales que continuaron luchando por la justicia social y la igualdad en las décadas siguientes.

Por otra parte, como mencionamos previamente, debemos destacar la presencia y el impacto de los evangélicos en el contexto de los movimientos sociales de los años 60. Los ya mencionados movimientos por los derechos civiles, la guerra de Vietnam y el feminismo cuestionarían los dogmas imperantes, y para los evangélicos que habían encontrado seguridad y relevancia en una América que reafirmaba los roles de género "tradicionales", una defensa nacional sólida y confianza en el poder estadounidense, esto provocaría una intensa sensación de pérdida que no estaban dispuestos a permitir. (Du Mez, 2020: p. 23) El estudio de las fuerzas conservadoras, en particular del cristianismo políticamente activo, resulta absolutamente indispensable para comprender de manera integral el panorama sociopolítico de esa época y su relevancia en relación con el objeto de estudio de este proyecto. Sin embargo, es importante mencionar que el análisis exhaustivo de la influencia de los evangélicos en los movimientos sociales de los años 60 requerirá una mayor profundización y una expansión detallada en futuras secciones, especialmente al abordar la administración de Ronald Reagan y el ambiente sociopolítico de la década de los 80. En

ese sentido, se realizará una alusión preliminar a la relevancia de los evangélicos en el período que precede al objeto de estudio específico.

En los años 50, se consolidaría la influencia de destacadas figuras dentro del movimiento evangélico de Estados Unidos, como es el caso de Billy Graham. Reconocido evangelista, predicador y asesor espiritual de prominentes figuras políticas, logró alcanzar un amplio alcance mediático y una influencia significativa en la sociedad estadounidense. Su capacidad para movilizar a las masas y transmitir un mensaje moral y religioso tuvo un impacto notable en la conformación de la opinión pública y en el establecimiento de una base de apoyo para los valores conservadores. Su fama unió a la dispersa comunidad del evangelicalismo estadounidense, al punto que el historiador George Marsden llegaría a bromear diciendo que la definición más sencilla de "evangélico" podría ser "*cualquier persona a quien le guste Billy Graham*". (ibid., 2020: p. 41) Billy Graham escribiría el considerable número de veinticuatro libros, y, en 1956, desempeñó un papel crucial en el establecimiento de *Christianity Today*; que posteriormente se llegaría a convertir en la publicación más emblemática del evangelismo estadounidense. Su alcance no se limitaba aquí, desde luego, ya que su programa de radio llegó a alcanzar una amplia audiencia a través de casi 700 estaciones en todo el país y alrededor del mundo. También brindó su influyente apoyo a evangelistas en ciernes como Robert Schuller y James Robison, facilitando su entrada en el ámbito evangélico. Además, respaldó un sinfín de organizaciones e instituciones evangélicas, en las que podríamos incluir *Fuller Seminary, Wheaton College, National Religious Broadcasters, Campus Crusade for Christ, Fellowship of Christian Athletes*, entre otras. Sin embargo, estas contribuciones tan solo representan una fracción de la creciente infraestructura evangélica. ¿Por qué mencionamos esto? para dejar constancia que los movimientos reaccionarios evangélicos no "aparecieron" debido a los avances sociales; ya se encontraban ahí. Por supuesto, lo reaccionario, en el significado más puro de la palabra, se consolida como respuesta a, pero esta respuesta se debe a que previamente poseían una posición social que puede ser considerada subjetiva de amenaza. Como hemos mencionado previamente y como hablaremos de forma más extensa a continuación.

Pasando a la década de los 1970, podemos apreciar su apertura con un dubitativo optimismo. Aquí, los analistas políticos observarían cómo la esperanza de los trabajadores se entrelazaba con la ansiedad, y sus tradiciones se veían socavadas por una compleja serie de nuevos problemas. Dos intelectuales laborales llegaron a denominarla como "la

década del trabajo, quizás"<sup>14</sup>. Esta perspectiva sugería la idea del avance en la política de clases tradicional de los años treinta, en conjunción con los movimientos sociales emergentes de los años sesenta, lo que podría abrir paso a "una nueva era para el trabajador". Michael Harrington, destacado intelectual de izquierdas, el cual hemos citado previamente por su influencia y su capacidad de exponer la compleja situación de la clase obrera norteamericana, señalaba que la nación se encontraba en un *dinámico y contradictorio movimiento* que abarcaba desde la izquierda hasta la derecha, pasando por el centro, todo al mismo tiempo. (Cowie, 2010, p. 3) En 1971, Robert Lampman, destacado asesor económico del presidente Lyndon Johnson en cuestión de iniciativas contra la pobreza, haría una audaz predicción afirmando que "*para 1980 la pobreza sería completamente erradicada*". James Tobin, otro influyente asesor político, expresaría un optimismo similar al proclamar en un artículo de la revista *New Republic* en 1967 titulado "*¡Sí se puede! Conquistando la pobreza en Estados Unidos para 1976*" Para mediados de la década de 1970, con el país sumido en una recesión y una crisis del petróleo, ya se vislumbraba que tales pronósticos optimistas resultarían inexactos; sabemos que las tasas de pobreza fluctuaron en respuesta a los altibajos económicos durante las últimas décadas del siglo XX, pero no mostraron una disminución generalizada. Persistiendo particularmente altas entre grupos minoritarios, niños y familias encabezadas por mujeres. ( *ibid.*, 2010, p. 3)

Teniendo esto en consideración, el resurgimiento político evangélico de la década de 1970 se consolidaría en torno a una poderosa amalgama de políticas fundamentadas en los "valores familiares", los cuales, a su vez, se hallaban estrechamente entrelazados con concepciones sobre sexualidad, poder, identidad racial y pertenencia nacional. En esta coyuntura histórica, el feminismo emergió como un desafío tanto para la concepción tradicional de la femineidad como para la seguridad nacional, al cuestionar el papel tradicionalmente asignado a los hombres en la provisión y protección, y al abrir las puertas para que las mujeres incursionaran en ámbitos militares, como el combate. De manera análoga, la guerra de Vietnam no sólo fue considerada desde una perspectiva de seguridad nacional, sino también como una crisis que afectó la noción de masculinidad en la sociedad. Además, los derechos civiles **desafiaron y desmantelaron** arraigadas tradiciones, generando una desestabilización del orden social establecido. Esto es, retomando lo que decíamos previamente, el motivo de la reacción. En línea con lo expuesto, Du Mez (2020), la cual previamente hemos citado, y cuyo trabajo ha sido fundamental, en la misma línea que el trabajo de Harrington entorno a la pobreza y la clase obrera lo ha sido, para la comprensión de los movimientos reaccionarios evangélicos norteamericanos y su relación

---

<sup>14</sup> Traducción literal de la expresión "*Labor's Decade— Maybe.*" Brendan Sexton y Patricia Cayo Sexton para *Dissent Magazine*, agosto del 1971.

con la masculinidad y la defensa de la familia tradicional y sus valores, de los cuales hablaremos en el análisis. Prosiguiendo con el objeto, esta plantea de manera elocuente que la resurgencia política evangélica de esa época confluyó en un conjunto de cuestiones que iban más allá de lo meramente familiar, abarcando temáticas esenciales sobre género, poder y nacionalidad, en un contexto histórico y cultural profundamente complejo y dinámico (p. 23) Por otra parte, en esta misma década, Richard Nixon diseñaría su propia estrategia herética para atraer a los votantes blancos de clase trabajadora. Sus planes para construir una coalición posterior al New Deal<sup>15</sup>, a la que le gustaba llamar la "Nueva Mayoría", en torno al Partido Republicano en 1972 se basaban en hacer un llamado explícito a los votos de los hombres blancos de clase trabajadora, apelando a sus valores culturales por encima de sus necesidades materiales. Sus objetivos eran hombres corrientes, obreros, quienes habían sido inicialmente desplazados del *mainstream* demócrata por George Wallace. A pesar de la corte de Nixon para obtener el voto del trabajador de la industria automotriz se mantuvo desconfiado de las lealtades de Nixon. Sin embargo, la mayoría de los votantes blancos de clase trabajadora no estuvieron de acuerdo; esto provocó la elección de Nixon por amplios márgenes sobre el candidato más pro-laboral jamás producido por el sistema bipartidista estadounidense. La confusión política de principios de los setenta tenía su análogo en el descontento que se estaba gestando en los pisos de las fábricas. Los empleados en la planta de Ford eran una parte menor de una epidemia nacional de agitación industrial en la primera mitad de los años setenta; estos lucharon contra los supervisores en la línea de producción, congestionaron el sistema con quejas, exigieron cambios en la calidad de la vida laboral, se retiraron en huelgas espontáneas y se organizaron para derrocar el estancado liderazgo burocrático del sindicato. (Cowie, 2010, p. 8)

Por ende, a pesar de los movimientos sociales que habrían abierto la década de los 60, el progreso demostraría ser complicado. La elección de Nixon, los movimientos obreros que surgían de unas condiciones laborales indeseables y de la sustitución generalizada de la mano de obra humana por la maquinaria, y los movimientos reaccionarios evangélicos nos indican la imperante presencia de las problemáticas sociales que Kennedy, recordando el fragmento con el que abríamos esta sección, buscaba erradicar. A pesar de ello, debemos de destacar grandes hitos dentro de la consecución de derechos sociales, como la

---

<sup>15</sup> *The New Order* se trata de la denominación a las medidas tomadas Franklin D. Roosevelt para paliar los efectos de la *Gran Depresión* sobre la población norteamericana; durante el transcurso de los años, este se conformaría por la implementación de programas de seguridad social destinados a brindar protección frente a situaciones de vejez, desempleo y discapacidad. A su vez, se enfocó en la gestión de recursos hídricos, el respaldo a la sindicalización laboral, la instauración de seguros de depósito y el fortalecimiento del Sistema de Reserva Federal, entre otras iniciativas. (Rauchway, 2008, p. 1)

sentencia de *Roe v. Wade* (410 U.S. 113 (1973)) , pronunciada por la Corte Suprema de Estados Unidos el 22 de enero de 1973. Esta planteaba una denuncia a una legislación del estado de Texas que penalizaba el aborto, excepto en casos en los que la vida de la mujer peligrara. El caso fue presentado por una mujer conocida como "Jane Roe", quien buscaba la interrupción de su embarazo de manera segura y legal; así, la corte se pronunciaría favor de Roe, anulando electivamente la ley texana. En su sentencia, la corte afirmó por primera vez que el derecho constitucional a la privacidad es lo suficientemente amplio como para abarcar la decisión de una mujer de interrumpir o no su embarazo (*Roe v. Wade*, 1973). (Gold, 1990) Podemos decir que el caso fue aquel que legalizó el aborto en todo el país, permitiendo a las mujeres estadounidenses el acceso a este de una forma segura y legal. Debemos de denotar, en este aspecto, que el aborto constituía para los evangélicos un "dilema moral"; esto es, la mayoría de evangélicos no rechazaban el aborto en casos en los que la vida de la mujer peligrase, a raíz de defectos fetales, o en casos de violación u incesto, aunque sí en los casos en los que la interrupción del embarazo no dependiera de estos factores. Tan solo dos años antes de la sentencia *Roe v. Wade*, en 1971, la *Southern Baptist Convention* (Convención Bautista del Sur), pediría los estados que expandieran el derecho generalizado al aborto. Es decir, esta cuestión no pasaría de controversial a tabú hasta que esta se volvió más estrechamente intrelazada con el movimiento feminista y la revolución sexual, lo cual surgiría paulatinamente pero no de forma inmediata tras la legalización del aborto. (Du Mez, 2020, p. 131) Lo cuál no significaría que los religiosos se hubieran mantenido neutrales frente al tema previamente.

De forma similar a Billy Graham, del cuál hemos hablado previamente, y de Anita Bryant, de la cuál hablaremos a continuación, Phyllis Schlafly resulta una emblemática figura del movimiento reaccionario evangélico durante estas décadas. Católica, y quizás su férrea oposición a cuestiones como el aborto partiera de este factor, donde el catolicismo ha tendido a condenarlo de forma directa. Sin embargo, era increíblemente popular entre las mujeres evangélicas, demostrando la existencia de tempranas "alianzas" o "lazos" siendo formados entre las mujeres conservadoras. Schlafly se movía con fluidez entre los asuntos familiares y la seguridad nacional. Vinculaba la igualdad de género al comunismo, y se preocupaba de que la Enmienda de Igualdad de Derechos (ERA) obligaría a las mujeres a prestar servicio militar. No podía imaginar "por qué alguna mujer apoyaría una propuesta tan ridícula y antiamericana como esta". En 1964, Schlafly saltó a la fama nacional con la publicación de "*A Choice Not an Echo*", un pequeño libro que promocionaba la campaña de Goldwater<sup>16</sup>. Insistía en que Goldwater era el líder que Estados Unidos anhelaba.

---

<sup>16</sup> Senador Republicano por el Estado de Arizona, en este fragmento se hace referencia a la elección presidencial del 1964, que perdería frente a Lyndon B. Johnson.

Resolvería los problemas internos y derrotaría a los comunistas en el extranjero. El libro fue un éxito, vendiendo aproximadamente 3.5 millones de copias y ayudando a que Goldwater obtuviera la nominación. Años después, en 1977, Schlafly publicaría *"El poder de la mujer positiva"*. Según Schlafly, las mujeres no necesitaban la intervención del gobierno federal para prosperar. Sin embargo, esta sostenía que su principal vocación era la de mujer y esposa, abanderándose como gran defensora de los valores de la familia tradicional. De forma demostrada, ya que en 1952 se presentaría a las elecciones como congresista, bajo el logo de *"El lugar de una mujer es dentro de casa."* (*A woman's place is in the house.*) (ibid., 2020; pp. 125 - 128)

Schlafly, desde luego, no sería la única mujer evangélica que representara este papel de abanderada defensora de los valores de la familia tradicional. Quizás la cruzada principal de Anita Bryant no fuera contra el aborto, ni contra el comunismo, pero sí contra los homosexuales y todos aquellos que conformaran parte del colectivo LGTB. Afamada cantante y ganadora de concursos de belleza, basaría su libro *"Bendice Esta Casa"* en las enseñanzas de Marabel Morgan. Esta última encontraba sus preocupaciones en la posición de la mujer dentro del hogar, especialmente el cómo la mujer debía de convertirse en el "ángel de la casa"<sup>17</sup>. Este papel entraña devoción al hombre, donde los roles de género tradicionales servirán para exaltarse el uno al otro; la mujer que defienden Schlafly, Bryant, y Morgan es aquella que dedica su vida al hogar y a su marido. Citando textualmente a Du Mez (2020):

*"Descubrió que la fuente de los problemas matrimoniales de las mujeres no era el machismo masculino, la desigualdad de género o el potencial inexplorado de las mujeres. El problema radicaba en la resistencia malhumorada de las mujeres a su papel designado. Para lograr la felicidad conyugal, una esposa debía entregarse por completo a su esposo y otorgarle el honor que le correspondía. (...) Morgan ofrecía consejos prácticos para ayudar a las mujeres a "convertirse en el sol" en sus hogares, que incluían la gestión del tiempo, una planificación de comidas más eficiente y la pérdida de peso. Lo más importante era que las mujeres debían dejar de regañar a sus esposos. Si los ejemplos que Morgan cita en *The Total Woman* reflejaban de alguna manera el estado de los matrimonios estadounidenses, las cosas estaban en un estado lamentable. Las mujeres y los hombres vivían en un resentimiento silencioso y latente. El matrimonio era un arduo trabajo y el sexo era*

---

<sup>17</sup> "Ángel de la Casa" no es la traducción literal, Marabel Morgan utilizaba la palabra *sunshine*, que en su traducción al español significaría *rayo de sol*. Se ha sustituido por "ángel" al poseer mayor sentido en el contexto.

*mecánico, o incluso inexistente. Las esposas que se quedaban en casa vivían con el temor constante de que sus esposos se involucraran con secretarias, y realmente, ¿quién podría culpar a los hombres por hacerlo? La solución de Morgan era simple: tratar a tu esposo como un rey, reverenciarlo y atender a todas sus necesidades. Esto era especialmente importante para las mujeres que trabajaban, porque "la masculinidad de un hombre podría verse amenazada por tu sueldo". Una esposa debía dejarle saber a su esposo que él era su héroe, y era su tarea reconstruir su "ego maltrecho" al final de cada día admirando sus cualidades masculinas, como sus músculos o su barba."*<sup>18</sup> (p. 114)

Esto es destacable, ya que más de diez millones de amas de casa dispersas por todo norteamérica comprarían, y, como podríamos asumir, leerían *Total Woman*, la publicación que sintetizaría el contenido de sus cursos y que propagaría sus ideales por toda américa. Curiosamente, este saldría al mercado en 1973, mismo año que la sentencia Roe v. Wade, indicando que mientras que los movimientos feministas estaban consiguiendo hitos como el derecho al aborto, los valores que situaban a la mujer como una figura doméstica y sumisa seguirían siendo imperantes dentro de la sociedad norteamericana. Siguiendo con lo mencionado previamente, este papel de sumisión implica que la figura masculina adquiere el papel de dominación, cuestión que queda reflejada en la cita previa. Se asume que esta es la raíz del matrimonio, que esta relación dominación-sumisión es fundamental para su funcionamiento; así, la mujer refuerza tanto la posición del hombre en la casa, como dentro de la sociedad. Sin embargo, este refuerzo parte de que los conservadores entienden el valor de la mujer en relación al hombre. No se considera válida por sí sola, tan sólo se consume como mujer en la medida en la que cumple su rol como madre y esposa. La reticencia de la entrada de la mujer en el mundo laboral que expresaba Schlafly no es más que un refuerzo de esta cuestión; no sólo no posee valor por sí sola, sino que, alejada de la

---

<sup>18</sup> *Del original: "the source of women's marital woes, she discovered, wasn't male chauvinism, inequality of the sexes, or women's untapped potential. The problem was women's sullen resistance to their designated role. To achieve marital bliss, a wife needed to devote herself wholly to her husband and give him the honor he was due. (. . .) Morgan offered practical tips to help women "become the sunshine" in their homes, advice that included time management, more efficient meal planning, and weight loss. Most importantly, women just needed to stop nagging their husbands. If the examples Morgan cites in The Total Woman were in any way a reflection of the state of American marriages, things were in a sorry state indeed. Women and men lived in silent and simmering resentment. Marriage was drudgery and sex perfunctory, or nonexistent. Stay-at-home wives lived in constant fear of their husbands taking up with secretaries, and really, who could blame men for doing so? Morgan's solution was simple: treat your husband like a king, revere him, and cater to his every need. This was especially important for working women, because a man's "masculinity may be threatened by your paycheck." A wife needed to let her husband know that he was her hero, and it was her job to put her husband's "tattered ego" back together at the end of each day by admiring his masculine qualities—his muscles, or whiskers."* El cuál proviene de Morgan, *Total Woman*, (p. 39) (p. 61) (p. 65) (p. 84.)

vida laboral, no posee los medios necesarios para subsistir. Ende, depende del hombre trabajador, proveedor, para su supervivencia.

Antes de continuar hablando de la masculinidad, volvamos con Bryant. En sus propias palabras, antes de 1976 no se habría posicionado públicamente sobre ninguna cuestión política u controversial, a pesar de su fama. Sí que habría, sin embargo, acompañado a Billy Graham en sus cruzadas evangélicas, paulatinamente presentando su carrera musical como un medio para la extensión de la fé cristiana, cambiando temas de amor y desamor en sus líricas por el patriotismo y los elementos religiosos. (Johnson, 2018, pp. 238-242) Así, como habríamos anunciado, se convertiría en la figura representativa del activismo evangélico contra la homosexualidad y el colectivo LGTB. Dentro de la propia comunidad evangelical, este activismo suele interpretarse como una expresión arraigada de la oposición a las relaciones del mismo sexo, surgida a raíz del movimiento de derechos de los homosexuales en las décadas de 1960 y 1970. La intensidad con la que los cristianos conservadores se opusieron a los derechos de los homosexuales se fundamentó en la importancia cultural y política que atribuyeron a la reafirmación de roles de género diferenciados durante aquel período. Ende, las relaciones del mismo sexo cuestionaban los cimientos mismos del mundo evangélico, al matrimonio heterosexual. (Du Mez., 2020. p. 120) En 1977 formaría la coalición política *Save our Children*, en Miami, Florida, con el propósito de revertir una ordenanza recientemente promulgada en el condado que prohibía la discriminación en áreas de vivienda, empleo y acceso público basada en la orientación sexual. Así fue como el 16 de junio de 1977, cuando Bryant fue invitada a realizar una conferencia en Houston, Texas, miles de personas marcharían en su contra en lo que ahora conocemos como *Houston Gay Pride Parade*, conformándose como la mayor protesta de la historia de Houston. De nuevo, podemos observar la existencia de las dos Américas: la de los evangélicos, y la marginada, de la misma forma que a principios de la década de 1960 hablábamos de la América acaudalada y de la América de los pobres. Ambas organizándose políticamente de forma independiente para la consecución de sus objetivos; fuera la consecución de derechos, o la permanencia de un estatus social amenazado.

Retornando a la idea y al concepto de *masculinidad*, ¿qué es?, o, mejor dicho, ¿qué consideraban los cristianos que la definía? Mediante lo presentado en este fragmento, podemos adivinar a grandes rasgos qué define la masculinidad, por contraste a lo que mujeres conservadoras como Bryant o Schlafly, como rol de dominancia. Militarista, convirtiéndose, a la vez, en padre y soldado, el heróico protector del hogar. Volviendo a Graham, el cuál hemos mencionado previamente, su figura se consolidaba como una representación de la cristiandad masculina, apropiándose y adaptando el lenguaje militar en

su propagación de la fé cristiana; así, Jesucristo se convertía en un gran comandante, en un atleta, en un hombre, y la vida cristiana una guerra. (ibid., 2020. p. 42) De la misma manera, tal y como poseen el rol de proveedores y cuidadores, también se rigen como aquellos con el derecho a mandar y al tener todas sus necesidades cubiertas por la figura femenina de la casa; de nuevo, esto nace de la definición de la mujer presentada por Morgan, porque el rol femenino y el masculino necesitan entenderse en contraposición del uno al otro.

A lo largo de esta década crítica para la politización personal de Bryant y la movilización de la Nueva Derecha Cristiana, podemos apreciar cómo sutiles cambios en el discurso y el enfoque evidencian la transformación gradual de inquietudes incipientes sobre los cambios culturales nacionales hacia una articulada ideología populista. Este cambio ideológico contribuyó a movilizar a muchos cristianos conservadores que previamente no se veían a sí mismos como personas interesadas en la política. El corpus cultural de Bryant, esto es, los más de diez libros publicados en la década de 1970, tanto antes como durante y después de su despertar político, proporciona un detallado registro de cómo ella negociaba y desarrollaba su identidad política, incluso mucho antes de que se identificara explícitamente como una figura política. Este proceso también permite esclarecer los temas que preocupaban a muchos miembros de la Nueva Derecha Cristiana, en particular a las mujeres evangélicas conservadoras, quienes mostraban una persistente ambivalencia al identificarse como activistas políticas o como parte de un movimiento político. (Johnson, 2018, p. 243)

En la última parte de los años 70 y principios de los 80, se desencadenarían intensos debates a nivel nacional debido a las ideas opuestas sobre género y familia; de nuevo, retornando a este movimiento-reacción Como hemos ya remarcado previamente, para Bryant y un gran número de cristianos conservadores, este cambio cultural representaba un desafío para sus arraigadas suposiciones sobre la normatividad estadounidense y los límites del ámbito político, de la misma forma que los otros movimientos sociales que hemos mencionado en este fragmento. En un boletín de *Concerned Women for America* de 1980, Beverly LaHaye expresó el sentimiento de que el panorama estaba cambiando abruptamente bajo los pies de los cristianos conservadores: antes no era necesario “definir” la familia, antes no había un cuestionamiento activo de los roles de género que construía la familia heteronormativa. Esto era algo que se daba por sentado y se aceptaba; las relaciones familiares eran consideradas naturales, cada miembro contribuía para aliviar las cargas de los demás y todos interactuaban con amor y preocupación. Para LaHaye y las mujeres evangélicas conservadoras que representaba, la politización de temas aparentemente privados, como el género y la familia, ponía de relieve los compromisos

ideológicos implícitos en supuestos a menudo no cuestionados y que se consideraban ajenos a la esfera política, en relación a la familia estadounidense, la identidad nacional y el orden moral. (ibid., 2018, p. 244)

Por ello, la década acabaría de forma convulsa: las políticas habrían sido incapaces de frenar el aumento de la pobreza en norteamérica, la inflación y el paro continuaban a la alza. Socialmente, a pesar de los movimientos que abrieron la década de los 60, y que persistirían, en América se habría estado gestando una problemática reaccionaria que buscaba el freno del avance de estos movimientos. Los evangélicos sentían su estatus amenazado, y se estaban organizando políticamente para preservarlo, — y su mayor apoyo político tomaría la forma de Ronald Reagan.

## **2.2 DE 1981 A 1988: LA MAÑANA EN AMÉRICA.**

La década de 1980 tiene una consideración ambigua dentro de la cultura popular. Por una parte, está “La Mañana en América” (*Morning in America*), como declaraba Ronald Reagan en su campaña de reelección; aparentemente marcado por el crecimiento económico, la innovación tecnológica y la mejoría de las condiciones vitales de los ciudadanos norteamericanos. Pero la década de los 80 no puede definirse como feliz para todos; otros la consideran el final de la prosperidad que emergió al final de la Segunda Guerra Mundial. Buena parte de la población se encontró con una importante inestabilidad económica, con cuestiones como la posesión de una vivienda personal y la seguridad (o, más bien, *inseguridad*) laboral se convertirían en primordiales, así como se arraigaron dentro de la economía política norteamericana. A principios de década, ya se hallaba en una intensa crisis económica; la inflación aumentaba cada año, y el estancamiento económico se hacía obvio, con un crecimiento de menos del 1% anual. La situación era compleja, y Reagan trajo la respuesta: austeridad fiscal, el corte a las políticas sociales, el final del *New Deal*.

Dentro de esta década se dan o se arraiga el poder de fuerzas u grupos de influencia de carácter reaccionario y, sobre todo, evangélico. La religión pasaría a estar en primer plano, y estos grupos encontraría la influencia que buscaban en la década de los 80, gracias al gobierno de Ronald Reagan, que asentaría y permitiría a estas organizaciones mantener su influencia. En sí, los tres principales candidatos a la carrera presidencial de 1980, el presidente Demócrata Jimmy Carter, el Republicano independiente John Anderson, y Ronald Reagan se definían a sí mismos como cristianos, o como “*born-again christians*”, cristiano “renacido” u reconvertido. Entre los mencionados grupos de influencia estarían

organizaciones como "*The Moral Majority*", cuyo director ejecutivo, Robert J. Billings, pasaría a convertirse en la campaña electoral de Reagan. James Dobson establecería poco antes de la Conferencia de la Casa Blanca de de 1980 el *Family Research Council*, "Consejo de Investigación familiar", organización políticamente conservativa de investigación dedicada al apoyo de políticas "pro-familiares" de nuevo, retornando a la administración de Reagan, este hombre pasaría a ser un consultor habitual del presidente. En sí, en relación a la última contienda electoral de Ronald Reagan en 1980, emergieron una serie de colectivos religiosos que, con diversos grados de relevancia, influyeron en el éxito del candidato republicano. Esta fenomenología es comúnmente reconocida bajo la denominación de "nueva derecha cristiana", y se conforma principalmente por tres entidades: *Christian Voice*, *The Religious Roundtable* y, especialmente destacada, la ya mencionada *The Moral Majority*. (Cañeque, 1984) Hemos mencionado previamente los movimientos reaccionarios, como la cruzada de Anita Bryan contra los homosexuales en 1977, o Phyllis Schlafly contra el feminismo y el anticomunismo, y *Moral Majority* se consume como otro ejemplo, presentando un ideario donde los avances sociales conforman "la decadencia moral de la nación".

En relación a esto último, debemos de hablar de Jerry Falwell, fundador de Moral Majority. En 1979, Falwell estableció esta organización política con el propósito de adiestrar, movilizar y "*electrizar*" a la derecha religiosa, aunque ya desde la década de 1970 había estado abogando por el nacionalismo cristiano. Durante el bicentenario de Estados Unidos en 1976, orquestó una serie de mítines denominados "Amo a América" (I love America), actuaciones llevadas a cabo en los escalones de los edificios de los capitolios estatales en todo el país. Al año siguiente, brindaría su apoyo a las ya mencionada Anita Bryant y Phyllis Schlafly en sus campañas "*pro-familia*", así como posteriormente iniciaría su propia campaña de "Limpieza de América" En 1980, Falwell publicó "Listen, America!", una guía sobre la política de la Derecha Religiosa. Su público objetivo eran los sesenta millones de personas que Gallup recientemente había identificado como "cristianos renacidos", además de otros sesenta millones de "promoralistas religiosos", conformando en conjunto su autodenominada "Moral Majority". Con números a su favor, llegó el momento de recuperar el país de las garras de "una minoría vocal de hombres y mujeres impíos" que habían conducido a Estados Unidos "al borde de la muerte". No obstante, las primeras páginas de "Listen, America!" no tratan en absoluto sobre Estados Unidos. Falwell comienza con detalles gráficos de atrocidades perpetradas por los "comunistas vietnamitas" apoyados por Rusia y los "Jemeres Rojos" apoyados por "la China Roja" en Camboya. Advierte que una matanza similar podría estar al acecho en Estados Unidos si no se contienen los avances del comunismo y se combate la "decadencia moral" que supuestamente está devastando

las libertades estadounidenses. De nuevo, aparece esta idea de “decadencia moral”, la cual parece ser simbolizada por parte de estos movimientos por múltiples cuestiones, el asistencialismo, los programas de transferencia de ingresos, el divorcio, el aborto, la homosexualidad, la secularización en las escuelas públicas, cuidado diurno subvencionado por el gobierno y la Ley de Prevención y Tratamiento de la Violencia Doméstica. (Du Mez, 2020, p. 177)

Como hemos mencionado previamente, los cristianos evangélicos encontrarían respaldo político bajo la administración de Ronald Reagan; el cuál, a pesar de no haber sido un cristiano ejemplar<sup>19</sup>, utilizaría la imaginería religiosa dentro de sus dos campañas. Mantendría múltiples encuentros con el papa Juan Pablo II, ambos unidos por su ferviente anticomunismo, a la Unión Soviética, y a la guerra nuclear. (Shirley, 2015) La razón que condujo a Reagan hacia el Partido Republicano fue análoga a la que atrajo a los evangélicos: una amalgama de anticomunismo, nacionalismo cristiano y añoranza por un pasado mitificado de Estados Unidos. Al momento de presentarse en el escenario de Dallas, Reagan había adquirido fluidez en el discurso de la Derecha Cristiana. Reagan encarnó el tipo de liderazgo fuerte y masculino que muchos creían que el país necesitaba desesperadamente. La inquebrantable masculinidad de Reagan también tranquilizó a los conservadores que se sentían inseguros frente al movimiento de derechos de los homosexuales. Los cristianos conservadores no pasaron por alto el hecho de que la masculinidad de Carter parecía insuficiente, especialmente en un momento en que "el movimiento homosexual alcanzaba su máximo nivel de influencia" durante su presidencia. (Du Mez, 2020, p. 196) En este sentido, el acercamiento evangélico a Reagan no sólo se limitaba a cuestiones de poder político, sino que representaba la figura del padre autoritario; del hombre ideal, de una idea de masculinidad que responde a los valores tradicionales de los cuales hemos hablado previamente. De forma similar, Nancy Reagan representaba la mujer ideal de Bryant, Morgan, y Schalay; ya conocida por su carrera como actriz, se opondría al aborto, a la legalización de la marihuana, eligiendo la lucha contra las drogas como su principal causa, a las relaciones sexuales extramatrimoniales, así como daría su apoyo a la pena de muerte.

---

<sup>19</sup> De (Du Mez, 2020, p. 192) *Reagan 's religious credentials left something to be desired. Although raised Presbyterian, his church attendance was sporadic. There was also the matter of his divorce. "Reagan was not the best Christian who ever walked the face of the earth," acknowledged one leader of the Christian Right, "but we really didn't have a choice".* (Las credenciales religiosas de Reagan dejaban mucho que desear. A pesar de haber sido criado en la fé presbiteriana, su asistencia a la iglesia era esporádica. De la misma forma, también se había divorciado. "Reagan no era el mejor cristiano que hubiera pisado la faz de la tierra," reconoce un líder de la derecha religiosa, "pero realmente no teníamos opciones.")

A continuación, previamente a continuar hablando acerca de la presidencia y administración de Reagan, se incluirá una tabla expositiva realizada con la información extraída de *The American Presidency Project*, en la cuál se sintetizan todos los documentos y ordenanzas disponibles en las diversas Bibliotecas Presidenciales; ende, sabemos que estamos tratando con una información históricamente fiable. Así, se expondrán de forma cronológica las que podríamos considerar como las principales, en cuestión a lo pertinente del objeto de estudio, ordenanzas u políticas de la administración reaganista.

<b>Evento</b>	<b>Fecha</b>	<b>Naturaleza</b>
<b>Envío de partida presupuestaria al congreso.</b>	10 de marzo, 1981.	Propuesta fiscal para el año 1982: con un gasto de \$695.3 billones y un déficit proyectado de \$45 billones. Incluye cortes presupuestarios para más de 200 programas.
<b>Reducción de impuestos.</b>	13 de agosto, 1981	Económica. Firma de una ley de recorte de impuestos.
<b>Pronunciamiento acerca del estado de los Estados Unidos.</b>	26 de enero, 1982.	Reagan aboga por un <i>Nuevo Federalismo</i> , defendiendo un menor gasto federal y una mayor iniciativa centralista estatal.
<b>Ley de Equidad Fiscal y Responsabilidad Tributaria.</b>	3 de septiembre, 1982.	Reagan firma la Ley de Equidad Fiscal y Responsabilidad Tributaria (TEFRA); aumento de impuestos sobre la renta, eliminación de deducciones fiscales, medidas para el freno del gasto público y la reducción del déficit fiscal.
<b>Ley de reforma de la Seguridad Social.</b>	20 de abril, 1983.	Social y económica. El presidente Reagan firma el proyecto de ley de Reforma del Seguro Social, que incluye el aumento de la edad de jubilación, inclusión de empleados federales en el programa, y el aumento de impuestos sobre la nómina.
<b>Último recorte de impuestos.</b>	1 de julio, 1983	Económica. La fase final de la reducción de impuestos. Se destacan aquí los recortes a las tasas de impuestos corporativos, reducción de impuestos sobre la renta.
<b>Reelección de Regan.</b>	6 de Noviembre, 1984.	Reagan es reelegido como presidente.
<b>Ley de Reforma Tributaria.</b>	22 de Octubre, 1986	Económica. Revisión del código tributario en ley; reducción de tasas impositivas, eliminación de exenciones y lagunas fiscales, cambios en los impuestos corporativos, que redujeron la tasa impositiva para empresas y eliminarían algunas deducciones.

<b>Regan toma responsabilidad.</b>	4 de Marzo, 1987.	Política. Reagan anuncia públicamente mediante una retransmisión televisiva su responsabilidad en las acciones sucedidas en el conflicto Irán-Contra.
<b>Reagan prohíbe la asistencia al aborto.</b>	29 de Enero, 1988.	Reagan prohíbe que los centros de planificación familiar financiados con fondos federales proporcionen asistencia a mujeres que buscan realizar abortos.

**Figura 1:** elaboración propia mediante la data disponible en (*Ronald Reagan Event Timeline | The American Presidency Project*, s. f.)

Debemos de denotar múltiples cosas que extraemos ya de lo presentado en esta tabla. Primeramente, destacar que se han omitido las ordenanzas en torno al ámbito militar; las cuales, a pesar de conformar gran parte de las decisiones administrativas de Reagan, no es pertinente su pormenorización para el objeto de estudio. Lo que sí es pertinente es tener en consideración es que esta gran cantidad de decisiones y ordenanzas a favor de cuestiones militares y exteriores supera, con creces, las decisiones tomadas por la administración en relación a los derechos sociales de las cuales estamos hablando; tan sólo podemos destacar una, la prohibición de asistencia al aborto por parte de centros financiados mediante fondos federales. Fuera de ello, podemos observar que las políticas de corte económico tienden a tres vertientes: reducción de gasto (corte de programas públicos, reducción del gasto federal), reducción de impuestos a las corporaciones y las rentas, lo que denominamos como *“trickle down economics”* o, inclusive, *“reaganomics”*, y el aumento de impuestos sobre las nóminas.

A pesar de no querer ahondar en las políticas militares y extranjeras, debemos de mencionarla por su relación con el apoyo evangélico a Reagan. La caracterización de los enemigos de América respondía a sus sensibilidades: como hemos mencionado previamente, figuras como Phyllis Schlafly o Billy Graham ya se habrían presentado como fervientes anticomunistas, combinando en su repertorio una mezcla de militarismo nacionalista y cristianismo, a los cuales recordaría la imaginaria utilizada por Reagan. A mayores, la Guerra de los Contras en Nicaragua representa un episodio crucial que revela las conexiones entre la administración Reagan y el liderazgo de la Derecha Cristiana, tal y como es relatado por Du Mez (2020). Esta expone que, tras el derrocamiento del régimen dictatorial de Somoza por los Sandinistas en 1979, los Estados Unidos sospechaban del apoyo soviético y cubano a los Sandinistas y, en consecuencia, Reagan prometió ayuda militar a los Contras contrarrevolucionarios. La guerra, que ocurrió entre 1981 y 1988, devastó Nicaragua con brutalidades y pérdidas humanas masivas. Si bien la guerra no se desarrolló principalmente como una contienda religiosa, en los Estados Unidos fue

presentado de esa manera. Los evangélicos y católicos en Nicaragua estaban divididos, algunos respaldando a los Sandinistas, pero muchos oponiéndose a sus esfuerzos revolucionarios. Por una parte, grupos veían el socialismo como una respuesta bíblica a la pobreza y la opresión, mientras que otros aquellos que se oponían a la opresión formaron el Consejo Nacional de Pastores Evangélicos de Nicaragua (CNPEN), que desarrolló estrechos lazos con grupos evangélicos conservadores en los Estados Unidos, incluyendo la Asociación Nacional de Evangélicos (NAE). La administración Reagan buscó obtener apoyo del Congreso para intervenir a favor de los Contras. Ante la negativa del Congreso, se involucraron a aliados evangélicos para ganar apoyo público, presentando el conflicto como una lucha entre revolucionarios y cristianos. A principios de 1986, la Casa Blanca proporcionaría a las cadenas de televisión cristianas, como la Trinity Broadcasting Network, la Christian Broadcasting Network de Robertson, y el propio ministerio televisivo de Falwell, un video de cinco minutos en el que Reagan argumentaba en favor del apoyo a los Contras. Reagan presentó su caso en términos contundentes: esta era una batalla urgente por la democracia, y era "nada menos que un pecado ver a América Central caer en la oscuridad". Además, Reagan grabó un mensaje de audio distribuido a más de 1500 estaciones de radio cristianas que incluía un número para que los oyentes llamaran en busca de información para contactar a sus representantes electos. El esfuerzo tuvo éxito, y el Congreso aprobó fondos para apoyar a los Contras.

Quizás más importante que sus políticas, que aquello que hizo, debemos de hablar de que *no* hizo. Porque como previamente hemos anunciado, en la administración de Reagan existe una gran carencia de políticas sociales; esto, a mayores de los recortes presupuestarios que eliminarían programas de ayuda social, aumentaría la desigualdad social, dejando a parte de la población sin una ayuda necesaria. Esto se puede observar, de forma evidente, con la crisis del SIDA. El nombre médico fue dado en el 1982; síndrome de inmunodeficiencia adquirida, un año después de la detección de patrones médicos extraños y un importante compromiso inmunodeficiente en múltiples varones que previamente no habrían presentado problemas de salud. Esta crisis afectó, de forma especial, a un grupo concreto de personas, a los hombres homosexuales. Como podríamos predecir de la visión de los evangélicos, uno de los principales grupos de apoyo de Reagan, esta crisis quedó profundamente abandonada por su administración. Entre 1981 y 1992, se estima que se produjo una subida exponencial, pasando de 318 a 75.457 personas contagiadas; y los números de muertes seguían una subida similar, pasando de 451 a 50.628. No sería hasta principios de la década del 1990, en el 1993, que comenzarían a bajar.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Información extraída del *Centro de Prevención y Control de Enfermedades (CDC), HIV Surveillance—United States, 1981—2008*. (s. f.).

La respuesta de la administración de Reagan sería en forma de masivos recortes presupuestarios a agencias de salud públicas, entre las que se incluyen los *Centros por el Control de las Enfermedades* y el *Instituto Nacional de Salud* (NIH). No sería hasta 1987, un año antes de abandonar la presidencia, que se pronunciaría acerca de la enfermedad sin limitarse a unos breves comentarios. Los asesores de Regan, evangélicos, conservadores, de derechas, consideraron la crisis del SIDA no como una cuestión de salud, sino ética y moral. Esta no es una idea nueva en este proyecto, y es una idea que resurgirá en el próximo capítulo; la consideración por parte de los sectores más conservadores de la sociedad, de que cuestiones como el SIDA u la pobreza no existían como problemáticas sociales que merecieran una respuesta política, eran problemas morales y religiosos. En la primavera de 1987, de nuevo, hablaría de la epidemia del SIDA con el bibliógrafo Edmund Morris, proclamando que “*Quizás el Señor trajo esta plaga, (...) el sexo ilícito<sup>21</sup> está en contra de los Diez Mandamientos.*”<sup>22</sup>

Reagan dejaría la oficina en 1988, tras haber cumplido el máximo de años establecidos de mandato. Y, sin duda, su periodo de mandato se constituye como uno con un alto grado de complejidad, pero en este caso hemos destacado las cuestiones relevantes al objeto de estudio, así como volveremos a hablar de la administración de Reagan para cuando esto sea necesario; en concreto, para relatar dentro del análisis, mediante los textos de la narrativa del *slasher* cómo percibieron los ciudadanos de Estados Unidos su gestión.

---

<sup>21</sup> Aquel que no se da bajo la institución del matrimonio heterosexual, con intención de procrear. Ende, hace referencia a las relaciones entre personas del mismo género (homosexuales) y a las relaciones extramatrimoniales.

<sup>22</sup> Del artículo; Tumulty, K. (2021, abril 12). *Nancy Reagan's Real Role in the AIDS Crisis*. The Atlantic.

## **CAPÍTULO III: EL TEXTO.**

En la presente sección, conforme a lo expuesto previamente, nos adentraremos en el análisis pormenorizado de dos franquicias preeminentes que configuran el género cinematográfico conocido como "slasher". Abarcaremos una meticulosa evaluación de cada una de estas franquicias, en su conjunto y en función de su contexto temporal de concepción. Cabe aclarar que los remakes con posterioridad realizados, a pesar de ser objeto de oportuna alusión en su momento, no se considerarán como parte integrante de las franquicias originales. De manera significativa, el mero hecho de la existencia de estos remakes enfatiza la correlación entre el ciclo del slasher y los momentos de inusitada crisis económica que caracterizan la producción de este particular subgénero fílmico. Es necesario recalcar que nuestro análisis se adscribe a la esencia misma del slasher, atendiendo de manera intrínseca a su fórmula distintiva. Con tal propósito, se ha reunido esta selección de filmografía, no con el fin de someter cada filme a un minucioso análisis individual, sino más bien, con el propósito de otorgar una comprensión general del movimiento en cuestión y discernir qué eventos o situaciones sociales fueron el génesis de los elementos presentes en el mismo.

Siguiendo un orden cronológico de publicación, y observando el evidente incremento en la conciencia social, manifestado a través de los símbolos y significados aparentes en la decodificación de los textos fílmicos, nos percatamos de una breve progresión temporal que comienza en la década de 1980, con la primera entrega de "*Viernes 13*" coincide con la llegada de Ronald Reagan a la presidencia, eventos que se suceden de manera inextricable. Finalmente, en el año 1984, se asiste a la reelección de Reagan, "*La mañana en América*", mientras "*Pesadilla en Elm Street*" hace su aparición. Es en este último filme donde se percibe un mayor grado de conciencia política, o al menos, una mayor profusión de elementos representativos de índole simbólica. No obstante, es relevante mencionar que tales elementos no se hallan ausentes en "*Viernes 13*"; de lo contrario, carecería de sentido su inclusión en el presente análisis. Debemos de notar que haremos alusión a las *secuelas* de estas franquicias, aunque principalmente nuestro análisis se centre en tres entregas, las cuáles introducimos en el Capítulo I. Esto es; las dos primeras entregas de *Viernes 13*, (1980-1981) y la primera entrega de *Pesadilla en Elm Street* (1984).

El presente análisis o decodificación del texto se centrará en abordar primordialmente ciertas dimensiones que han sido escogidas en virtud de su reiterada mención e importancia dentro de la literatura pertinente, la cual funge como marco de referencia teórico para nuestras indagaciones. Por ello, consideramos esencial atender de forma principal a la categoría analítica de la posición del sujeto, ya que buena parte de la bibliografía revisada para la realización de este proyecto se centra en este concepto, tanto hablando de *horror*,

como del *slasher*, como de la teoría discursiva. Consecuentemente, para el análisis del sujeto, se necesita atender a las categorías de dislocación, donde se señala cuál es la problemática surgida que provoca la relación antagónica entre el ellos y el nosotros, así como la dimensión vencedora (en la victoria y prevalencia de la *final girl*), la lógica, si la raíz de esta yace en la equivalencia (el conflicto presentado en dos bandos), u lógica de diferencia (amplificación del antagonismo en varios bandos), así como otras que sean pertinentes al análisis de los textos. Por ello, el procedimiento será el siguiente: observación general de la fórmula del *slasher* en su aplicación a los tres largometrajes analizados, en la cuál se identificará el conflicto dentro de la narrativa y su origen en el mundo real, así como la lógica y la dislocación que se da en cada uno. Sin embargo, para hablar tanto del sujeto como del imaginario dedicaremos un segundo apartado, pues consideramos que los elementos del “otro” y del “nosotros” conforman los quizás más claros ejemplos del efecto de la administración de Reagan sobre estas producciones, guardando así la mayor parte de significado bajo las que se sustentan las conclusiones y interpretaciones tomadas de las narrativas.

### 3.1 LA FÓRMULA.

Los tres largometrajes que son aquí analizados responden a la fórmula clásica del *slasher*; es más, sus franquicias contribuyeron a la generalización y propagación de esta fórmula, pues su éxito comercial alicentó la propagación de “clones” que buscaban hallar el mismo éxito que estos filmes. Por ello, como previamente mencionamos en el capítulo que abría este trabajo, su análisis y comprensión sirven de medio para obtener una visión general del movimiento, además de resultar los textos originales, cuya capacidad de expresar las cuestiones que buscamos explorar es mayor a la de aquellos textos que surgen como imitaciones.

Cómo hemos mencionado previamente, la fórmula del *slasher* es sencilla. Encontramos que (a.) Se parte de un evento pasado, que conforma aquello que origina la furia o sed de sangre del asesino. (b.) Se hace necesaria la existencia y cumplimiento de múltiples elementos; multiplicidad de personajes jóvenes, que conforman el elenco y las principales víctimas, un lugar relativamente aislado donde se puedan dar los sucesos, y la figura de una protagonista, en todos nuestros casos femenina, que sirva como propulsora de la narrativa, (c.) Los jóvenes son aislados y eliminados uno por uno por el asesino, hasta la confrontación final con la protagonista, *la final girl*, donde será eliminado.

Esta fórmula se aplica de forma casi idéntica a las películas de *Viernes 13*, *Viernes 13 II*, y *Pesadilla en Elm Street*. Con la diferencia de la lógica que poseen, en la cuál, si bien la construcción del "otro" tiene su base en la misma idea, en el caso de *Pesadilla en Elm Street*, no realiza un antagonismo equitativo, sino que expande su comprensión del mismo para incluir en el a los padres de los protagonistas. Sin embargo, antes de proceder, debemos de exponer cuál es efectivamente el argumento y el orden de los sucesos en cada una de las entregas analizadas.

En la primera película, titulada simplemente "Viernes 13" ("Friday the 13th", 1980), la historia comienza con un grupo de jóvenes que se reúnen para reabrir un campamento de verano llamado "*Camp Crystal Lake*", nuestro *lugar terrible*. Sin embargo, años atrás un niño llamado Jason Voorhees se habría ahogado en el lago debido a la negligencia de los monitores del campamento, que estarían manteniendo relaciones sexuales extramatrimoniales en el momento del incidente; este es el hecho con el que se abre el filme, y que se consolida como el evento del pasado que la origen a la furia del monstruo. A medida que los jóvenes comienzan a trabajar en la preparación del campamento, son asesinados uno por uno por un misterioso y enmascarado asesino. La película juega con el misterio de la identidad del asesino hasta su impactante revelación al final, en la cuál, como hemos mencionado previamente, se trata de Pamela Voorhees, la madre del niño que perdería la vida al inicio. La superviviente final, Alice, logra derrotar al asesino, pero cuando cree que ha escapado, es sorprendida por un inesperado giro que la deja en una situación vulnerable. En la segunda película, titulada "Viernes 13: Parte 2" ("Friday the 13th Part 2", 1981), la trama se sitúa unos años después de los eventos de la primera película. El campamento *Crystal Lake* ha sido cerrado, pero un nuevo campamento llamado "*Camp Packanack Lodge*" se ha establecido cerca del lugar. Sin embargo, la leyenda de Jason Voorhees persiste y se cree que sigue merodeando por los alrededores. Esta vez, un nuevo grupo de jóvenes llega al campamento para disfrutar de sus vacaciones, pero pronto son víctimas del enmascarado asesino que resulta ser Jason Voorhees, que ha sobrevivido a su supuesta muerte en el lago. La película sigue un patrón similar al de su predecesora, como podemos observar, adhiriéndose a la fórmula, exponiendo una serie de cruentos asesinatos que mantienen a los espectadores en suspense sobre quién será la siguiente víctima. La superviviente final, Ginny, debe enfrentarse a Jason en un tenso enfrentamiento final en el que logra temporariamente vencerlo, pero el filme termina con un atisbo inquietante de que el asesino sigue vivo.

*Pesadilla en Elm Street* es una película de terror icónica dirigida por Wes Craven y estrenada en 1984. La película presenta la historia de Freddy Krueger, un asesino en serie

que acecha y mata a adolescentes en sus sueños. La trama se centra en un grupo de jóvenes que comparten una conexión: todos ellos han sido acosados por Freddy en sus pesadillas. Pronto, se dan cuenta de que si mueren en sus sueños, también mueren en la realidad. La narrativa de "Pesadilla en Elm Street" se ajusta a la fórmula típica del género del slasher, con un asesino enmascarado, a pesar de que esta máscara tome la forma de un rostro quemado, persiguiendo a un grupo de jóvenes indefensos. Sin embargo, lo que distingue a esta película es su originalidad en el enfoque del horror, al introducir el elemento de los *sueños* como medio para cometer los crímenes. Esto crea una atmósfera aún más inquietante y desconcertante, ya que el lugar más seguro para los protagonistas, sus sueños, se convierte en su peor pesadilla. El evento que da origen al conflicto es el asesinato del propio Krueger por parte de los padres de los que se convierten en sus víctimas. Así, los personajes principales se enfrentan a las consecuencias de los pecados de sus padres. Con estas dos últimas cuestiones podemos dar cuenta de la expansión del antagonismo a esta lógica de la diferencia; los padres son parcialmente responsables de aquello que está sucediendo a sus hijos, así como contribuyen a ellos incitándolos en múltiples ocasiones a dormir, donde *el dormir* es el mayor peligro que rodea a la juventud de *Elm Street*.

El eje central de las tres entregas radica en la lucha por la supervivencia. El personaje principal enfrenta una amenaza existencial, representada de manera literal por el antagonista. Podemos adelantar que esta alegoría tiene un reflejo en eventos reales, o más precisamente, en un comportamiento generalizado durante la administración de Ronald Reagan hacia los segmentos más desfavorecidos de la población. Los jóvenes espectadores que ingresaban a las salas de cine para disfrutar de estas películas se veían confrontados en pantalla por un enigmático asesino, mientras que en la realidad, sus propias vidas estaban amenazadas por una realidad socioeconómica adversa. El contexto de la época se caracterizaba por un crecimiento sostenido del desempleo, un mercado inmobiliario hostil y la necesidad de endeudarse tras cursar la universidad para obtener un título que facilitara el acceso a un empleo estable. Así, el *slasher* años 80, como las franquicias en cuestión, capturaron y canalizaron el sentimiento de vulnerabilidad de los jóvenes frente a un entorno que parecía desfavorable para su supervivencia y prosperidad. ¿Cuál era la respuesta de la administración de Reagan ante estas problemáticas? su conversión de problemas sociales a problemas éticos y morales. La pobreza, el SIDA, no eran problemas abordables mediante políticas; eran una respuesta divina a sus fallas morales. Explicaremos esto con mayor detalle mediante la identificación y caracterización del "nosotros" y el "ellos."

## 3.2 IDENTIFICACIÓN DEL SUJETO.

### 3.2.1 El otro, identificando al monstruo.

En el análisis de las narrativas examinadas, se hace evidente la presencia y caracterización del "otro", lo monstruoso, pero cabe destacar que la lógica que se le atribuye difiere entre ellas. Tanto en "Viernes 13" como en su secuela "Viernes 13 II", se establece una lógica de equivalencia, donde se confrontan dos facciones antagónicas: las víctimas y el monstruo. Sin embargo, la construcción y naturaleza del monstruo varía. Al final de la primera entrega de "Viernes 13", se descubre que la asesina es en realidad una mujer de mediana edad: la madre de Jason Voorhees. Este último se convertiría en el antagonista principal en la segunda entrega, permitiéndonos así la observación del contraste entre el monstruo femenino y qué lo conforman, así como la del monstruo masculino, y las respectivas identificaciones de ambos con Nancy Reagan y Ronald Reagan. Cabe destacar que esta identificación no debe entenderse como una equiparación directa de las figuras de Nancy y Ronald Reagan como individuos, sino que tiene un significado simbólico; tal y como ellos simbolizaban los ideales cristianos de lo que conformaba la feminidad, y la masculinidad. Por lo tanto, en el desarrollo de este apartado, seguiremos una estructura similar a la presentada en el punto anterior. En primer lugar, abordaremos al "otro" presente en la primera entrega de *Viernes 13*, Pamela Voorhees, como el monstruo femenino. Por otro lado, analizaremos la construcción del monstruo masculino, que a menudo se percibe como el "predeterminado" u generalizado dentro en del género del slasher, mediante un análisis de las figuras de Jason Voorhees y Freddy Krueger en *Viernes 13 II* y *Pesadilla en Elm Street*, respectivamente.

#### *El monstruo femenino.*

Como indica Carol J. Clover, las asesinas femeninas son escasas y sus motivos para cometer homicidios difieren significativamente de los de los hombres, entre las cuales *Viernes 13* es una destacable anomalía. El asesino es revelado como una mujer de mediana edad cuyo hijo, Jason, se ahogó años atrás debido a la negligencia de los consejeros del campamento, los cuales se encontrarían manteniendo relaciones sexuales en el momento del incidente. No obstante, esta anomalía no se mantiene en las secuelas, donde el asesino es el propio Jason, quien resulta estar vivo, residiendo en una cabaña del bosque. El patrón es familiar; su motivo es vengar la muerte de su madre, cuya excesiva devoción se manifiesta en su preservación de su cabeza decapitada. (Clover, 2015, p. 27)



**Figura 2:** Betsy Palmer como Palela Voorhees en *Viernes 13* (1980)

Cortesía del IMDb.

En una de las primeras escenas de esta primera entrega, los jóvenes, antes de llegar al campamento, se encuentran con un agente de policía. Este les advierte contra un peligro inminente en los bosques, antes de preguntar al grupo si están en posesión de algún tipo de droga. En la década de los 80, el rostro de la lucha contra las drogas tomaría el papel de Nancy Reagan, que escogería esta como su principal causa de apoyo; su lucha quedaría inmortalizada bajo la frase “Just say no”, que, de la misma forma que la campaña bajo el mismo nombre, era una cláusula vacía. Esto es, no exploraba los motivos reales de la epidemia de las drogas o soluciones reales para su combate, como el tratamiento en lugar del castigo, o la descriminalización; el consumo de drogas, en esta campaña, se plantea como una decisión del individuo. La “Guerra contra las Drogas” habría tenido su inicio durante el gobierno de Nixon, pero la forma más moderna se gestó bajo la administración de Reagan. Sabemos que durante la narrativa de *Viernes 13* como franquicia se da un aumento en el consumo de drogas, pasando desde la marihuana en la primera entrega, a cocaína en *Viernes 13: V* y heroína en la octava entrega, no lo tendremos en gran

consideración pues el resto de películas que conforman esta saga no son objeto de nuestro análisis, resultaría inabarcable hablar de todas las entregas, pero sin embargo debemos de ser conscientes de que este ascenso en el consumo va en par con un ascenso en el número de muertos; cuanto más pesan los “pesados” de las víctimas, más severo es el castigo. La moralización del uso y de la abstinencia de las drogas significa que no existe una necesidad de empatizar con los adictos; no hay necesidad de considerar otras soluciones fuera del encarcelamiento y el castigo. En este caso es particularmente necesario centrarnos en la primera entrega de la saga, porque el asesino no vuelve a ser el monstruo femenino en ningún otro punto que fuera de la representación del mismo por parte de Pamela Voorhees. Pero sí que podemos mencionar que las protagonistas de las narrativas de estos textos no se muestran consumiendo drogas en ningún momento; se abstienen, se niegan, utilizando los consejos de Nancy Reagan.

Este personaje realmente se construye en torno a los valores de género tradicionales; existe y su peso en la trama es tal en tanto es *madre*. La madre que defendían y representaban figuras tan emblemáticas Schlafly, Morgan, Bryant, o la propia Nancy Regan, las cuales hemos mencionado previamente. En la primera película, Pamela Voorhees culpa a los responsables del campamento por lo que cree haber sido la muerte de su hijo, Jason. El culpable real, sin embargo, como habríamos mencionado, fue el sexo; los jóvenes estaban manteniendo relaciones sexuales en el momento en el cuál Jason se estaba ahogando, manteniendo relaciones ilícitas en cuanto son extra-matrimoniales, y estas relaciones sexuales son claramente penalizadas dentro del *slasher*; la primera muerte real de la saga, es la de estos jóvenes, castigados con la muerte y con las terribles consecuencias de sus actos; el mantener relaciones como pareja. En este sentido, Pamela Voorhees, así como lo hará Jason Voorhees, representa a una fuerza reaccionaria que busca el retorno a los valores tradicionales “perdidos”. Una “vengadora patriarcal”, tal y como lo serían las figuras de Jason Voorhees y Freddy Krueger.

### El monstruo masculino.

Como ya hemos mencionado previamente, y se hace relevante su mención antes de proseguir, el monstruo es concebido como un símbolo o metáfora de algo del mundo real, cuyo verdadero significado solo puede descubrirse a través del análisis. Otra contribución importante es una consecuencia lógica de lo anterior: el monstruo no es algo sobrenatural, una encarnación del mal, sino "el Otro". Por esta razón, el monstruo ha sido asociado con ansiedades y traumas de la adolescencia (Twitchell 1985), fuerzas del id (Tarratt 1995), la angustia de la castración (Neale 1980), o la intrusión queer en el mundo heterosexual

(Benshoff 1997). (Baca, 2009, p. 27) Es relevante destacar que Wood sí consideró al monstruo como una representación del "retorno de lo reprimido", lo cual podría funcionar como una crítica progresiva al orden dominante. Sin embargo, el cine de horror también posee un lado reaccionario en el cual "el monstruo se convierte [...] simplemente en el instrumento de la venganza y represión puritana en lugar de la encarnación de lo que el puritanismo reprimió" (Wood 2003: p. 172). En otras palabras, el ala reaccionaria del cine de horror se enfoca en la reafirmación de las normas burguesas y patriarcales. Wood identifica las siguientes características, de esta fracción, que Baca sintetizaría en los siguientes puntos:

- a. El monstruo es el mal encarnado, y como tal, es una fuerza metafísicamente subversiva no solo para nuestro ser sociocultural, sino para nuestra propia existencia, para la humanidad misma, por lo que debe mantenerse reprimido.
- b. La presencia del cristianismo (como parte de la ideología dominante).
- c. Representación del monstruo como no humano, algo con lo que no podemos identificarnos.
- d. El monstruo como castigo por la promiscuidad sexual.

En este caso, el monstruo masculino, el "otro", toma forma mediante las figuras de Jason Voorhees, la cuál recuerda al ala reaccionaria mencionada por Wood, y, de forma natural, a los movimientos reaccionarios que habríamos expuesto previamente en el segundo capítulo. Sostenemos aquí, por lo tanto, que esta reminiscencia no es casual, y que los movimientos reaccionarios y cristianos prominentes en la cultura norteamericana son aquellos que aliciente el contenido y los valores que se hacen presentes en la narrativa.

Comencemos este apartado retornando a la franquicia de *Viernes 13*, cuya segunda parte introduce a Jason Voorhees. Como hemos mencionado previamente, no es que este se encontrara directamente influenciado por Ronald Reaga, pero su cruzada contra los jóvenes que se adentraran en *Crystal Lake*, su arremetida, imita en cierta forma el ascenso del Partido Republicano en la década de 1980. Como hemos mencionado previamente, el "castigo" se intensifica cuanto mayores son los pecados de las víctimas; en este sentido, la figura de Jason obtiene un componente casi bíblico, donde la fórmula del *slasher* convertiría en una parábola religiosa, el vicio precede al castigo. En esta idea, Jason Voorhees es casi un enviado divino, de la misma forma que los evangélicos consideraban a Reagan enviado por Dios. Esta idea se hace notoria dentro de los textos que conforman la saga de *Viernes 13*, ya que la presencia y aparición del mismo tiende a ir precedida por sucesos meteorológicos, como tormentas; Jason es, efectivamente, comparado con la naturaleza,

donde se constituye como una fuerza vengadora de la misma. Así, la presencia de Jason convierte un texto que en cuestiones de fórmula es casi idéntico con la anterior mediante la caracterización del mismo, en un mundo del Antiguo Testamento.

Recordando el punto previo, así como lo expuesto en nuestro contexto, esto es reminiscente del trato a la población drogodependiente y a aquellos que sufrían las consecuencias de la epidemia del SIDA. La ideología conservadora y la priorización de medidas de austeridad llevaron a una falta de intervención y apoyo adecuado para hacer frente a la crisis del SIDA. Esta negligencia por parte de las autoridades gubernamentales tuvo un impacto devastador en la población afectada y generó una crisis de salud pública que requería una respuesta compasiva y efectiva. Es relevante mencionar que este enfoque indiferente y la falta de medidas oportunas para abordar la epidemia del SIDA tuvieron efectos duraderos en la comunidad LGBTQ+ y en la lucha por los derechos y el acceso a la atención médica. Las políticas de austeridad y la visión estigmatizante hacia la homosexualidad durante el mandato de Reagan dejaron un legado de desconfianza hacia las instituciones gubernamentales y una sensación de abandono por parte de las personas afectadas por el VIH/SIDA.

Prosigamos hablando de Freddy Krueger y el papel que adopta en la narrativa de *Pesadilla en Elm Street* (1984), pues, a pesar de responder a las mismas características presentadas en el caso anterior, esta parece realizarlo de una forma más explícita; ya no es tan sólo un producto cultural, es un producto consciente del entorno que le rodea, ofreciendo así una visión distinta. Esto es, mientras que Jason es simbólico de los movimientos culturales cristianos-evangélicos y de los valores que eran ensalzados por los mismos, Krueger es una crítica a ellos. En palabras de John Kenneth Muir, historiador fílmico, para el documental de 2009, *Nightmares in Red, White and Blue: The Evolution of the American Horror Film*.

*“Tienes que preguntarte a ti mismo, ¿quién era la figura más imponente y carismática de los 1980? Y podrías decir Ronald Reagan, o también Freddy Krueger. Ambos perseguían la misma política, — que iban a, mediante sus acciones, hacer recaer los pecados del padre sobre sus hijos”.*<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Traducción de la frase textual: “You have to ask yourself: who was the most towering, charismatic figure of the 1980’s? And you could say Ronald Reagan or you could say Freddy Krueger. They both pursued the same policies, —



**Figura 3.** Robert Englund como Freddy Krueger en *Pesadilla en Elm Street* (1984)  
Propiedad de *New Line Cinema Entertainment, Inc.*

En comparación con Jason, la naturaleza de Krueger es menos bíblica y más intrínsecamente política. Ambos, a pesar de representar el mismo papel, son caracterizados de forma completamente distinta. Mientras Jason tuvo su origen en un trágico accidente y en la decaptación de su madre en la primera parte, que presenciaría y buscaría vengar, la historia originaria de Freddy Krueger no le aporta ninguna simpatía ni compasión. Este era un abusador de niños, una fuerza negativa que los padres residentes en *Elm Street* buscarían erradicar, prendiendo fuego y quemando dentro al Krueger humano, pero a su vez liberando una fuerza que pasaría a tomar venganza en forma del cobro de las vidas de sus hijos. Esto es, se constituye como una fuerza del pasado, pero como una fuerza *negativa*, que los padres buscan neutralizar, pero cuyas erróneas acciones provocan que aquello pasado se cobre las vidas de sus hijos. Así, Freddy Krueger no es más que la *consecuencia*, la consecuencia de unas políticas promulgadas por unos sin atención a cómo estas pudieran tener efecto sobre las futuras generaciones. Mientras que Jason en se conforma como una fuerza vengativa de la naturaleza cuya furia recae sobre los adolescentes y sus pecados, Krueger toma su venganza contra los *hijos* de aquellos que cometieron los actos. De aquellos que, tomando la decisión de “extirpar el mal” de su comunidad, han provocado los terribles eventos que les sucederían a sus hijos.

En este sentido, retornando a la lógica de diferencia, los padres toman una calidad antagonista; por sus actos, por una parte, por otra, su reticencia a escuchar a sus hijos. Tal

y como la mayor parte de crisis sociales de esta década, las cuales ya hemos expuesto. Esto es, las políticas propugnadas (mediante su voluntaria elección) por los padres, están teniendo un efecto negativo sobre los hijos (la juventud), los cuales serán ignorados de la misma manera que la administración de Reagan ignoraría a los pobres, a los drogodependientes, y a las víctimas de SIDA. Estos jóvenes están solos; desprovisto de protección ante una amenaza invisible, donde la ayuda de las autoridades tiende a resultar nula, o, incluso, en el caso de los padres de la *calle Elm*, perjudicial.

### 3.2.2 El nosotros.

En este apartado, no realizaremos la división mediante distintas franquicias, sino que partiremos el “nosotros” entre las víctimas y los supervivientes. Porque a pesar de hacer la misma referencia y apelación al público objetivo, la juventud norteamericana con suficiente capital monetario como para permitirse la entrada al cine; la clase media-trabajadora, como habríamos mencionado previamente, exponiendo el “lugar terrible” dentro de la identificación del elementos del slasher de Clover. Estos largometrajes apelan a la juventud americana mediante la utilización de lugares comunes de convivencia y reunión entre ellos. Representando, en el caso de la saga *Viernes 13* [1980- ], campamentos de verano que quizás hubieran visitado en su infancia u adolescencia, u suburbios, con las calles y hogares retratados por *Pesadilla en Elm Street* [1984- ] similares a los que probablemente habitaran. El público objetivo era, a su vez, parecido en términos de edad a los jóvenes protagonistas de estas películas; por ello, tal y como podemos identificar que este elemento representa a la juventud americana, las audiencias también se habrían visto reflejadas en ellos. La experimentaron en clave de la identificación, tanto con las víctimas, como con la superviviente; *la final girl*.

#### a) *Las víctimas.*

La mayoría de la juventud retratada en el *slasher*, dentro de estos largometrajes, no sobrevivirán el desarrollo del filme. En este apartado daremos una visión general de la victimología, ya que por sus propias características estas son completamente intercambiables entre las tres películas que conforman nuestro objeto de estudio. El grupo está conformado por personajes arquetípicos; carecen de cualquier tipo de desarrollo de personaje, su caracterización es plana. No poseen motivaciones, ni trasfondo. Sin embargo, incluso su falta de caracterización es relevante para nuestro análisis, ya que responde a la indiferencia de la cuál hablábamos previamente.

Así, *los que mueren* ofrecen una inquietante visión de la consideración de la población americana; los seres humanos como criaturas sustituibles, como dispensables, *descartables*. Cuyas problemáticas, hagamos referencia al sexo (*las relaciones ilícitas*), o al consumo de drogas, no son planteadas como cuestiones sociales; son moralizados. Por ello, estos requieren un castigo. La relación binaria establecida en la narrativa de ambas películas de *Viernes 13*, que equivale el sexo con la muerte y la virginidad con la supervivencia, no deja lugar para cuestiones como el sexo seguro; la única opción posible la abstención del mismo. De nuevo, la moralización de algo tan personal y privado convierten al sexo en un *estigma*, algo fácil de demonizar, y de ignorar; la existencia de un “sexo ilícito”, la idea de que este es un fallo moral, consecuentemente da a la idea de que no tenemos motivos para ayudar a alguien que contrae una enfermedad sexual o que busca un aborto. La adolescente embarazada ha cometido un acto vergonzoso. Si el sexo es un “problema” o “fallo” moral, entonces las víctimas tienen lo que se merecen. En el 1980, el sexo se convertiría, de nuevo, en algo *aterrador* como consecuencia de la influencia de los evangélicos sobre la cultura y la política estadounidense, en vez de liberador.

En mayor parte de las producciones, las víctimas son intercambiables. Podríamos, en casi todas las ocasiones, intercambiar personajes que conforman el grupo principal de adolescentes acechado por el asesino, y la trama no recibiría ningún tipo de modificación sustancial. Y, como hemos mencionado previamente, esta era la forma en la que la administración de Reagan percibía a parte de su población. No como víctimas, con sueños y aspiraciones, sino como *estadísticas*. Por ello, en múltiples ocasiones, las audiencias tendían a la identificación con el asesino<sup>24</sup>; eran, después de todo, los únicos personajes recurrentes. Si cuestionáramos a las audiencias, preguntando cuál sería el personaje principal de entregas como *Viernes 13* o *Pesadilla en Elm Street*, probablemente estos identifiquen a Jason Voorhees o a Freddy Krueger, y no a Alice, Ginny, o Nancy. Sin embargo, si hiciéramos la misma pregunta sobre *Scream* (1996), dirigida por el mismo autor que *Pesadilla en Elm Street*, probablemente responderían con el nombre de su chica final, Sidney. En este sentido, es necesario hacer mención a este cambio, ya que el contraste señala la existencia de un cambio social. En la saga *Scream*, la cuál se conforma a sí misma como crítica y comentario del *slasher* de los años 80, sus protagonistas tienden a aparecer en diversos metrajes, al contrario que en las franquicias de la década anterior. Mientras que en *slasher* del 1980 las víctimas son completamente intercambiables, en *Scream* lo son los asesinos, no existiendo un antagonista recurrente. Se volvió la historia de las víctimas, y no la de los monstruos. Que esta inversión del protagonismo se dé tras el fin

---

<sup>24</sup> Tal y como establece Carol J. Clover en la obra *Men, Woman, and Chainsaws* (1992), citada previamente,

de la era de Reagan puede ser, sin duda, una mera coincidencia. Sin embargo, no debería de ser ignorado.

b) *Los que sobreviven.*

**“La única adolescente que queda con vida** corre frenéticamente por una tranquila y oscura calle suburbana. Herida y ensangrentada, tropieza y se levanta rápidamente. En algún lugar en las sombras detrás de ella, **el asesino continúa su lenta persecución, implacable, sin sentir remordimiento.** De alguna manera, siempre consigue estar justo detrás de ella. Corre hacia una amplia casa, bien cuidada, de clase media-alta. Todas las ventanas están oscuras. La chica golpea furiosamente la puerta con el puño, gritando, pidiendo que alguien la salve. Después de un momento, una luz se enciende; alguien está en casa y ha escuchado sus súplicas. La chica les ruega que la ayuden. Está herida, un hombre está persiguiéndola. Necesita un refugio, una salvación, o seguramente morirá. La puerta permanece cerrada; no se abre. Después de un momento, la luz se apaga y la casa vuelve a estar en la oscuridad. Quien estaba en casa, o bien no le creyó o simplemente no le importó. El mensaje es claro: **nadie la ayudará; ella debe salvarse a sí misma.**”<sup>25</sup> (Kvaran, 2016, p. 953)

Con este párrafo, Kara M. Kvaran abre el ensayo *“You’re All Doomed!” A Socioeconomic Analysis of Slasher Films*, en el cuál relata una escena concreta de *Halloween*, de John Carpenter. No hemos incluido *Halloween* en este análisis, pero sin embargo este fragmento realiza una excelente descripción de la *final girl* y del entorno hostil que la rodea. Así, se puede entender al *slasher* no tanto como una defensa de la ideología y hegemonías presentes en la narrativa dominante patriarcal, sino como una violenta alegoría a los fallos de la economía y las sociedades modernas. Así, en el mundo que reflejan los *slashers*, la amenaza tomaba forma de asesinos enmascarados, siendo esta una máscara en el sentido literal (Jason Voorhees y Pamela Voorhees), u otro elemento que lo separe físicamente del resto de personas (las cicatrices de Krueger), las cuales eran tan anónimos e imparables

---

<sup>25</sup> Traducción de *“The only teenager left alive runs frantically down a quiet, dark suburban street. Injured and bleeding, she trips and scrambles back to her feet. Somewhere in the shadows behind her the killer continues his slow plodding chase – unstoppable, without feeling or remorse. Somehow, he is always just behind her. She runs to a large, well-maintained, upper-middle-class home. All the windows are dark. The girl furiously bangs her fist on the door, screaming for someone to save her. After a moment a light turns on in the house; someone is home and has heard her pleas. The girl begs them to help her. She is injured, there is a man after her. She needs a refuge, a lifeline, or surely she will die. The door remains locked; it does not open. After a moment the light turns off, the house returns to darkness. Whoever was home either did not believe her or did not care. The message was clear: no one will help her; she must save herself”*

como las fuerzas del mercado laboral, inmobiliarios, y de todos aquellos conflictos que afectarán sus futuros. Los jóvenes probablemente veían sus perspectivas de futuro profundamente afectadas por ello; ya no tenían la seguridad de un hogar y de un trabajo, como sus padres. La administración de Reagan habría cortado buena cantidad de los programas que antaño habrían podido paliar su situación. La modernidad le ha fallado; no hay hogar bajo el que refugiarse, las pistolas no sirven y la policía (inclusive el padre de Nancy, protagonista de *Pesadilla en Elm Street*) no le ayudará. Así, la modernidad falla a las protagonistas del *slasher* de la misma manera que fallaba a las juventudes que se verían reflejados en ella.

En este fragmento, identificaremos dos tipos de *final girls*, las cuales mediante su observación revelan dos mecanismos de supervivencia: por una parte, las jóvenes de *Viernes 13*, tal y como Jason y Pamela Voorhees representaban a los sectores más conservadores de la sociedad, y a la concepción de “castigo divino” aquellas que sobreviven son las que están exentas del mismo. Ni Alice ni Ginny participan en los mismos comportamientos que sus compañeros. Se abstienen de mantener relaciones sexuales, no consumen drogas, son ambas blancas. Una de ellas (*Ginny*, en *Viernes 13 II*) es estudiante universitaria; se salva del monstruo, de Jason, poniéndose el jersey perteneciente a su madre, convirtiéndose, de forma simbólica, en ella, en la madre cariñosa pero autoritaria; esto le permite ganar tiempo suficiente para que su pareja romántica aparezca y salve su vida. Ende, quizás la saga *Viernes 13* sí se aproxime más a las ideas y valores predominantes en los movimientos reaccionarios de la década, la narrativa los refuerza. Aunque probablemente esto no suceda de manera intencional; es, al fin y al cabo, un producto de su tiempo, y los valores y elementos que construye parten de su contexto específico. Pero este no es el caso de Nancy, la *final girl* de *Pesadilla en Elm Street*. Desde temprano en la trama, Nancy reconoce que Freddy es responsable de la muerte de sus compañeros y toma medidas inmediatas al respecto. Sin limitarse a defenderse de manera improvisada, Nancy elabora un plan preciso; minuciosamente calculado hasta el último minuto. Investiga manuales sobre defensa del hogar y procede a acondicionar su casa con trampas, como un martillo colgado de una puerta, una luz explosiva, un cable trampa y una botella de gas con fósforos, con los cuales logra prender fuego a Freddy. Lo más esencial para la supervivencia de Nancy, no obstante, es el conocimiento que adquiere sobre el pasado de Freddy: un pedófilo y asesino de niños que fue liberado por una tecnicidad y quemado vivo por los padres de Elm Street. Ahora, Freddy asesina adentrándose en los sueños de los adolescentes. De todos sus afectados, Nancy es la única que busca indagar sobre sus orígenes y se da cuenta de que la forma de subvertir su poder es controlando los sueños en los que él se presenta. (Trencasky, 2010: p.65 )



**Figura 4.** Robert Englund y Heather Langenkamp como Freddy Krueger y Nancy Thompson en la confrontación final de *Pesadilla en Elm Street* (1984)  
*Propiedad de New Line Cinema Entertainment, Inc.*

Así, Nancy no garantiza su supervivencia mediante la adhesión a los valores tradicionales, sino que debe observar el peligro, descubrir *cuál es el origen, cuál es la raíz* del mismo, para poder defenderse de él. En ese sentido, lo aquí planteado recuerda a uno de los puntos que presentábamos nuestros criterios u elementos susceptibles de análisis<sup>26</sup>, esto es; la respuesta que se pretende dar a la problemática. Esta respuesta radica en la búsqueda del origen, de la *raíz*, de los conflictos. No plateándolos de forma superficial, como presenta la ya mencionada campaña “*Just say no*” ante la problemática contra las drogas, sino identificando la raíz de la problemática para poder obtener una solución real. En este sentido, Nancy construye un “nosotros”, mucho más optimista que las heroínas de ambas entregas de *Viernes 13*, cuya supervivencia se garantiza mediante la adscripción a los valores tradicionales socialmente aceptados, en *Pesadilla en Elm Street* Nancy es una agente de su propio destino; busca la confrontación con el monstruo. En *Pesadilla en Elm Street* el pasado, simbolizado en la figura de Freddy Krueger, *puede* quedar atrás, pero sólo si se identifica su origen, sólo si se identifican los factores que contribuyen al consumo de drogas, a la pobreza, al SIDA, etc, se podrán combatir y eliminar de la sociedad.

---

<sup>26</sup> Ver Capítulo I, punto 1.2.2 “Elementos de análisis”.

### 3.3. CONCLUSIÓN.

El presente trabajo de fin de grado aborda una investigación que se focaliza en la convergencia entre la politología y el análisis fílmico, con un enfoque específico en el género cinematográfico del horror. En un contexto cultural en constante evolución, es fundamental comprender cómo el cine puede actuar como un espejo y un agente de las dinámicas políticas, ideológicas y sociales en la sociedad contemporánea. Para ello, se analiza la pertinencia y relevancia de aplicar una perspectiva politológica al estudio del cine de terror, con el objetivo de desvelar los fundamentos teóricos y conceptuales que respaldan esta enriquecedora aproximación.

Nuestra primera pregunta de investigación se enfoca en los pilares teóricos y conceptuales que sustentan la aplicación de un enfoque politológico al análisis fílmico de este género. Explorando así cómo se convierte en un catalizador y espejo de la política, ideologías y dinámicas sociales permiten una comprensión más profunda de cómo la expresión artística refleja y participa activamente en la configuración de las sociedades que las producen. El cine de horror, como forma artística y cultural, actúa como un caldo de cultivo para la exploración de ansiedades colectivas, conflictos morales y tensiones sociales, ofreciendo una ventana única para interpretar los complejos matices de la realidad. Así, esto prueba ser cierto en nuestro caso específico, del estudio del *slasher* y el efecto sobre el que produjo la administración de Reagan y los valores imperantes en la década de 1980, y de la misma forma este análisis propuesto podría ser aplicados a movimientos fílmicos modernos; ende, el horror *podría* servir como mecanismo de comprensión la realidad contemporánea. Obviamente, el análisis fílmico no es la única manera de conseguir este objetivo. En este trabajo no se busca, en ningún momento, el menosprecio de las perspectivas empíricas, tan sólo se busca realizar una defensa sólida de un método alternativo que posee poca atención.

La segunda pregunta de investigación se centraba en el análisis de elementos simbólicos y narrativos específicos presentes en las películas de terror del subgénero del *slasher* norteamericano. Dicho subgénero, caracterizado por su representación gráfica de violencia y horror, se convierte en un recurso fundamental para discernir las realidades sociales subyacentes en el momento de su producción. A través del estudio detallado de *Viernes 13* (1980), *Viernes 13 II* (1981), y *Pesadilla en Elm Street* (1984), en base a los elementos de análisis propuestos en el capítulo I, se buscará revelar las conexiones intrínsecas entre las

obras y el contexto sociopolítico que las enmarca, el cuál ha sido expuesto en el capítulo II. Así, hallamos que si bien ambas franquicias resultan ser violentos reflejos de la realidad social, poseen un enfoque distinto que radica en el nivel de consciencia política que presentan. A finales del primer capítulo, tanteábamos con la cuestión de si los textos aquí analizados se construían como piezas culturales o contraculturales. Esto es, si su narrativa reforzaba una ideología predominante; en este caso, si esta reforzaba, mediante su exposición y repetición, dada la naturaleza formulaica del *slasher* los valores asociados al gobierno de Ronald Reagan y a los movimientos reaccionarios que habrían encontrado apoyo político en su administración. En el caso de personajes icónicos de Jason Voorhees y Freddy Krueger, se observa cómo su carácter monstruoso se entrelaza con las realidades políticas y sociales de la década de 1980. Jason personifica, casi, una forma de venganza divina, es una imparable fuerza de la naturaleza. Así como Pamela Voorhees se identifica con la figura de la *madre preocupada*, de mujeres como Anita Bryant en su cruzada contra los homosexuales, o de Nancy Reagan en su equívoca y vacía campaña contra las drogas. Todo esto sucede en línea con la agenda conservadora y religiosa que marcó el período de Reagan. En este análisis, se vislumbra una inquietante visión de la consideración de la población estadounidense en ambas películas de Viernes 13. Los seres humanos son representados como criaturas fácilmente sustituibles y descartables, cuyas problemáticas, como las relaciones ilícitas o el consumo de drogas, no son abordadas como cuestiones sociales, sino que son moralizadas y, por ende, castigadas. La relación binaria establecida en la narrativa, que equipara el sexo con la muerte y la virginidad con la supervivencia, desestima por completo opciones como el sexo seguro y promueve la abstinencia como la única alternativa aceptable. Esta moralización del sexo, un aspecto íntimo y personal, lo convierte en un estigma fácil de demonizar y, en consecuencia, de ignorar. La concepción de un "sexo ilícito", de las relaciones sexuales extramatrimoniales o entre personas del mismo sexo, como un *fallo moral*, refuerza la idea de que aquellos que enfrentan enfermedades sexuales o buscan un aborto no merecen ayuda ni compasión, ya que han cometido actos vergonzosos. La influencia de los movimientos evangélicos sobre la cultura y la política estadounidense en la década de 1980 reconfiguró la percepción del sexo, convirtiéndolo nuevamente en una fuente de temor y represión en lugar de ser liberador.

En este sentido, el análisis de estas películas de Viernes 13 nos confronta con la manera en que la sociedad y las políticas dominantes pueden perpetuar narrativas moralizantes que afectan profundamente la percepción y el trato hacia cuestiones de gran importancia para la vida de las personas. La estigmatización del sexo y la falta de comprensión hacia problemas de salud sexual tienen consecuencias devastadoras para las personas que se ven afectadas por estas cuestiones, como probaría la crisis del SIDA.

Por otro lado, Freddy Krueger emerge como una crítica a las políticas negligentes y represivas que provocan una reacción violenta en la juventud. Estos monstruos encarnan las consecuencias nefastas de la indiferencia y la intolerancia, mostrando cómo las decisiones de las generaciones anteriores repercuten en el presente, dejando a los jóvenes desprotegidos y solos ante las amenazas que enfrentan. El análisis del personaje de Freddy Krueger muestra cómo este se constituye, de forma simbólica, en una fuerza del pasado, en una encarnación de los problemas y conflictos que surgieron de políticas y actitudes descuidadas. Su papel en la película simboliza cómo las decisiones tomadas en el pasado, sin considerar sus efectos en las futuras generaciones, pueden tener repercusiones devastadoras para los jóvenes. A mayores, *Pesadilla en Elm Street*, presenta una lógica de la diferencia, expandiendo la representación del "otros" con la figura de los padres como intencionados antagonistas, ellos también son culpables; ellos no fueron capaces de abordar el problema real de raíz, tan sólo evitarlo y pasarlo a las futuras generaciones. *Los hijos pagan los pecados de los padres.*

En este contexto, se hace evidente la importancia de adoptar una perspectiva analítica profunda que busque comprender las raíces y orígenes de los problemas sociales, en lugar de simplemente moralizarlos o ignorarlos. La historia de Nancy, la protagonista de "Pesadilla en Elm Street", ejemplifica este enfoque, ya que no se limita a defenderse de manera improvisada frente a Freddy, sino que investiga y confronta sus orígenes para poder enfrentar la amenaza de manera efectiva. Esta perspectiva de análisis es relevante en el contexto actual, donde los problemas y desafíos sociales requieren soluciones fundamentales y fundamentadas. La búsqueda de la raíz de los conflictos y el entendimiento de las causas profundas es esencial para abordar cuestiones como el consumo de drogas, la pobreza, el SIDA y otros desafíos que afectan a la sociedad. Al adoptar un enfoque más comprensivo y basado en evidencia, se pueden diseñar políticas y acciones más efectivas para abordar estos problemas y eliminarlos de la sociedad.

En última instancia, esta investigación ha pretendido profundizar en la comprensión de la dinámica entre el cine de horror, la política y la sociedad, ampliando así el campo de estudio del análisis fílmico. Mediante un enfoque interdisciplinario que combina los fundamentos de la politología con la riqueza expresiva del género, se aspira a enriquecer el conocimiento académico y contribuir al debate crítico sobre el poder del arte para reflejar y transformar la realidad que nos rodea.

## **CAPÍTULO IV: BIBLIOGRAFÍA.**

- Adkins, T., & Castle, J. J. (2014). *Moving Pictures? Experimental Evidence of Cinematic Influence on Political Attitudes: Moving Pictures? Social Science Quarterly*, 95(5), 1230-1244. <https://doi.org/10.1111/ssqu.12070>
- Ambjörnsson, F., & Ganetz, H. (2013). Introduction: Feminist Cultural Studies. *Culture Unbound: Journal of Current Cultural Research*, 5(2), 121-127. <https://doi.org/10.25595/1476>
- Andersen, N. Å. (2003). *Discursive Analytical Strategies: Understanding Foucault, Koselleck, Laclau, Luhmann*. Policy Press.
- Baca, B. (2009). *Malice in Wonderland: The Political Unconscious in American Horror Films of the 1970s*.
- Banwart, D. (s. f.). *Jerry Falwell, the Rise of the Moral Majority, and the 1980 Election*.
- Barona, M. L. C. (2008). La figura del monstruo en el cine de horror. *Revista CS*, 2, Article 2. <https://doi.org/10.18046/recs.i2.419>
- Blake, L. (2008). *The wounds of nations: Horror cinema, historical trauma and national identity*. Manchester University Press; Distributed exclusively in the USA by Palgrave.
- Bloom, E. (2016, agosto 30). *How Republicans and Democrats Differ When It Comes to the Poor*. The Billfold. <https://www.thebillfold.com/2016/08/how-republicans-and-democrats-differ-when-it-comes-to-the-poor/>
- Braidotti, R. (2022). *Posthuman feminism*. Polity.
- Buechler, J. C. (Director). (1988, mayo 13). *Friday the 13th Part VII: The New Blood* [Terror, Suspense]. Paramount Pictures, Friday Four Films Inc., Sean S. Cunningham Films.
- Butler, J. (2011). *Bodies that matter: On the discursive limits of «sex»*. Routledge.
- Cairo Carou, H., & Franzé, J. (Eds.). (2010). *Política y cultura: La tensión de dos lenguajes*. Biblioteca Nueva.

- Cañeque, C. (1984, agosto 31). Dios nos ha enviado a Reagan. *El País*.  
[https://elpais.com/diario/1984/08/31/internacional/462751208\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1984/08/31/internacional/462751208_850215.html)
- Carpenter, J. (Director). (1979, octubre 28). *Halloween* [Terror, Suspense]. Compass International Pictures, Falcon International Pictures, Falcon International Productions.
- Carroll, N. (1990). *The philosophy of horror, or, Paradoxes of the heart*. Routledge.
- Clay, J. (2016). Sticking to the Script: Sexual Scripts in the Slasher Sub-Genre. *Theses and Dissertations--Communication*. <https://doi.org/10.13023/ETD.2016.462>
- Clayton, W. (Ed.). (2015). *Style and Form in the Hollywood Slasher Film*. Palgrave Macmillan UK. <https://doi.org/10.1057/9781137496478>
- Clover, C. J. (2015). *Men, women, and chain saws: Gender in the modern horror film* (First Princeton classics edition). Princeton University Press.
- Coulthard, L., & Birks, C. (2016). Desublimating monstrous desire: The horror of gender in new extremist cinema. *Journal of Gender Studies*, 25(4), 461-476.  
<https://doi.org/10.1080/09589236.2015.1011100>
- Cowan, G., & O'Brien, M. (1990). Gender and survival vs. death in slasher films: A content analysis. *Sex Roles*, 23(3), 187-196. <https://doi.org/10.1007/BF00289865>
- Cowie, J. (2010). *Stayin' alive: The 1970s and the last days of the working class*. New Press.
- Craven, W. (Director). (1985, octubre 31). *A Nightmare on Elm Street* [Terror]. New Line Cinema, Media Home Entertainment, Smart Egg Pictures.
- Creed, B. (1993). *The monstrous-feminine: Film, feminism, psychoanalysis*. Routledge.
- Cumberland News Newspaper Archives, Jan 31, 1979, p. 1.* (1979, enero 31).  
 NewspaperArchive.Com.  
<https://newspaperarchive.com/cumberland-news-jan-31-1979-p-1/>
- Cunningham, S. S. (Director). (1980, agosto 13). *Friday the 13th* [Terror, Misterio, Suspense]. Paramount Pictures, Georgetown Productions Inc., Sean S. Cunningham Films.

- Czaplicka, J., Huysen, A., & Rabinbach, A. (1995). Introduction: Cultural History and Cultural Studies: Reflections on a Symposium. *New German Critique*, 65, 3-17. <https://doi.org/10.2307/488529>
- Delupi, B. (2021). La teoría del discurso social de Marc Angenot. *Andamios*, 18(47), 65-82. <https://doi.org/10.29092/uacm.v18i47.866>
- Derrida, J. (1988). *Limited Inc*. Northwestern University Press.
- Dika, V. (1985). *Games of Terror: A Definition, Classification, and Analysis of Subclass of the Contemporary Horror Film, the Stalker Film 1978-1981*. New York University, Graduate School of Arts and Science.
- Du Mez, K. K. (2020). *Jesus and John Wayne: How white evangelicals corrupted a faith and fractured a nation* (First edition). Liveright Publishing Corporation, a division of W. W. Norton & Company.
- Errejón Galván, I. (2011). *La lucha por la hegemonía durante el primer gobierno del MAS en Bolivia (2006-2009): Un análisis discursivo* [Http://purl.org/dc/dcmitype/Text, Universidad Complutense de Madrid]. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=94061>
- Fhlainn, S. N. (2008). Sweet, Bloody Vengeance: Class, Social Stigma and Servitude in the Slasher Genre. En *Hosting the Monster* (pp. 179-196). Brill. [https://doi.org/10.1163/9789401206495\\_012](https://doi.org/10.1163/9789401206495_012)
- François Truffant. (1966). *El cine según Hitchcock*. Alianza.
- Freeland, C. A. (2000). *The naked and the undead: Evil and the appeal of horror*. Westview Press.
- Gelder, K. (Ed.). (2000). *The horror reader*. Routledge.
- Glynos, J., & Howarth, D. (2007). *Logics of Critical Explanation in Social and Political Theory*. Routledge.
- Gold, R. B. (1990). *Abortion and women's health: A turning point for America?* Alan Guttmacher Institute.

- Gómez, P. (2009, junio). *Orígenes e inicios de los estudios culturales* (global) [Info:eu-repo/semantics/article]. Pedro Gómez.  
[http://www.ugr.es/~pwlac/G25\\_23Eguzki\\_Urteaga.html](http://www.ugr.es/~pwlac/G25_23Eguzki_Urteaga.html)
- Grant, B. K. (Ed.). (2015). *The dread of difference: Gender and the horror film* (Second edition). University of Texas Press.
- Gubern, R. (2016). *Historia del cine*. Anagrama.
- Gwynne, J., & Muller, N. (Eds.). (2013). *Postfeminism and Contemporary Hollywood Cinema*. Palgrave Macmillan UK. <https://doi.org/10.1057/9781137306845>
- Hagerty, M. (2017, junio 16). *Anita Bryant Protests 40 Years Later: Revisiting the 'Stonewall' Moment for Houston's LGBT Community – Houston Public Media*.  
<https://www.houstonpublicmedia.org/articles/news/2017/06/16/219749/anita-bryant-protests-40-years-later-revisiting-the-stonewall-moment-for-houstons-lgbt-communit>  
[y/](https://www.houstonpublicmedia.org/articles/news/2017/06/16/219749/anita-bryant-protests-40-years-later-revisiting-the-stonewall-moment-for-houstons-lgbt-communit)
- Haggerty, G. (2005). The Horrors of Catholicism: Religion and Sexuality in Gothic Fiction. *Romanticism on the Net*, 36-37. <https://doi.org/10.7202/011133ar>
- Harlin, R. (Director). (1989, abril 14). *A Nightmare on Elm Street 4: The Dream Master* [Terror]. New Line Cinema, Heron Communications, Smart Egg Pictures.
- Harrington, E. J. (2018). *Women, monstrosity and horror film: Gynae Horror*. Routledge.
- Harrington, M., & Isserman, M. (2012). *The other America: Poverty in the United States* (Trade paperback edition). Scribner.
- Hedden, R. (Director). (1989, julio 28). *Friday the 13th Part VIII: Jason Takes Manhattan* [Aventura, Terror, Suspense]. Paramount Pictures, Horror, Sean S. Cunningham Films.
- Hitchcock, A. (s. f.). *Psicosis (1960)*—IMDb. Recuperado 22 de julio de 2023, de <https://www.imdb.com/title/tt0054215/>
- Hitchcock, A. (Director). (1963, marzo 29). *The Birds* [Drama, Terror, Misterio]. Alfred J. Hitchcock Productions.

- HIV Surveillance—United States, 1981—2008*. (s. f.). Recuperado 27 de julio de 2023, de <https://www.cdc.gov/mmwr/preview/mmwrhtml/mm6021a2.htm>
- Hopkins, S. (Director). (1990, mayo 11). *A Nightmare on Elm Street: The Dream Child* [Fantasía, Terror]. New Line Cinema, Heron Communications, Smart Egg Pictures.
- Howarth, D. (s. f.). *Teoría del discurso*.
- Howarth, D. (1998). La teoría del discurso. *Teoría y métodos de la ciencia política*, 1998, ISBN 978-84-206-8165-8, págs. 125-144, 125-144. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7249410>
- Howarth, D. R., Norval, A. J., & Stavrakakis, Y. (2000). *Discourse Theory and Political Analysis: Identities, Hegemonies and Social Change*. Manchester University Press.
- <https://www.facebook.com/thebalancemoney>. (s. f.). *How President Reagan Ended the 1980s Recession*. The Balance. Recuperado 26 de julio de 2023, de <https://www.thebalancemoney.com/what-is-reaganomics-3305568>
- Iceland, J. (2006). *Poverty in America: A handbook* (2nd ed). University of California Press.
- Isakava, V. (2014). Of Monsters and Men: Horror Film in Belarus, Ukraine, and Russia. *Canadian Slavonic Papers*, 56(1-2), 101-118. <https://doi.org/10.1080/00085006.2014.11092757>
- Jameson, F. (2022). *Los estudios culturales*. MARGE BOOKS.
- Jancovich, M. (Ed.). (2002). *Horror, the film reader*. Routledge.
- Janisse, K.-L. (2012). *House of psychotic women: An autobiographical topography of female neurosis in horror and exploitation films* (1st ed). Fab Press.
- Jenkins, K., & Munslow, A. (2003). *Re-thinking history*. Routledge.
- Johnson, E. S. (2018). God, Country, and Anita Bryant: Women's Leadership and the Politics of the New Christian Right. *Religion and American Culture*, 28(2), 238-268. <https://doi.org/10.1525/rac.2018.28.2.238>
- Just Say No | Office of Justice Programs*. (s. f.). Recuperado 27 de julio de 2023, de <https://www.ojp.gov/ncjrs/virtual-library/abstracts/just-say-no>

- Karlyn, K. R. (2011). *Unruly girls, unrepentant mothers: Redefining feminism on screen* (1st ed). University of Texas Press.
- Kendrick, J. (2014). Slasher Films and Gore in the 1980s. En *A Companion to the Horror Film* (pp. 310-328). John Wiley & Sons, Ltd.  
<https://doi.org/10.1002/9781118883648.ch18>
- Klein, E. (2016, marzo 6). *Nancy Reagan was a living connection to a very different conservatism*. Vox. <https://www.vox.com/2016/3/6/11169438/nancy-reagan-death>
- Kvaran, K. M. (2016). "You're All Doomed!" A Socioeconomic Analysis of Slasher Films. *Journal of American Studies*, 50(4), 953-970.  
<https://doi.org/10.1017/S0021875815002674>
- Lowenstein, A. (2005). *Shocking representation: Historical trauma, national cinema, and the modern horror film*. Columbia University Press.
- Luengo, M. (2011). Filosofía de la Cultura Popular: Una lectura de la teoría crítica desde la perspectiva de Hannah Arendt. *Cinta de moebio*, 40, 64-83.  
<https://doi.org/10.4067/S0717-554X2011000100004>
- Machado, I. S. (2014). Laclau and Mouffe 's Theory of Discourse and Hegemony: A Possible Approach to Law and its Integrity? *ARSP: Archiv für Rechts- und Sozialphilosophie / Archives for Philosophy of Law and Social Philosophy*, 100(3), 323-335.
- Madriz-Sojo, G., Sáenz Leandro, R., Madriz-Sojo, G., & Sáenz Leandro, R. (2018). Ciencia política y cine: Un enfoque para el análisis político desde la Teoría del Discurso. *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*, 63(233), 141-167.  
<https://doi.org/10.22201/fcpys.2448492xe.2018.233.59076>
- Máiz, R. (2010). Framing the nation: Three rival versions of contemporary nationalist ideology. *Journal of Political Ideologies*.  
<https://doi.org/10.1080/1356931032000131165>

- Marcus, G., Neuman, R., Mackuenn, M., Marcus, G., Neuman, R., & Mackuen, M. (2007). Inteligencia afectiva y juicio político. Segunda parte. *Sociológica (México)*, 22(64), 241-267.
- Marsh, D., Stoker, G., & Menezo, J. C. (1998). *Teoría y métodos de la ciencia política*. Alianza. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=293479>
- Martín, J. (2011). *De Caperucita Roja a las slasher movies: Reescrituras del cuento tradicional en la ficción cinematográfica norteamericana*.
- Martin, W. C. (William C. (1996). *With God on our side: The rise of the religious right in America*. New York: Broadway Books. [http://archive.org/details/isbn\\_9780553067453](http://archive.org/details/isbn_9780553067453)
- Marx, J. D. (2011, enero 20). *American Social Policy in the 1960's and 1970's*. Social Welfare History Project. <https://socialwelfare.library.vcu.edu/war-on-poverty/american-social-policy-in-the-60s-and-70s/>
- McLoughlin, T. (Director). (1986a, agosto 1). *Jason Lives: Friday the 13th Part VI* [Terror, Suspense]. Paramount Pictures, Sean S. Cunningham Films, Terror Films Inc.
- McLoughlin, T. (Director). (1986b, agosto 1). *Jason Lives: Friday the 13th Part VI* [Terror, Suspense]. Paramount Pictures, Sean S. Cunningham Films, Terror Films Inc.
- Miller, T. (2008). *A Companion to Cultural Studies*. John Wiley & Sons.
- Miner, S. (Director). (1981, septiembre 1). *Friday the 13th Part 2* [Terror, Misterio, Suspense]. Georgetown Productions Inc., Sean S. Cunningham Films.
- Miner, S. (Director). (1983, agosto 22). *Friday the 13th Part III* [Terror, Suspense]. Paramount Pictures, Jason Productions, Frank Mancuso Jr. Productions.
- Monaco, J. (2000). *How to Read a Film: The World of Movies, Media, and Multimedia: Language, History, Theory*. Oxford University Press.
- Montiel, L. E. C. (2010). El análisis del discurso y su relevancia en la teoría y en la práctica de la política. *Revista Internacional de Pensamiento Político*, 5, 15-32. <https://doi.org/10.46661/revintpensampolit.1804>

- Monument, A. (Director). (2009). *Nightmares in Red, White and Blue: The Evolution of the American Horror Film* [Documental, Terror]. Lux Digital Pictures.
- Most Republicans think poverty caused by laziness, new poll finds.* (2014, enero 23). MSNBC.Com.  
<https://www.msnbc.com/politicsnation/gop-blames-poverty-laziness-msna252956>
- Muere Nancy Reagan, la mujer que redefinió el papel de primera dama de EE.UU.* (2016, marzo 6). BBC News Mundo.  
[https://www.bbc.com/mundo/noticias/2016/03/160306\\_nancy\\_reagan\\_murio\\_exprima\\_dama\\_ronald\\_reagan\\_estados\\_unidos\\_mr](https://www.bbc.com/mundo/noticias/2016/03/160306_nancy_reagan_murio_exprima_dama_ronald_reagan_estados_unidos_mr)
- Neroni, H. (2005). *The violent woman: Femininity, narrative, and violence in contemporary American cinema*. State University of New York Press.
- Nowell, R. (2011). «There's More Than One Way to Lose Your Heart»: The American Film Industry, Early Teen Slasher Films, and Female Youth. *Cinema Journal*, 51(1), 115-140. <https://doi.org/10.1353/cj.2011.0073>
- Nussbaum, M. C. (2010). *Sin fines de lucro. Por qué la democracia necesita de las humanidades*. Katz Editores.
- Panagia, D. (2013). Why film matters to political theory. *Contemporary Political Theory*, 12(1), 2-25. <https://doi.org/10.1057/cpt.2012.4>
- Paszkievicz, K., & Rusnak, S. (Eds.). (2020). *Final girls, feminism and popular culture*. Palgrave Macmillan.
- Peñas Felizzola, O. L. (2019). *Enfoques de investigación en la ciencia política: Teoría de la elección racional, feminismo y análisis del discurso*. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/3268>
- Perry, S. L. (2023). Mating Call, Dog Whistle, Trigger: Asymmetric Alignments, Race, and the Use of Reactionary Religious Rhetoric in American Politics. *Sociological Theory*, 41(1), 56-82. <https://doi.org/10.1177/07352751231153664>
- Pinedo, I. C. (1997). *Recreational terror: Women and the pleasures of horror film viewing*. State University of New York Press.

- Radcliffe, D. (1985, marzo 26). The Fallout From Reagan's Joke. *Washington Post*.  
<https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1985/03/26/the-fallout-from-reagans-joke/3eb3ffef-e14a-4c58-b53f-679a00a1f1b3/>
- Rauchway, E. (2008). *The Great Depression and the New Deal: A Very Short Introduction*. Oxford University Press.  
<https://doi.org/10.1093/actrade/9780195326345.001.0001>
- Roe v. Wade*, 410 U.S. 113 (1973). (s. f.). Justia Law. Recuperado 26 de julio de 2023, de <https://supreme.justia.com/cases/federal/us/410/113/>
- Romero, M. T. (2000). El cine desde la perspectiva de la Ciencia Política. *Reis*, 92, 45-70. <https://doi.org/10.2307/40184293>
- Ronald Reagan Event Timeline | The American Presidency Project*. (s. f.). Recuperado 26 de julio de 2023, de <https://www.presidency.ucsb.edu/documents/ronald-reagan-event-timeline>
- Ronald Reagan—Key Events | Miller Center*. (2016, octubre 7). <https://millercenter.org/president/ronald-reagan/key-events>
- Rosenthal, R. (Director). (1982, junio 16). *Halloween II* [Terror]. Dino De Laurentiis Company, Universal Pictures.
- Rubio, A. B. i. (1992). *Diez textos básicos de ciencia política*. Ariel España.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=271283>
- Russell, C. (Director). (1987, junio 26). *A Nightmare on Elm Street 3: Dream Warriors* [Fantasía, Terror]. New Line Cinema, Heron Communications, Smart Egg Pictures.
- Ryan, M., & Kellner, D. (1988). *Camera Política: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*. Indiana University Press.
- Sapolsky, B. S., Molitor, F., & Luque, S. (2003). Sex and Violence in Slasher Films: Re-examining the Assumptions. *Journalism & Mass Communication Quarterly*, 80(1), 28-38. <https://doi.org/10.1177/107769900308000103>
- Sartori, G. (1998). *Homo videns: La sociedad teledirigida*. Taurus.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=264970>

- Sartori, G., & Lara, M. (2002). *La política: Lógica y método en las ciencias sociales*. Fondo de Cultura Económica. <https://doi.org/10.10%20Pol%C3%ADtica%20y%20previsi%C3%B3n%20tecnol%C3%B3gica.pdf>
- Selvanathan, H. P., Lickel, B., & Jetten, J. (2021). Collective psychological ownership and the rise of reactionary counter-movements defending the status quo. *British Journal of Social Psychology*, 60(2), 587-609. <https://doi.org/10.1111/bjso.12418>
- Sharrett, C. (1993). The Horror Film in Neoconservative Culture. *Journal of Popular Film and Television*, 21(3), 100-110. <https://doi.org/10.1080/01956051.1993.9943978>
- Shirley, C. (2015, septiembre 24). *Ronald Reagan, Pope John Paul II and the Alliance That Won the Cold War*. <https://www.usnews.com/opinion/articles/2015/09/24/ronald-reagan-pope-john-paul-ii-and-the-alliance-that-won-the-cold-war>
- Sholder, J. (Director). (1986, agosto 15). *A Nightmare on Elm Street Part 2: Freddy's Revenge* [Terror]. New Line Cinema, Heron Communications, Smart Egg Pictures.
- Short, S. (2007). Sex and the Final Girl: Surviving the Slasher. En S. Short, *Misfit Sisters* (pp. 45-67). Palgrave Macmillan UK. [https://doi.org/10.1057/9780230287372\\_3](https://doi.org/10.1057/9780230287372_3)
- Sneak Previews*. (1975, noviembre 26). [Tertulia]. WTTW National Productions.
- Steinmann, D. (Director). (1986, octubre 2). *Friday the 13th: A New Beginning* [Terror, Misterio, Suspense]. Georgetown Productions Inc., Paramount Pictures, Sean S. Cunningham Films.
- Tasker, Y., & Negra, D. (Eds.). (2007). *Interrogating postfeminism: Gender and the politics of popular culture*. Duke University Press.
- The pleasures of horror*. (2014). Bloomsbury Academic.
- Trencasky, S. (2010). *Final Girls and Terrible Youth: Transgression in 1980s Slasher Horror*. *Journal of Popular Film and Television*: Vol 29, No 2. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/01956050109601010>

- Troy, G. (2005). *Morning in America: How Ronald Reagan invented the 1980s*. Princeton university press.
- Tumulty, K. (2021, abril 12). *Nancy Reagan's Real Role in the AIDS Crisis*. The Atlantic. <https://www.theatlantic.com/politics/archive/2021/04/full-story-nancy-reagan-and-aids-crisis/618552/>
- Vidales, Y. R., & Castillo, G. P. (2018). El cine político puro: La ficción como inspiración - reflejo de la espectacularización política / The pure political cinema: the fiction as inspiration - reflection of political spectacularization. *Revista de Comunicación de la SEECI*, 15-42. <https://doi.org/10.15198/seeci.2018.45.15-42>
- Vilaro, R. (1980, marzo 9). Estados Unidos puede alcanzar un 20% de inflación en 1980. *El País*. [https://elpais.com/diario/1980/03/09/economia/321404412\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1980/03/09/economia/321404412_850215.html)
- Weaver, J. B. (1991). Are "slasher" horror films sexually violent? A content analysis. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 35(3), 385-392. <https://doi.org/10.1080/08838159109364133>
- Wee, V. (2006). Resurrecting and Updating the Teen Slasher: The Case of *Scream*. *Journal of Popular Film and Television*, 34(2), 50-61. <https://doi.org/10.3200/JPFT.34.2.50-61>
- Whale, J. (Director). (1932, marzo 6). *Frankenstein* [Drama, Terror, Ciencia ficción]. Universal Pictures.
- Wood, R., Grant, B. K., & Lippe, R. (2018). *Robin Wood on the horror film: Collected essays and reviews*. Wayne State University Press.
- Wray, M., & Newitz, A. (Eds.). (1997). *White trash: Race and class in America*. Routledge.
- Young, L. (1999). Why Cultural Studies? *Parallax*, 5(2), 3-16. <https://doi.org/10.1080/135346499249669>
- Yuting Xie, M. A. I. B. Y. (2022). *An Overview Of Stuart Hall's Encoding And Decoding Theory With Film Communication*. <https://doi.org/10.5281/ZENODO.5894796>

Zito, J. (Director). (1984, julio 20). *Friday the 13th: The Final Chapter* [Terror, Suspense].

Paramount Pictures, Georgetown Productions Inc., Sean S. Cunningham Films.