



Estados Unidos a través de la cámara: el cine de terror como discurso histórico en *La última casa a la izquierda*

Erika Tiburcio Moreno¹

Recibido: 1 de junio de 2016 / Aceptado: 21 de septiembre de 2016

Resumen. *La última casa a la izquierda* (Wes Craven, 1972) se convirtió en una película muy polémica por el reflejo de las turbulencias y agitaciones que estaba experimentando la sociedad estadounidense. La consideración de género popular del terror ha supuesto una denostación como objeto de estudio, por ello, este artículo pretende reclamar su importancia para el estudio de la historia cultural. Desde la metodología de los estudios culturales y del discurso, nuestro objeto de estudio nos aporta, por un lado, las claves para entender ciertos aspectos de la cultura estadounidense como la clase, la religión o la violencia y, por otro, otros discursos alternativos que estaban surgiendo en contraposición a la narración oficial.

Palabras clave: Asesino en serie; contradiscurso; historia cultural; violencia social; clase.

[en] America Through a Camera: Horror Cinema as a Historical Discourse in *The Last House on the Left*

Abstract. *Last House on the Left* (Wes Craven, 1972) became a very controversial film because of the reflection of social upheavals in America. The consideration of the horror genre as popular has undervalued its importance as a historical source. Hence, the aim of this article is to claim its value for Cultural Studies. From Cultural Studies and the discourse methodology, our object of study is key to understand several cultural aspects in America such as class, religion or violence as well as to disclose alternative discourses which were opposed to the official narrative.

Keywords: Serial killer; contra-discourse; cultural history; social violence; class.

Sumario. Introducción. 1. Estados Unidos: un marco de tensiones. 2. El cine de terror da un paso más allá. 3. Entender al futuro *serial killer* histórica y cinematográficamente. 4. Un estudio de caso: *La última casa a la izquierda*. 5. Conclusiones. 6. Referencias bibliográficas. 7. Filmografía.

Cómo citar: Tiburcio Moreno, E. (2016). “Estados Unidos a través de la cámara: el cine de terror como discurso histórico en *La última casa a la izquierda*”, *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 38: 353-376.

¹ Universidad Carlos III de Madrid (España)
E-mail: erika.tiburcio.moreno@gmail.com

Introducción

El cine de terror es un género que ha sido considerado menor por su categoría de popular, por lo que más de una vez ha sido descartado como objeto de estudio. Desde el punto de vista metodológico, ha estudiado en detalle este género el psicoanálisis, fundamentalmente a través de la figura de Robin Wood, quien afirmaba que el monstruo representaba el regreso de lo reprimido.² La *otredad* estaría constituida, además, por aquellos individuos pertenecientes a un género diferente, o bien aquellos individuos que mostrasen “desviaciones” de las normas sexuales (la bisexualidad o la homosexualidad) consideradas incluso en los niños. Desde la metodología del género, el estudio del cine de terror ha sido sin embargo un objeto de análisis fundamental para estudiar las desigualdades que imperaban en el terror, afirmándose que el monstruo reafirma ciertas características misóginas en los sujetos, y que la víctima fundamental en los relatos de terror solía ser la mujer, que aparecía retratada con perfiles estereotipados. Entre los autores más importantes de esta corriente se encuentran Carol J. Clover,³ Harry M. Benshoff⁴ o Barbara Creed.⁵

La filosofía también ha estudiado el cine de terror, y su figura más destacada es Noël Carroll,⁶ quien entendía el terror como un estado emocional y un sentimiento estético. Fundamentalmente, se centró en estudiar tres aspectos: la naturaleza del terror como un estado emocional, la paradoja de la ficción y las diferentes tramas que conforman el relato de terror. Dentro de este mismo campo, cabe destacar a Anna Powell⁷, la cual afirma que mediante la teoría psicoanalítica el valor estético del terror y su método de alterar la consciencia quedarían olvidados. A partir de aquí, existe una tendencia muy actual, conocida como teoría háptica, que se ha acercado brevemente al cine de terror como experiencia sensorial.

Desde el punto de vista de la sociología y de la historia, es Andrew Tudor su mayor representante,⁸ quien ha apostado por conectar estrechamente la película con el contexto. Por ello, su mayor interés reside en analizar los cambios que se han producido en el cine de terror desde el punto de vista cultural. Otros autores apuestan asimismo por esta metodología: Adam Lowenstein⁹ o John K. Muir¹⁰ entre otros. Un autor también a destacar es W. Scott Poole,¹¹ el cual entiende al terror y al monstruo como objetos que únicamente pueden ser leídos en parámetros históricos y folclóricos, y de acuerdo con ello realiza un estudio histórico pormenorizado de la evolución de los monstruos en los Estados Unidos.

² WOOD, Robin: *Hollywood. From Vietnam to Reagan*, Nueva York, Columbia University Press, 1986 (1ª ed 1985).

³ CLOVER, Carol J.: *Men, Women and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1992.

⁴ BENSHOFF, Harry M.: *Monsters in the Closet. Homosexuality and the Horror Film*, Manchester, Nueva York, Manchester University Press, 1997.

⁵ CREED, Barbara: *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*, Londres, Routledge, 1993.

⁶ CARROLL, Noël: *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, Madrid, Machado Libros, 2005 (1ª ed 1989).

⁷ POWELL, Anna: *Deleuze and Horror Film*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2005.

⁸ TUDOR, Andrew: *Monsters and Mad Doctors: a Cultural History of the Horror Movie*, Cambridge, Basil Blackwell, 1989.

⁹ LOWENSTEIN, Adam: *Shocking Representation: Historical Trauma, National Cinema and the Modern Horror Film*, Nueva York, Columbia University Press, 2005.

¹⁰ MUIR, John K.: *Wes Craven. The Art of Horror*, Jefferson, NC, Londres, McFarland, 2004 (1ª ed 1998).

¹¹ POOLE, W. Scott: *Monsters in America. Our Historical Obsession with the Hideous and the Haunting*, Waco, Baylor University Press, 2011.

En el presente artículo se entiende el terror, al igual que Scott Poole, como un elemento histórico, cuyos monstruos no son inmutables, sino que cambian de forma y de características en función de la época y el lugar. La metodología de los estudios culturales, entendida como aquella que sirve para analizar las relaciones de poder que revelan determinadas fuentes de la cultura popular, como es sin duda el caso del cine de terror, es la elegida para este artículo. Así, nuestro análisis se centrará en los elementos que alcanzan especial importancia en la construcción del discurso histórico, las relaciones de poder y el orden de ese discurso. En el caso de *La última casa a la izquierda*, ese discurso, cubierto de un manto de realismo y verdad, aparece como “un sistema de procedimientos ordenados para la producción, regulación, distribución, circulación y operación de declaraciones,”¹² en el que se sitúa a la figura del asesino en serie como un “monstruo cultural” que reafirma el discurso dominante a la vez que crea un contradiscurso.

Todo cine de terror es así entendido, en conclusión, como un producto cultural que nace de un contexto histórico preciso y que es creador, igualmente, de una serie de discursos que tanto pueden reafirmar como criticar el discurso hegemónico prevalente.

1. Estados Unidos: un marco de tensiones

La última casa a la izquierda (*The Last House on the Left*, de Wes Craven, 1972) fue producida¹³ en el contexto de la Guerra Fría, con Richard Nixon como presidente de los Estados Unidos, cuyo mandato (20 de enero de 1969 - 9 de agosto de 1974) fue uno de los más convulsos de la historia presidencial de los Estados Unidos. Pero desde el punto de vista de la política exterior, Nixon era partidario de una política de distensión frente a la Unión Soviética y además de reducir el número de soldados en suelo vietnamita, mostró interés en lograr acercamientos con China. Como es bien sabido, la guerra de Vietnam fue un asunto central en su política, por la posibilidad de que el conflicto resultase en una derrota humillante para Estados Unidos. Dicha posibilidad atentaba contra un aspecto fundamental de su filosofía política, el excepcionalismo, definido “en parte en términos de prosperidad material y poder militar,”¹⁴ una idea que había estado impregnando toda la retórica bélica tras la Segunda Guerra Mundial. El excepcionalismo dominaba cada uno de los actos públicos del presidente, y parecía haber sido demostrado con el viaje que realizaron dos hombres, Neil A. Armstrong y Edwin A. Aldrin, a la luna y que los convirtió en los primeros seres humanos en pisar su superficie el 20 de julio de 1969. Finalmente, la derrota en la guerra de Vietnam, reconocida con Gerald Ford oficialmente, ensombreció ese otro triunfo indudable. El fracaso del imperio americano iba a alcanzar visos de desastre tanto a nivel internacional como nacional, pues como bien se ha dicho, “el relato bélico perdió por fin su capacidad para movilizar a los jóvenes bajo la “bandera de la libertad” (salvo por oposición a sí mismo).”¹⁵

¹² “A system of ordered procedures for the production, regulation, distribution, circulation, and operation of statements”. RABINOW, Paul (ed.): *The Foucault Reader*, Londres, Penguin Books, 1984, p. 74.

¹³ El periodo de grabación abarcó desde el 2 de octubre al 6 de noviembre de 1971. Recuperado de Internet. www.imdb.com/title/tt0068833/

¹⁴ “Partly in terms of material prosperity and military power”. HODGSON, Godfrey: *The Myth of American Exceptionalism*, Londres, New Haven, Yales University Press, 1929, p. 92.

¹⁵ ENGELHARDT, Tom: *El fin de la cultura de la victoria. Estados Unidos, la guerra fría y el desencanto de una generación*, Barcelona, Paidós, 1997 (1ª ed 1995), p. 33.

La política nacional que Nixon adoptó, en cambio, estuvo orientada hacia objetivos marcadamente conservadores, englobados en su programa “nuevo federalismo.” Aunque no contaba con el apoyo mayoritario del congreso, sus propósitos estuvieron encaminados a reducir el ámbito de actuación del gobierno federal en favor de un mayor poder para los estados. Durante su gobierno, la población de Estados Unidos se polarizó entre la economía de la abundancia, detentada por una mayoría, y la economía de la pobreza, la cual establecía unas barreras de las que era difícil salir. Entre los programas que adoptó para paliarla, estuvieron el *Nixon's Family Assistance Plan* (FAP) en 1969, que establecía una prestación mínima anual de 1600 dólares para la gente sin recursos, o el *Work Incentive Program* en 1971, según el cual todos aquellos que recibiesen ayudas del programa *Aid to Families with Dependent Children* debían registrarse para trabajar o hacer prácticas laborales, salvo algunas excepciones.

La guerra de Vietnam también fue un asunto fundamental en materia de política nacional. El movimiento pacifista, desarrollado desde la década precedente, se opuso rotundamente a una guerra considerada totalmente injusta. Se trataba de un movimiento que durante la administración Kennedy había mostrado una negativa absoluta ante el belicismo de la Guerra Fría y, tras el asesinato del presidente, su activismo fue sumando apoyos de manera progresiva. Inicialmente el movimiento se asentó sobre tres pilares fundamentales. En primer lugar, consideraba que el mundo había llegado a un estado de locura desencadenado por tres hechos fundamentales: el nazismo y el Holocausto, la Guerra Fría y el macartismo y la competición por armas nucleares. Por otro lado, creía que la insensibilidad moral y la alienación de la población, en general estaban provocadas por una manipulación gubernamental. El tercer aspecto estaba ligado a un tipo de activismo encauzado hacia las acciones individuales y las comunidades disidentes.

El verano de 1966 fue testigo de un crecimiento abrumador del movimiento, en el cual mujeres, veteranos de guerra, estudiantes, etcétera, salieron a la calle a protestar. Posteriormente, los apoyos al movimiento crecieron en número, debido a las imágenes que se estaban mostrando de la guerra por televisión, donde aparecían el asesinato y la violencia injustificada sobre los civiles vietnamitas. De hecho, imágenes como las de la masacre de My Lai en 1968 emitidas por televisión o críticas de periodistas tan prestigiosos como Walter Cronkite influyeron en ese incremento de apoyos a favor de la paz. Tras obtener la presidencia Richard Nixon, quien había prometido retirar progresivamente las tropas, decidió bombardear Camboya (1970) y Laos (1971). Las manifestaciones no se hicieron esperar y, a pesar de su carácter pacífico, muchas de ellas acabaron violentamente, como es el caso de la masacre de Kent State, donde cuatro estudiantes fueron asesinados y quince fueron heridos como resultado de los medios que utilizó la guardia nacional para reprimir las protestas.

La polarización de la sociedad fue en aumento debido a que, frente a esa oposición a la guerra de veteranos y estudiantes, otra parte de la población la apoyaba y la veía necesaria. En junio de 1970, el 61 % de los que fueron preguntados afirmaron que la guerra era un error.¹⁶ Estados Unidos no solo experimentó una fuerte oposición en el ámbito bélico, sino que, además, se desarrollaron toda una serie de movimientos, cuyos valores eran opuestos a los que representaba tradicionalmente la América de

¹⁶ DEBENEDETTI, Charles: *An American Ordeal. The Antiwar Movement of the Vietnam Era*, Syracuse, Syracuse University Press, 1990, p. 310.

Nixon. Aunque en los años cincuenta ya había aparecido la generación *beat*, en los sesenta aparecieron diversos movimientos alternativos. Por un lado, la *new left* era un grupo formado por socialistas y gente simpatizantes de las izquierdas, que querían un cambio radical en las políticas. Por otro lado, el movimiento de los derechos civiles, que se inició con actos como la negativa de la afroamericana Rosa Park a cambiarse de sitio en el autobús a petición de un blanco, trajo consigo una lucha incansable para lograr los mismos derechos que la población blanca. Además, los *hippies* fueron otro grupo importante en esta oposición juvenil, tratándose de una generación de jóvenes que se oponía al consumismo y a los valores tradicionales, en busca de una vida alternativa a los moldes clásicos, en comunas, y practicantes de un uso libre de drogas como marihuana o LSD y del amor libre. Existieron también otros movimientos ligados al de los derechos civiles protagonizados por otras minorías como la india o la latina. Un movimiento fundamental, aparte del movimiento por los derechos para las minorías sexuales LGBT, fue el complejo movimiento feminista, el cual buscaba mayor libertad e independencia, en general, para las vidas de las mujeres. En resumen,

“Las contraculturas en los sesenta afirmaron el derecho a ser diferente de la normalidad y replicaron o resistieron a las acciones que consideraban erróneas, como por ejemplo la guerra de Vietnam, el racismo o la explotación económica.”¹⁷

La constante y encarnizada lucha de estos movimientos conseguiría algunas victorias como la *Civil Rights Act* (1964), que establecía de manera oficial y teórica el fin de la segregación racial en espacios públicos como las escuelas. Aunque otras, como el logro de obtener la *Equal Rights Amendment*, según la cual se reconocían iguales derechos para las mujeres en la constitución, jamás pudieron verse culminadas.

Por tanto, la década de los sesenta desembocó en una sociedad muy polarizada y dividida. Esta misma década había traído, en muchos casos, actuaciones violentas de diversos tipos: por parte del gobierno (masacre de Kent State) o por parte de grupos organizados como el Ku Klux Klan (asesinato de Michael Schwerner, Andrew Goodman y James Chaney, el 20 de junio de 1964, en Filadelfia, Mississippi). Además de estos encuentros violentos, matanzas y asesinatos, también los sesenta trajeron asesinatos de personalidades políticas muy relevantes, como es el caso de Robert Kennedy (6 de junio de 1968), Martin Luther King (4 de abril de 1968) o Malcolm X (21 de febrero de 1965). Aunque el asesinato que causó un impacto más profundo, ciertamente, fue el atentado que había acabado con la vida de John Fitzgerald Kennedy el 22 de noviembre de 1963. Aparte de verse en directo, televisado, su impacto en la nación se debió “no sólo a causa de la rápida muerte del presidente sino también por la disrupción de la continuidad normal de la vida pública.”¹⁸

En conclusión, la película que es objeto de este trabajo, *La última casa a la izquierda*, se realizó en unas circunstancias difíciles, con una violencia creciente, por

¹⁷ “Countercultures in the sixties affirmed the right to be different from the mainstream and they countered or resisted action they felt were wrong, such as the Vietnam War, racism, and economic exploitation”. HOLLAND, Gini: *A Cultural History of the United States through the Decades. The 1960s*, San Diego, Lucent Books, 1999, p. 91.

¹⁸ “Not only because of the sudden death of the president but also because of the disruption of the normal continuity of public life”. HOROWITZ, David A., CARROLL, Peter N.: *On the Edge: The United States since 1945*, Belmont, Londres, Wadsworth/Thomson Learning, 2002 (1ª ed 1989), p. 142.

un lado, un empobrecimiento de parte sustantiva de la población y, por último, con un conflicto bélico en el que era difícil vencer.

2. El cine de terror da un paso más allá

Hablar de cine de terror es hablar de género y de fórmula, es decir, de un esquema básico que precede a la propia obra y que atrae a un público específico, aficionado generalmente a él, independientemente de su calidad. Como afirma Rick Altman, “las películas de género dependen más bien del efecto acumulativo de las situaciones, temas e iconos frecuentemente repetidos a lo largo del filme.”¹⁹ Existe, dentro de este género, un esquema central que sirve para articular todos los filmes y que se fundamenta en la oposición de dos conceptos antagónicos.

El primer elemento a tener en cuenta es la *normalidad*, la cual está generalmente encarnada por el protagonista de la película. Este protagonista se correspondería con el personaje considerado “el bueno,” ya que acostumbra a reunir todos aquellos atributos y valores que la sociedad y la cultura en la que se crea la obra cinematográfica considera positivos. Por tanto, el discurso de la normalidad se va a corresponder con aquello que responde a lo que se denominaría “sentido común.” El “sentido común” está ligado a la ideología, entendida como “una *representación* de la relación imaginaria del individuo con sus condiciones reales de existencia.”²⁰ Dicha representación, a su vez, queda enmarcada dentro un sistema, aparentemente coherente, de creencias e ideas que son asumidas naturalmente y por consenso, pero que enmascaran un juego de relaciones de poder donde un grupo social consigue implantar sus propios códigos para que sean entendidos como algo natural por el resto de la sociedad. En resumen, el mundo que rodea a esa cultura se codifica, y sobre él se establece:

“un discurso dominante [que] está sujeto a un proceso de *naturalización*, en el que parece perder su conexión con ideologías e intereses particulares y se convierte en la práctica de sentido común de la institución. Así cuando la ideología se convierte en sentido común, aparentemente deja de ser ideología.”²¹

La personificación de este discurso en el cine de terror va a estar representada por actores y actrices que, generalmente, reproducen los ideales de belleza de la sociedad y la cultura que produce la película, lo cual consigue que la identificación del público con el héroe sea mucho más rápida y efectiva

Para lograr la afirmación de la normalidad, es imprescindible el segundo elemento, conocido con el nombre de *monstruosidad* u otredad. Esta figura, que puede ser encarnada tanto a través de un personaje corpóreo como incorpóreo, representa en

¹⁹ ALTMAN, Rick: *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2000 (1ª ed 1999), p. 48.

²⁰ “A ‘Representation’ of the imaginary relationship of individual to their real conditions of existence”. ALTHUSER, Louis: “Ideology and Ideological State Apparatus (Notes Towards An Investigation)”, en Jessica EVANS y Stuart HALL (eds.): (1999). *Visual Culture: The Reader*, Londres et al., SAGE Publications, The Open University, 1999, pp. 317-323.

²¹ “A dominant discourse [which] is subject to a process of *naturalization*, in which it appears to lose its connection with particular ideologies and interests and become the common-sense practice of the institution. Thus when ideology becomes common sense, it apparently ceases to be ideology”. FAIRCLOUGH, Norman: *Language and Power*, Londres, Nueva York, Longman, 1989 (1ª ed 1988), p. 107.

primer lugar lo opuesto a la normalidad. Atendiendo al análisis psicoanalítico, según afirma Robin Wood,

“la dominante designación del monstruo debe ser necesariamente malvada: lo que es reprimido (en el individuo, en la cultura) debe siempre regresar como una amenaza, percibido por la consciencia como feo, terrible, obsceno.”²²

A diferencia del análisis psicoanalítico, nuestra propuesta es definir la monstruosidad como aquello que queda fuera del sentido común y que va más allá de lo puramente reprimido. Desde el punto de vista de los estudios culturales, la otredad representa una diferencia respecto al significado de la normalidad y, por tanto, el significado siempre va a ser relacional y no se va a entender sin una oposición. Por tanto, es necesaria la diferencia “porque solamente podemos construir significado a través del diálogo con el “Otro”.”²³ El terror solo puede ser concebible desde el punto de vista histórico y cultural, de modo que los discursos nunca son monolíticos y totalmente rígidos, sino que varían y están expuestos a esas luchas de poder internas, y que se manifiestan en forma de discurso y contradiscurso. Al igual que pasa con el héroe, el monstruo, que suele ser entendido como el villano, acaba siendo personificado a través de imágenes asociadas a los conceptos de fealdad o vileza.

En resumen, la normalidad es un discurso asociado al sentido común, tal y como ha sido definido previamente, que se construye sobre el concepto de otredad, el cual es separado del discurso de la normalidad para lograr su rechazo. De esta manera, el tipo de discurso utilizado para ambos solo puede ser entendido en clave cultural e histórica.

Al ser una producción estadounidense, *La última casa a la izquierda* debe ser contextualizada dentro de esta realidad. Aunque existían algunas producciones individuales como un histórico *Frankenstein* (J. Searle Dawley, 1910), es comúnmente asumido que el género de terror nació con el expresionismo alemán, entre cuyos títulos se encuentran las magníficas y conocidísimas realizaciones *El gabinete del doctor Caligari* (Robert Wiene, 1919) o *Nosferatu, el vampiro* (F.W. Murnau, 1922). El movimiento expresionista se caracterizó por una gran dependencia, en una puesta en escena que rompe con los ejes verticales, una iluminación basada en la elaboración del claroscuro, es decir, de contraste de luces y sombras, y por unos personajes con un maquillaje muy característico. En Estados Unidos, la productora Universal fue la que desarrolló, en primer lugar, ese cine de monstruos con películas como *Drácula* (Tod Browning, 1931), *El doctor Frankenstein* (James Whale, 1931), *La novia de Frankenstein* (James Whale, 1935) o *El hombre lobo* (George Waggner, 1941). Siguiendo la estela del éxito cosechado, la RKO (Radio-Keith-Orpheum) desarrolló otro conjunto de exitosas películas en la década de los cuarenta como *La mujer pantera* (Jacques Tourneur, 1942), *Yo anduve con un Zombie* (Jaques Tourneur, 1943) o *El ladrón de cadáveres* (Robert Wise, 1945).

²² “The dominant designation of the monster must necessarily be evil: what is repressed (in the individual, in the culture) must always return as a threat perceived by the consciousness as ugly, terrible, obscene”. WOOD, Robin: *Hollywood...*, p. 192.

²³ “Because we can only construct meaning through a dialogue with the ‘Other’”. HALL, Stuart (ed.): *Representation. Cultural Representation and Signifying Practices*. Londres et al.: SAGE Publications, The Open University, 1997, pp. 234.

La Segunda Guerra Mundial supuso un punto de inflexión para la historia contemporánea no solo en este aspecto, sino en muchos ámbitos. Estados Unidos había salido como la gran vencedora de un conflicto que había sacado a la luz los peores impulsos del ser humano. Tras la guerra, la Guerra Fría dividió al mundo y lo enfrentó ideológicamente. En Estados Unidos, el cine de terror se diversificó en dos tendencias que respondían a las ansiedades y necesidades del momento. Por un lado, estaban las películas como *La invasión de los ladrones de cuerpos* (Don Siegel, 1956), cuyo argumento estaba centrado en el miedo a la invasión y victoria comunista sobre la cultura capitalista. Por otro lado, aunque el cine de monstruos continuó, las películas se orientaron hacia una audiencia con un perfil adolescente, como demuestra *Yo fui un hombre lobo adolescente* (Gene Fowler, 1957), debido al cambio generacional de los espectadores que acudían a las salas de cine.

Por su parte, en Gran Bretaña, las productora Hammer Productions desarrolló una serie de sagas de terror que alcanzaron el éxito a nivel internacional. *La maldición de Frankenstein* (Terence Fisher, 1957), *La momia* (Terence Fisher, 1959), *Las cicatrices de Drácula* (Roy Ward Baker, 1970) o *Refugio macabro* (Roy Ward Baker, 1970) fueron algunos de los títulos más relevantes. Esta productora traía un estilo visual lleno de localizaciones góticas (castillos, salones...) con unos colores muy vivos, que solían estar asociados con las fuerzas del mal o del bien, y con unos movimientos de cámara muy extravagantes.²⁴

La desaparición del Código Hays en 1967 y el establecimiento de un nuevo sistema de clasificación por edades permitieron una apertura oficial hasta entonces desconocida y que fue manifiesta en películas como *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969). Aunque es importante tener en cuenta que los circuitos de cine *underground*, autocines, etc., fueron los precursores en esta apertura y se acabaron convirtiendo en una alternativa al cine de Hollywood. Dignos de mención, en este sentido, son Herschell Gordon Lewis, quien exploró la violencia gráfica y la desnudez a través de imágenes explícitas que pueden ser visionadas en *Blood Feast* (1963) o *2000 maniacos!* (1964); y Roger Corman, un productor que apostó por las películas de bajo presupuesto, pero que tenía una amplia visión empresarial. Entre los cientos de películas que produjo, algunos de los títulos son *Dementia 13* (Francis Ford Coppola, 1963), *Blood Bath* (1966) o *Terror en Dunwich* (1970). Asimismo también se encargó de dirigir algunas películas como es el caso de *La pequeña tienda de los horrores* (1960) o *El cuervo* (1962).

Mientras tanto, en Italia, algunos directores destacaron en el arte del terror como es el caso de Dario Argento o Mario Bava, los cuales desarrollaron el *giallo*, un subgénero del thriller, localizado en la propia Italia fundamentalmente, y que se centraba en las actuaciones de un asesino con guantes negros. Películas como *La muchacha que sabía demasiado* (Mario Bava, 1963) o *El pájaro con las plumas de cristal* (Dario Argento, 1970) fueron obras que se convirtieron en referente para los directores estadounidenses.

La noche de los muertos vivientes (George A. Romero, 1968) fue un punto de inflexión para el género de terror americano. Era la primera vez que una película de bajo presupuesto, con unos planteamientos muy críticos sobre la guerra de Vietnam y la sociedad estadounidense, cosechaba un éxito tan alto. Es importante atender

²⁴ HUTCHINGS, Peter: *Hammer and Beyond: the British Horror Film*, Manchester, Nueva York, Manchester University Press, 1993, pp. 57-59.

también al hecho de que George A. Romero formaba parte de una nueva generación de directores conocedores de cine, muy influidos por corrientes internacionales como el neorrealismo o la *nouvelle vague*, las cuales planteaban propuestas muy diferentes al cine clásico hollywoodiense. Godard, Truffaut y *Cahiers du Cinema* introdujeron conceptos como el de *auteur* que calaron muy hondo en estas nuevas generaciones de cineastas.

A partir de esta obra empezaron a aparecer otros títulos como *La matanza de Texas* (Tobe Hooper, 1974), *Deranged: trastornado* (Jeff Gillen y Alan Ormsby, 1974), *Defensa* (John Boorman, 1972), o incluso nuestro propio objeto de estudio. Todas ellas conformaron un movimiento cinematográfico que se ha denominado “*American Gothic*”, el cual se desarrolló entre 1968 y 1980 fundamentalmente, y que consiste en cintas de bajo presupuesto, con localizaciones contemporáneas a la época en que se producía, y cuyos temas giraban en torno a asuntos que preocupaban a los Estados Unidos, como la desintegración de la familia, las tensiones entre el sur y el norte, los mismos asesinos en serie, y una variada panoplia de temas de terror clásico abordados desde un enfoque hiperrealista.²⁵

3. Entender el futuro *serial killer*, histórica y cinematográficamente

El término “asesino en serie” es un concepto que fue acuñado por Robert K. Ressler varios años después del estreno, precisamente, de *La última casa a la izquierda*. Es importante tener en cuenta que, desde el punto de vista de los estudios culturales, cualquier término siempre está ligado a un significado que “depende de unidades de análisis más amplias —narrativas, declaraciones, grupos de imágenes, discursos completos que operan a lo largo de una variedad de textos.”²⁶ En el caso de este término en concreto, se trató de la conjunción de determinados elementos que influyeron en su creación. Inicialmente los asesinos en serie eran conocidos como asesinos de extraños,²⁷ pero Robert K. Ressler decidió cambiarlo con éxito, en su “esfuerzo total en intentar tener una idea sobre estos monstruosos crímenes.”²⁸ Ambos términos, “asesinos de extraños” y “asesinos en serie”, ponen en evidencia la existencia real de una persona que comete un homicidio repetidamente, por lo general una sola persona en cada asesinato, y sin ningún motivo aparente.²⁹ El primer personaje que podría ser considerado dentro de esta categoría fue Ed Gein o “el carnicero de Plainfield”, cuyos asesinatos fueron descubiertos en 1957. Tras descubrirse que el citado Ed Gein había decorado su casa con diferentes partes de casi cincuenta cadáveres exhumados, y que mantenía el cadáver de su madre con la que mantenía conversaciones, la sociedad quedó conmocionada ante la desviación de su comportamiento. Además, sus crímenes “salieron a la luz justo antes de que Estados Unidos empezara un con-

²⁵ NAVARRO, Antonio J. (coord.): *American Gothic. El cine de terror USA. 1968-1980*, Donostia, Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián, 2007, p. 13.

²⁶ “Depends on larger units of analysis —narratives, statements, groups of images, whole discourses which operate across a variety of texts”. HALL, Stuart (ed): *Representation...*, p. 42.

²⁷ Strangers killers.

²⁸ “Overall effort in trying to get a handle on these monstrous crimes”. RESSLER, Robert K., SHACHTMAN, Tom: (1992) *Whoever Fights Monsters*, Londres, et al., Simon & Schuster, 1992, p. 36.

²⁹ HOLMES, Ronald M., DE BURGER, James: (1988) *Serial Murder*, Londres, Sage Publications, 1988, pp. 18-19.

tinuo espectáculo de trauma nacional.”³⁰ Aparte de Gein, empezaron a aparecer otros asesinos, como Albert de Salvo o el nunca descubierto “Zodiac”, cuyos crímenes captaron la atención de una audiencia cada vez más amplia. Otra figura de especial relevancia, pese a que no pueda ser considerado estrictamente asesino en serie, fue Charles Manson, el líder de la familia Manson, que estuvo involucrado en el caso Tate-LaBianca, de gran impacto mediático. Además, las autoridades aprovecharon la repulsa que este caso provocaba, por un lado, y la estética y costumbres de la secta, por otro, para acusar a los *hippies* y otros movimientos contraculturales de la degradación moral y cultural que los Estados Unidos estaban experimentando.³¹

Al mismo tiempo que aparecían estos asesinos, se producía un aumento de la violencia y de la delincuencia, así como un empobrecimiento en algunos barrios de grandes ciudades. Como hemos mencionado previamente, las imágenes atroces vistas en televisión de la Guerra de Vietnam, los asesinatos políticos de personajes clave, la aparición de la *New Left* y otros movimientos culturales que cuestionaban los valores más profundos de la sociedad estadounidense, despertaron el sentimiento de hundimiento y la sensación de apocalipsis que impregnaban la religión puritana, que era la base sobre la que se había formado la cultura americana. De esta manera, el término “apocalipsis”, precisamente

“moldeó el discurso público y lo privado por igual, insinuando lo divino en un lenguaje de declive y declinación moral. De hecho, la recitación pública del apocalipsis parece haber hecho posible narrativas más privadas de destinos oscuros.”³²

Todo aquello que fuera considerado maligno y negativo por la estructural cultural estadounidense parecía estar manifestándose como pruebas, reales, de ese fin del mundo que estaba por llegar. Al mismo tiempo, los servicios de noticias se centralizaron y los sucesos, que previamente habían sido cubiertos de manera local, pasaron a cubrirse en el ámbito nacional. De esta manera, las noticias relacionadas con la figura del asesino, del tipo que posteriormente pasaría a ser considerado “en serie”, captarían la atención de una sociedad impotente ante la aparición de tales “monstruos”.³³ La capacidad de éxito en sus acciones que, a la hora de cometer sus crímenes, mostraba poseer este tipo de asesinos aparentemente nacidos como resultado de la modernidad, hacía peligrar la estabilidad de una sociedad que se sentía frágil y resquebrajada, inestable. Poco a poco, el asesino en serie fue deshumanizado, hasta el punto que el mal que rodeaba a este tipo de asesinos, presentaba características muy similares a aquel otro que se asociaba al nazismo y el Holocausto, en el sentido en que “el mal más fundamental era el empleo intencional, sistemático y

³⁰ “Came to light just before the United States began an ongoing pageant of national trauma”. POOLE, W. Scott: *Monsters in America. Our Historical Obsession with the Hideous and the Haunting*, Wacko, Baylor University Press, 2011, p. 148.

³¹ PALACIOS, Jesús: *Psycho killers. Anatomía del asesino en serie*, Madrid, Temas de Hoy, 1998, pp. 151-152.

³² “Its term shaped public discourse and private converse alike, couching the Divine in a language of moral declension and decline. Indeed, the public recitation of apocalypse seems to have made possible more private narratives of dark fate”. INGERBRETSSEN, Edward J.: *Maps of Heaven, Maps of Hell. Religious Terror as Memory From the puritans to Stephen King*, Amonk, Londres, M.E. Sharpe, 1996, p. 200.

³³ VRONSKI, Peter: *Serial Killer. The Method and Madness of Monsters*, Londres, Penguin, 2004. Libro electrónico.

organizado de la violencia contra miembros de un [...] grupo colectivo”.³⁴ Zygmunt Bauman añade, refiriéndose al nazismo, que

“el asesinato en masa contemporáneo se distingue por la práctica ausencia de toda espontaneidad, por un lado, y por la importancia de la planificación racional y los cálculos cuidadosos por otro.”³⁵

En resumen, al igual que el nazismo había demostrado la capacidad de hacer dudar de los efectos positivos de la modernidad y el progreso, el asesino que repetía sus crímenes de manera metódica, se mostraba como un mal exitoso que ponía en peligro los pilares básicos de la cultura estadounidense.

Aunque el asesino, posteriormente denominado y considerado “en serie”, tenía una base real, el cine y otras fuentes de ficción lo utilizaron como monstruo eficaz y recurrente, alimentando toda una serie de estereotipos sobre este personaje. Primeramente, uno de los modelos fundamentales para la creación de muchos personajes ficticios fue la leyenda de “Jack el destripador”, considerado como primer asesino en serie de la historia contemporánea, cuya “amenaza [...] se infiltra de vuelta en la sociedad “ordinaria” y amenaza a esa sociedad.”³⁶ Otro estereotipo que se solía mostrar en las ficciones es que, pese a ser una persona aparentemente normal, el asesino siempre ocultaba su sadismo y depravación, al igual que el relato clásico del Doctor Jekyll y Mister Hyde. Por último, es importante destacar la transcendencia de la raza, en el sentido de que el asesino en serie ha sido mayoritariamente representado como un hombre blanco. Una de las razones de esto último puede ser explicada por la ausencia de personajes negros en muchas películas de diferentes géneros, aunque a nuestro parecer la razón más importante es el propio discurso que rodea al asesino en serie, ya que, como hemos mencionado, es un monstruo exitoso que ha logrado su objetivo una o más veces. El éxito otorga al asesino en serie un poder sobre la vida y la muerte de otros seres humanos, algo que no le estaba permitido poseer a cualquier persona. Por tanto, pese a que, al mismo tiempo, hay un discurso de decadencia moral de la raza blanca, también existe un discurso según el cual, el hombre blanco ostenta un poder que ejerce a través de la violencia sobre otros y otras. En este sentido, es importante tener en cuenta que la violencia ha sido un elemento fundamental para entender ciertos capítulos de la historia de los Estados Unidos, como la conquista del salvaje oeste o los enfrentamientos que estaban produciéndose entre una parte de la población (negros, mujeres feministas...), que se estaba enfrentando a las estructuras tradicionales, y unas autoridades e individuos que respondían violentamente ante lo que consideraban un ataque. En resumen, el asesino en serie representa un discurso sobre la masculinidad blanca que se afirma a través de la violencia y que, en cierto modo, representa valores tradicionales americanos.³⁷

³⁴ “The most fundamental evil was the intentional, systematic and organized employment of violence against members of a [...] collective group”. ALEXANDER, Jeffrey: “On the Social Construction of Moral Universals. The “Holocaust” from War Crime to Trauma Drama”, en *European Journal of Social Theory*, Vol. 5, 1 (2002), Londres, et al., SAGE Publications, p. 31.

³⁵ BAUMAN, Zygmunt: *Modernidad y Holocausto*, Toledo, Sequitur, 1997 (1ª ed 1989), p. 119.

³⁶ “Threat [...] spill back into “ordinary” society and threatens that society”. WARWICK, Alexandra, WILLIS, Martin (eds.): *Jack the Ripper. Media, Culture, History*, Manchester, Nueva York, Manchester University Press, 2007, p. 102.

³⁷ REBURN, Jennifer: *Watching Men: Masculinity and Surveillance in American Serial Killer film 1978-2008*, Tesis doctoral, University of Glasgow, 2012, p. 60.

La primera producción estadounidense que trataba esta figura fue, obviamente, *Psicosis*, dirigida por Alfred Hitchcock en el año 1960, una cinta basada a su vez en la novela homónima escrita por Robert Bloch en el año 1959. Indirectamente inspirada en el carnicero de Plainfield, *Psicosis* rompía los esquemas del cine clásico y nos presentaba a Norman Bates, un hombre bien parecido, amable y educado que trabajaba como recepcionista del motel familiar y “aparentemente” vivía con su madre. Finalmente se descubre que, en realidad, Norman padece un trastorno de doble personalidad, la suya propia y la de su progenitora. A través de esta historia, el director está descubriendo que, por un lado, en una sociedad aparentemente normal, hay ciertas sombras que se mantienen ocultas esperando para salir a la luz y, por otro, que la familia, la institución más sagrada para la cultura estadounidense, sería en realidad una institución sumamente represiva y responsable de la creación de los peores monstruos, como es el caso de Bates.³⁸ Con *Psicosis* y *el fotógrafo del pánico* (Michael Powell, 1960), los géneros de terror y detectivesco empezaron a centrar parte de su atención en estos personajes monstruosos tan humanos y novedosos. Por primera vez, el monstruo no era una criatura inhumana, de garras afiladas, sino un ejemplar de ser humanos aparentemente normal, uno más de esos seres que escondían los peores deseos y los hacían realidad cuando nadie miraba. De esta manera, empezaron a aparecer títulos que centraron su atención en personajes reales, tales como *The Sadist* (James Landis, 1963), basada en la matanza de Charles Starkweather, o *El estrangulador de Boston* (Richard Fleischer, 1968), basada en los asesinatos de Albert DeSalvo. La producción de películas centradas en esta figura no solo tomó como modelo los casos reales, sino que también se crearon historias ficticias, aunque la mayoría de ellas seguían un esquema similar al que planteaba *Psicosis*, es decir, un asesino que debe repetir sus asesinatos, inconteniblemente, para saciar sus impulsos. Algunos de los títulos de este capítulo son: *Color Me Blood Red* (Herschell Gordon Lewis, 1965), *Nightmare in Wax* (Bud Townsen, 1969) o *I Dismember Mama* (Paul Leder, 1972).

4. Un estudio de caso: *La última casa a la izquierda*

La última casa a la izquierda ha sido elegida como objeto de estudio principal para este artículo, por razones que responden a diversas causas. En primer lugar, consideramos que es una fuente histórica de gran validez desde el punto de vista cultural, ya que su realización es el resultado del clima generalizado de insatisfacción y de descontento social que se estaba viviendo en los Estados Unidos a principios de los años setenta. En segundo lugar, se trata de un filme indispensable en la historia del cine de terror estadounidense, que sirvió de modelo y de inspiración para películas posteriores. Igualmente, es importante tener en cuenta que el filme se presenta como una historia basada en un hecho real, por lo que, por una parte, el prólogo que lo explica introduce rápidamente al espectador en la historia y, por otro, el discurso busca presentarse como algo veraz y digno de creerse. Por último, además de ser una crítica de ciertos acontecimientos que estaban sucediendo en aquellos momentos, el discurso del asesino que, posteriormente será considerado como “en serie”, busca

³⁸ JANCOVICH, Mark: *Rational Fears. American Horror in the 1950s*, Manchester, Manchester University Press, 1996, p. 258.

oponerse al discurso hegemónico que impera en este tipo de criminales, según el cual el asesino en serie queda deshumanizado y se ve convertido en un “otro” que debe ser exterminado.

La última casa a la izquierda es la ópera prima del director Wes Craven, producida en el año 1972, cuyo argumento cuenta la historia de dos chicas adolescentes que son raptadas, violadas y asesinadas por un grupo de convictos. Por casualidad, estos delincuentes acabarán en la casa de los padres de una de ellas, quienes deciden vengarse al descubrir la muerte de su hija. Su director era un aficionado al cine y se basó en la obra de Ingmar Bergman titulada *El manantial de la doncella* (1960), la cual ganó el Óscar a la mejor película extranjera en el año 1961. El *manantial* se centraba en la venganza, un tema controvertido y complejo, por parte de una familia ante la violación y el asesinato de la hija, delito que entraría en conflicto con la moral religiosa. Wes Craven adaptó esta obra al contexto de los años setenta y rodó una película que costó noventa mil dólares y que consiguió una recaudación de más de tres millones.

El objetivo primordial del director era explorar dos miedos muy enraizados en su propia personalidad, cuyos orígenes se remontaban a dos vivencias durante su infancia. Por un parte, la muerte prematura de su padre cuando él tenía cinco años de edad y, por otra, el recuerdo de un hombre mirándole fijamente cuando Craven le observaba desde su ventana a los cinco años de edad.³⁹ Es importante apuntar que su estricta educación baptista había reforzado en él la sensación de miedo, así como la de inseguridad, ante cualquier imprevisto. Este miedo latente no sólo se refleja en *La última casa a la izquierda*, sino que será una constante a lo largo de toda su filmografía. Claros ejemplos en este sentido son *Las colinas tienen ojos* (1977) o *Pesadilla en Elm Street* (1984), con la que profundiza en ese mismo miedo transportándolo hacia el terreno onírico.

Como ha sido comentado previamente, el cine de terror sigue un esquema elemental que se basa en la oposición de conceptos. En esta película se basa en la oposición entre una normalidad que imita el contexto de una familia de clase media de un barrio residencial de principios de la década de los setenta y un grupo de delincuentes, que reúnen características propias del monstruoso asesino en serie y que encarnan la otredad. Ambos conceptos son dependientes respectivamente, de tal manera que la otredad opera “como una imagen de espejo, una inversión que nos cuenta sólo lo que no queremos saber sobre nosotros mismos”.⁴⁰

En el caso del asesino en serie esto es doblemente cierto porque, en dicha narrativa, el monstruo es humano y resulta muy difícil de reconocer. Aunque generalmente el asesino en serie suele ser representado como un solo individuo, existen casos, tanto reales como cinematográficos, en los que el asesino en serie no es un único individuo sino un grupo de individuos que actúan conjuntamente.

Uno de estos casos es el que se refleja en *La última casa a la izquierda*, cuya otredad o monstruosidad está representada por el grupo compuesto por Krug Stillo, Sadie (evocación de “sadist”, sádico), Junior Stillo y Weasel (comadreja). Al conformar una especie de familia, todos ellos reúnen unas determinadas características que serán asociadas al asesino en serie ficticio: asesinatos repetidos, ningún tipo de em-

³⁹ MUIR, John K.: *Wes Craven. The Art of Horror*, Jefferson, NC, Londres, McFarland, 2004, pp. 6-9.

⁴⁰ “As a mirror image—an inversion that tells us only what we want to know about ourselves”. FROW, John: *Cultural Studies & Cultural Value*, Oxford, Clarendon Press, 1995, p. 3.

patía hacia sus víctimas, violaciones, abusos sexuales infantiles, dependencia hacia las drogas y, además, ningún interés por reinsertarse en la sociedad.

La construcción del monstruo comienza con la descripción que ofrece un locutor de televisión sobre ellos, al tiempo que se intercalan sus primeras imágenes. Dicha descripción está repleta de calificaciones negativas como “fugitivos,” “animal” (animal-like woman), “peligroso” (dangerous), “violadores” (rapists), “abuso de niños” (child-molesting), o “voyeurismo” (peeping Tom-ism), los cuales predisponen de antemano al espectador a formarse una opinión, nada positiva, del monstruo.⁴¹ Aparte de los adjetivos, los hechos que relata el locutor refuerzan la idea de la monstruosidad de los Stillo, ya que la breve descripción habla del asesinato de dos guardias de prisión, dos enfermeras y un cura, lo que puede traducirse en la desaparición de una serie de individuos que se encargaban de las tareas de vigilar, curar y prevenir y de velar por el alma de las personas, respectivamente. La enumeración de las víctimas y el desinterés de los Stillos por reinsertarse queda entendido como un peligro para una sociedad, que tiene unas normas y una disciplina, las cuales son cuestionadas, a su vez, a través de los hechos delictivos.

También es importante apuntar que, a la hora de hablar de las víctimas, en lo que se hace hincapié es en el número de las mismas en lugar de las identidades, lo cual responde a la mentalidad consumista que estaba aflorando entre la población americana y al deseo de poseer el mayor número de objetos o de lograr el mayor número de metas posibles. De hecho, “el consumidor experimenta su comportamiento distintivo como libertad, como aspiración, como elección,”⁴² lo que sitúa al asesino en serie como otro individuo consumista que busca saciar sus necesidades.

En resumen, por un lado, estos “monstruos” humanos muestran el mismo comportamiento que el resto de la sociedad, regida por la idea de que una cantidad mayor de posesiones, en este caso cuerpos, les sitúa más cerca de la felicidad. Pero no solo cosificar los cuerpos y las vidas de las víctimas los convierte en “el otro” a lo largo de esta narración, sino también la deformación de los valores de la familia tradicional. Así, Junior Stillo, hijo ilegítimo de Krug Stillo, el líder de este grupo, se convierte en una víctima más de su padre, el cual es capaz de crear una adicción de su hijo a la heroína para obtener su control absoluto. La disciplina férrea de Krug sobre Junior llega a tal extremo que, en la parte final del filme, el progenitor logra que su hijo se dispare a sí mismo. La conversación comienza cuando Junior está apuntando con su revólver para matar a su padre:

“Krug: Quiero que mantengas el revólver bien derecho, ¿ves? ¿Ves esa pequeña muesca atrás? ¿Ves la protuberancia en la punta? Quiero que trates de alinearlas. Así, muy bien. No estés temblando tanto. Sé que puedes apuntar bien. Trata de alinearlas y aprieta el gatillo.

Junior: No.

K: Vamos. Aprieta el gatillo.

J: Te mataré, Krug.

K: Siempre fuiste un fracasado. Junior, quiero hablar contigo. Escucha a tu padre.

⁴¹ CRAVEN, Wes [dir.]: *The Last House on the Left*, Estados Unidos, Lobster Enterprises, Sean S. Cunningham Films, The Night Co., 1972, min. 00:07:30.

⁴² “The consumer experiences his distinctive behaviour as freedom, as aspiration, as choice”. BAUDRILLARD, Jean: *The Consumer Society. Myths and Structures*, Londres, et al., SAGE publications, 1998 (1ª ed 1969), p. 61.

Ven. Quiero que tomes el revólver, que le des media vuelta, que pongas el revólver en tu boca, ¡y quiero que vuelas los malditos sesos!

J: [Llorando] ¡No!

K: No. No me apuntes. Quiero que agarres el revólver, que lo pongas dentro de tu boca [Grita] ¡y que luego te vuelas los sesos!

J: [Llora y grita] ¡No!

K: [Grita] ¡Vuélate los sesos!

J: [Llora y grita más fuerte] ¡No!

K: [Grita más fuerte] ¡Vuélate los... [Sonido de disparo]]⁴³

La claridad del diálogo denota una crueldad sin límites por parte de un padre hacia su hijo, quien ejerce una autoridad tan represiva que aboca a su hijo al suicidio. Desde el punto de vista cinematográfico, el cine de terror de esta década se caracterizó por la representación de familias engendradoras de monstruos y opuestas a las imágenes idealizadas de la televisión y el cine comercial.⁴⁴ En tal brutalidad no solo participa Krug, sino que Sadie y Weasel, por su parte, son una pieza fundamental de esta estructura patriarcal y piramidal, ya que disfrutan de la crueldad como agentes activos subordinados, sin cuestionar ninguna actuación, y Junior por otra, con su debilidad y cobardía ante unos hechos que observa pasivamente. En cierta manera, la conformación de este grupo familiar presenta características muy similares a la familia Manson, en el sentido en que, aparte de cebarse con la tortura, la violación y el asesinato de dos adolescentes, y a pesar de conformarse a través de una estructura profundamente patriarcal,⁴⁵ presentan una serie de características contraculturales y opuestas a la moral burguesa, como es su actitud ante las drogas o el incipiente feminismo que reclama Sadie o incluso su propia bisexualidad, que en ningún caso son reprimidas.

Todavía cabe señalar que los actos que llevan a cabo la familia Stillo representan además un discurso de la propia historia nacional. Para profundizar en este punto, pasaremos a analizar a las dos víctimas de esta sádica familia, Mari Collingwood y Phyllis Stone. Se trata de dos chicas adolescentes que pertenecen a dos clases sociales diferentes, la primera de ellas pertenece a la clase media y la segunda a la clase trabajadora, cuya amistad está ligada por gustos musicales, estéticos y por una cercanía al movimiento *hippie*. La transversalidad del movimiento, que manifiesta el director a través de la relación entre las dos amigas, no oculta la desigual actitud, resultado del diferente contexto social de ambas, ante la tragedia que les sobreviene. Inicialmente las dos amigas muestran una actitud inocente ante el alcohol o las

⁴³ “Krueger: Now, I want you to hold the gun out, just like that, see? You see that little notch in the back? That little bump in the front? I want you to kind of get them lined up. That’s right. You’re not shaking that much. I know you can aim the gun. Just get them lined up, and pull the trigger./Junior: No./K: Come on. Pull the trigger./J: [Moan] I’m gonna kill you, Krug./K: You always were a loser. Junior, I wanna talk to you. Listen to Daddy. Come on. Now, I want you to take the gun, then I want you to turn around and I want you to put in your mouth, and I want you to blow your brains out!/J: [Sniffles] No!/K: No. Not at me. I want you to take the gun, and I want you to put in your mouth, and [shout] I want you to blow your brains out!/J: No! [Junior shouts]/K: Blow your brains out! [shouts]/J: No! (He walks backwards)./K: Blow your... [shooting]”. CRAVEN, Wes [dir]: *The Last House...*, min. 01:17:02.

⁴⁴ WILLIAMS, Tony: *Hearths of Darkness. The Family in the American Horror Film*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 1996, p. 13.

⁴⁵ Una escena en el minuto 00:12:19, muestra como Krug decide acostarse con Sadie, pese a que ella no quiere, ante lo que ella reacciona negándose y llamándole cerdo chovinista machista (“male chauvinist pig”).

drogas pero, según se avanza en el metraje, Phyllis revela una lucha por sobrevivir hasta el final, frente a Mari, que se comporta de manera inocente, débil e impotente en todo momento. Este discurso busca concienciar acerca de las características del movimiento *hippie*, quienes, sin buscar un cambio de leyes o de políticas, se habían opuesto a la conformidad, el materialismo, la competitividad o la ansiedad que regía la sociedad de los sesenta. La apoliticidad del movimiento acabó atrayendo a muchos jóvenes rebeldes que únicamente adoptaron la vestimenta o ciertos hábitos como el consumo de marihuana o LSD (ácido lisérgico),⁴⁶ como es el caso de Mari Collingwood.

La violenta muerte de las dos chicas se presenta como una metáfora de la derrota del movimiento *hippie* ante una actitud dominante cada vez más conservadora en muchos aspectos. El propio título de la película *La última casa a la izquierda* es una alusión a las últimas resistencias de esos movimientos opuestos a la moral tradicional estadounidense y a actuaciones como la masacre de Kent State:

“La película localiza las nefastas consecuencias de estas profundas agitaciones sociales —lo que la ausencia de responsabilidades de los anuncios se refieren a “la violencia sin sentido e inhumana crueldad que ha llegado a ser una gran parte de los tiempos en que vivimos”— en el cuerpo de una adolescente. Es este cuerpo, imaginado como inocente y expone el riesgo de violación, que sirve como lugar para las ansiedades concernientes a la nación como feminizado y susceptible de violación en la era Vietnam.”⁴⁷

Este relato de terror, aparentemente individualizado en una historia particular, se presenta como una metáfora que rompe las barreras de lo personal, para hacer un alegato en contra de la violencia que Estados Unidos está ejerciendo contra sus habitantes y, también, contra los vietnamitas. Volviendo a la escena comentada previamente, la escena entre Krug y Junior es igualmente una metáfora de lo que la nación estadounidense estaba haciendo con los soldados en la guerra de Vietnam, es decir, estaban cometiendo los peores crímenes y muchos estaban muriendo allí para ganar una guerra por su país. En cierta manera, es similar a esa idea que se tenía del nazismo como una nación compuesta de “bárbaros civilizados [que] empleaban todo su latente potencial para hacer el mal dentro de sistemas corruptos.”⁴⁸ En este filme, lo que aparece sin embargo no es un sistema corrupto, sino un sistema totalmente ineficaz encarnado por un *sheriff* y un ayudante del *sheriff*, que actúan con una completa falta de interés ante la desaparición de Mari y Phyllis. Las evidencias de esta idea son claras a lo largo de la cinta, como demuestra su pasividad al ver un coche extraño cerca de la casa de los Collingwood y su incapacidad para imponer su autoridad ante

⁴⁶ McWILLIAMS, John C.: *The 1960s Cultural Revolution*, Westport, Greenwood Press, 2000, pp. 65-68.

⁴⁷ “The film locates the grim consequences of these profound social upheavals —what the ad’s disclaimer refers to as “the senseless violence and inhuman cruelty that has become so much a part of the times in which we live”— on the body of a teenage girl. It is this body, imagined as innocent and exposes to the risk of rape, which serves as the locus for anxieties concerning the nation as feminized and susceptible to violation in the Vietnam era”. LOWENSTEIN, Adam: “United States. Only a Movie: Specters of Vietnam in Wes Craven’s *Last House on the Left*”, en LOWENSTEIN, Adam: *Shocking Representation: Historical Trauma, National Cinema and the Modern Horror Film*, Nueva York, Columbia University Press, 2005, p. 115.

⁴⁸ “Civilized barbarians [who] employ all their dormant potential to do evil only within corrupt systems”. MARTÍN ALEGRE, Sara: “*More Human than Human*”: *Aspect of Monstrosity in the films and Novels in English of the 1980s and 1990s*, Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 1996, p. 415.

los ciudadanos que se encuentran por la carretera, así como su ineptitud para resolver un problema dentro de su jurisdicción a tiempo e impedir que acabe en tragedia. Con este tipo de personajes, el director busca denunciar la ausencia de un estado y unos poderes públicos, representados a través de unos instrumentos totalmente fallidos, que los alejan completamente de los problemas de los ciudadanos.

En relación a la metáfora nación-asesino en serie, es importante volver a remarcar la relevancia de la raza para nuestro análisis, ya que, salvo en un caso, la totalidad de los personajes que aparecen son blancos. Como se comentaba más arriba, el asesino en serie está ofreciendo un doble discurso: por un lado, la degeneración del estadounidense blanco y, por otro, la idea de que solamente el blanco puede lograr el poder de amenazar a una sociedad entera a través del ejercicio de la violencia. Aunque el movimiento por los derechos civiles logró éxitos de vital importancia, en el discurso hegemónico la raza blanca se situaba en “el lugar privilegiado de normatividad racial.”⁴⁹

En este sentido, aunque referirse al asesino en serie es referirse a la otredad, en el caso del *serial killer* las barreras que separan la normalidad de la monstruosidad quedan difuminadas y borrosas, como se ha afirmado en el punto anterior. Su categorización de monstruo y su voluntad de atentar contra las normas de un sistema establecido le otorga, el poder de “amenazar en muy diferentes maneras, no todas ellas violentas físicamente.”⁵⁰ Por tanto, el hecho de que el asesino (posteriormente) en serie sea representado como un hombre blanco, no solo en esta película sino en otras como *Psicosis*, evidencian la discriminación y el silenciamiento del negro y otras minorías étnicas como posibles asesinos en serie. Es importante tener en cuenta aquí la fascinación que acabó despertando el asesino en serie, sobre todo por su similitud con el héroe y el “fuera de la ley” del género *western*, dos tipologías de varón que afirmaban su masculinidad a través de la violencia. Como afirma John G. Cawelti,

“la historia de la violencia en América está impregnada por el racismo y la violencia asociada con la protección de la supremacía blanca masculina. Ejemplos de violencia debito al odio étnico, racial, y moralista ha marcado recurrentemente la vida americana, desde que los primeros colonos empezaron a matar a los nativos americanos para tomar sus tierras.”⁵¹

En resumen, el poder de amenazar y poner en peligro a la sociedad estadounidense a través de la violencia solo estaría permitido al hombre blanco. Frente a esa monstruosidad, la normalidad está representada por Estelle Collingwood, el doctor Collingwood y su hija Mari principalmente, quienes son presentados como una familia de clase media tradicional que vive en un barrio residencial de las afueras. Esta normalidad queda reforzada y remarcada en oposición a la otredad a través de la clase, las localizaciones donde se desarrolla la película y el aspecto religioso y moral.

⁴⁹ “The privileged place of racial normativity”. WRAY, Matt, NEWITZ, Annalee (eds): *White Trash. Race and Class in America*, Nueva York, Londres, Routledge, 1997 (1ª ed 1996), p. 3.

⁵⁰ “Threaten in many different ways, not all of them physically violent”. MARTÍN ALEGRE, Sara: “*More Human...*”, p. 344.

⁵¹ “The history of violence in America is pervaded by racism and the violence associated with the protection of white male supremacy. Instances of violence due to ethnic, racial, and moralistic hatred have recurrently marked American life, since the first settlers began killing native Americans in order to take over their land”. CAWELTI, John G: *Mystery, Violence, and Popular Culture: Essays*, Madison, Wisconsin, Londres, The University of Wisconsin Press, Popular Press, 2004, p. 211.

Atendiendo a la clase, el matrimonio de los Collingwood está compuesto por un médico, que es en la pareja el que trabaja y Estelle, su esposa, que es ama de casa. La profesión de médico requiere una formación especializada y que, en el film, despierta el respeto del resto de la sociedad. La primera imagen que aparece de este matrimonio muestra al padre leyendo el periódico mientras que le pregunta a la madre si ha llamado al servicio de reparaciones. La actitud que expresan a lo largo de la película es muy respetuosa y educada entre ellos y con el resto de las personas que aparecen, con un lenguaje muy correcto, sin palabras malsonantes e incluso, cuando su hija Mari se va a marchar al concierto, los padres se escandalizan porque utiliza la palabra “tetas” (tits). Las ropas que llevan, sobre todo en el caso de la esposa, están hechas con telas costosas, como por ejemplo seda, y siguen una estética elegante. Frente a esta familia, los Stillo se presentan como un grupo totalmente irrespetuoso en el trato entre ellos y van vestidos con ropas más baratas, hechas a base de telas vaqueras entre otros tejidos populares. El lenguaje que utilizan es vulgar, repleto de insultos, e incluso pronuncian mal ciertas palabras, como es el caso –revelador extremadamente– de Freud, al que Sadie se refiere como “Frood”.

Para remarcar las diferencias de clase, Wes Craven elige dos escenas que son fundamentales desde el punto de vista visual. La primera escena muestra sentados al matrimonio Collingwood junto a Krug, Sadie y Weasel en una escena de comida familiar sobre un fondo gris neutro, lo que permite al espectador centrarse en los comportamientos de todos los individuos. En ella, mientras que los Collingwood siguen comportándose de manera educada, los Stillo comen ansiosamente, eructan, beben el vino rápidamente, e incluso Krug se enciende el puro con una vela, rompiendo todas las normas de protocolo que la clase media posee para comportarse en una mesa.⁵² La siguiente escena sucede inmediatamente después, cuando los Stillo están en la habitación de Mari y es su lenguaje y el contenido de su diálogo el que revela la diferencia de clase:

“Krug: Maldita clase alta, parecen marcianos. ¡Todos esos cubiertos de plata! ¿Qué se creen a fin de cuentas? La gente en China come con palillos y estos imbéciles tienen 16 cubiertos por cada guisante en el plato.

Sadie: Tranquilízate. Sea como sea, no tiene ninguna importancia.”⁵³

Este diálogo no solo revela la diferencia de clase entre la clase media y la clase trabajadora, sino también la imposibilidad material de transgredir esa barrera que socialmente ha sido impuesta a los Stillo.

Otro elemento a tener en cuenta son las localizaciones asociadas a las dos familias es que el área residencial está asociada a los Collingwood y la ciudad a los Stillo. Las localizaciones, asimismo, responden al discurso que existía sobre los dos lugares, el cual estaba ligado al tipo de economía en ambos espacios. Por un lado, la economía de abundancia regía en los barrios residenciales, donde la mayoría de los americanos formados, con buenos trabajos y buena salud, vivían en casas confortables. Por otro lado, las ciudades albergaban la economía de la pobreza, la cual era

⁵² CRAVEN, Wes [dir]: *The Last House...*, min. 00:58:20.

⁵³ “Krug: Goddamn high-class, tight-ass freakos. All that goddamn silverware! Who do they think they are, anyway? People in China eating with sticks, and these creeps got 16 utensils for every pea on the plate. /Sadie: Take it easy. It don’t make no matter, one way or the other”. *Ibidem*, min. 01:00:35

una constante para unos habitantes con ingresos más bajos, quienes eran incapaces de encontrar o mantener un trabajo, impidiéndoles salir de los peores barrios y casas y, en consecuencia, de ese ciclo de pobreza y degradación.⁵⁴ La misma diferenciación se produce entre la casa totalmente ordenada, llena de libros, que está habitada por los Collingwood, y el piso, totalmente desordenado, sin ningún tipo de libros y totalmente anodino, que es donde pasan las noches los Stillo. Obviamente espacios tan opuestos generan asociaciones contrapuestas y ligadas, en buena medida, a las economías dominantes en ambos lugares. Por ello el barrio residencial estaba asociado a la seguridad y el orden frente a la ciudad, que estaba asociada a las drogas y a la delincuencia.

Al situar la violación, tortura y asesinato junto a la casa de los Collingwood, Wes Craven está creando un contradiscurso sobre estas ideas hegemónicas, en un intento por revelar al público el hecho de que la barbarie podría encontrarse en cualquier lugar frente a una sociedad que se mostraba pasiva ante estos hechos. En cierta medida, el territorio agreste y bucólico en que se desarrollan los actos tan atroces reincide en esa idea de la guerra de Vietnam y la violencia que estaba desarrollándose en aquellas tierras lejanas. La posibilidad de que cualquier crimen pueda ser cometido en cualquier lugar, pone de relieve la importancia de la autopista como elemento de terror, ya que se convierte, desde el punto de vista cultural, en una vía de comunicación que rompe las fronteras y permite, a su vez, a los delincuentes atravesar el país sin ningún tipo de freno.⁵⁵ La interestatal habría permitido a aquel grupo de criminales que atravesara el estado sin ser detectado, gracias al anonimato que estaba empezando a existir. En conclusión, la cuestión de la frontera y la ruptura de ella es otro de los miedos que entran por esta vía en este tipo de discurso.

Por último, la diferencia entre ambos grupos queda reafirmada a través de la moral y la religión. Con respecto a la moral, el director critica la hipocresía de la clase media ante multitud de aspectos como son la clase social o la violencia misma. A lo largo del filme, se narran diferentes escenas que pretenden resaltar la falsedad que la clase media puede mostrar. Al comienzo de la cinta, recordamos al doctor Collingwood indignándose con su hija por asistir a un concierto de *Bloodlust*,⁵⁶ un grupo de rock famoso por el descuartizamiento de unas gallinas.⁵⁷ Esta irritación contrasta con la reacción que el doctor ha experimentado momentos antes, cuando se mostraba indiferente ante todos los crímenes que contaba el periódico, como demuestra la siguiente conversación con la madre: “Estelle: -¿Qué hay de nuevo en el mundo exterior? / Doctor: -Las mismas cosas de siempre, asesinatos y caos.”⁵⁸ La hipocresía se evidencia también en la madre, quien muestra reticencia a que su hija tenga como amiga a Phyllis Stone, un prejuicio que viene dado fundamentalmente por su clase social. Con esta idea, Wes Craven añade a la normalidad otra otredad, ya que, pese a que Phyllis es otro miembro de la normalidad, los padres de Mari nunca la aceptarán completamente como parte de su mundo, simplemente por el hecho de ser de una clase social más baja.

⁵⁴ TRATTNER, Walter I.: *From Poor Law to Welfare State. A History of Social Welfare in America*, Nueva York, The Free Press, 1999 (1ª ed 1974), p. 341.

⁵⁵ MURPHY, Bernice M.: *The Highway Horror Film*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014, p. 78.

⁵⁶ Lujuria de sangre.

⁵⁷ CRAVEN, Wes [dir.]: *Last House*..., min. 00:03:39.

⁵⁸ *Ibidem*, min. 00:02:18.

La religión es otro aspecto que diferencia a ambas familias, ya que los Collingwood son los únicos que muestran algún tipo de inclinación religiosa. Pruebas de ello son la Biblia, que poseen los Collingwood en casa y que descubrimos a la llegada de los Stillo a su hogar, y la oración que reza Mari tras su violación, justo en los momentos previos a que Krug le dispare, siendo el único camino que encuentra nuestra protagonista para sentirse en paz. Pese a que los Collingwood reflejan esa actitud piadosa, los padres deciden vengarse violentamente de los asesinos de su hija. Es así como Wes Craven critica la farsa de la clase media, la cual predica una serie de lecciones morales que deben ser seguidas, pero que quebrantan cuando lo consideran necesario.

Frente a este acto y a la falta de remordimientos y de culpa que sienten los padres sobre su matanza, ante lo cual solo sienten vacío, el director desea escapar de discursos maniqueos y dar una visión de los villanos que sea más humana, reforzando así la crítica sobre la hipocresía de la clase media. Tras la violación de Mari, rodada mediante uno de los pocos primeros planos de la película,⁵⁹ Sadie, Krug y Weasel se levantan (rodado con un plano medio-largo) y se miran con culpabilidad, al tiempo que se oye vomitar a Mari. Las miradas que manifiestan los tres villanos evidencian, rodado mediante planos subjetivos, el arrepentimiento y la consciencia de lo que acaba de suceder.

A pesar de las abismales diferencias existentes en ambos casos, el director se esfuerza por mostrar las similitudes de ambos grupos familiares. En primer lugar, en ambos casos, las familias son presentadas como instituciones patriarcales donde existe un cabeza de familia que es el que toma las decisiones. Los miembros de ambas familias muestran igualmente una preocupación por el resto de componentes de la familia y cuidan los unos de los otros. Finalmente, la similitud es retratada también a través de las mascotas, un perro y un gato que poseen los Collingwood y los Stillo respectivamente.

Para concluir este apartado, no debemos olvidar sus características propiamente cinematográficas. Como habíamos apuntado previamente, la búsqueda de realismo de la cinta es fundamental para entender el afán del director por producir un mayor impacto en la audiencia. Dicho realismo pretende ser logrado a través de la grabación en 16 milímetros, las localizaciones conocidas en diferentes lugares de Connecticut y Nueva York, la historia en el presente de la grabación y un prólogo que recalca ese realismo y que reza así: “los eventos que está a punto de presenciar son verdad. Los nombres y las localizaciones han sido cambiados para proteger a los individuos que aún viven.”⁶⁰

Es importante destacar también la banda sonora, compuesta por David Hess, el actor que encarna a Krug Stillo, que utiliza la música folk, vinculada a la contracultura, para transmitir un mensaje profundamente pesimista. Asimismo, el tipo de música busca reflejar diferentes estados de ánimo de los personajes, diferentes escenarios, e incluso diferentes actitudes. Ejemplo de ello es la música que utiliza cuando aparecen los dos policías, que sirve para ridiculizar a unas autoridades ausentes e incompetentes. Aunque podríamos describir detalladamente cada elemento de la banda sonora, nos centraremos en un caso claro que ejemplifica el objetivo global.

⁵⁹ *Ibidem*, min. 00:42:13.

⁶⁰ “The events you are about to witness are true. Names and locations have been changed to protect those individuals still living”. *Ibidem*, min. 00:00:10.

La canción “Ahora estás totalmente sola” (“Now You’re All Alone”) suena de fondo durante los últimos momentos de la vida de Mari y busca ahondar en el efecto dramático que la violación ha impactado en su vida. La canción dice:

“Ahora estás totalmente sola/sintiendo como si nadie te amara / y buscando algo para sujetarte / algo que te entienda. / Ahora estas sola contigo misma/y sientes que el mundo se cierra ante ti / y estás pidiendo algo / para mostrar que ellos se preocupan.”⁶¹

Mediante esta canción, con esta letra tan explícita, el director busca conectar al espectador con los sentimientos de soledad y resignación que está viviendo la protagonista, y horrorizar así a una audiencia que ha observado de manera pasiva los terribles actos que acaban de ser acometidos.

5. Conclusiones

Los años setenta fueron años muy convulsos en Estados Unidos y, entre las diversas expresiones que manifestaban ese malestar, el cine de terror fue uno de los más gráficos y directos. Este cine de terror se caracterizó por ser mucho más realista, con un uso crítico de la violencia y unos monstruos que había dejado ser el enemigo comunista o monstruos de fantasía para convertirse en un monstruo que parecía engendrar mucho más miedo: el ser humano, en estado puro. *La última casa a la izquierda* retrata a estos monstruos con características muy similares a lo que a la categoría *serial killer* se asociará años más tarde.

De hecho, la categoría de “asesino en serie” es una construcción que viene influida por un doble discurso: la degeneración del americano blanco, por un parte, y la facultad del poder de la matar a quien se elige, y que solo está permitido al hombre blanco. A través de este análisis, hemos podido observar cómo dicha categorización no está exenta de ciertos elementos discursivos hegemónicos como es la clase o el género. Aunque la normalidad en esta película se asocia a la clase media, el director añade ciertos elementos que revelan la hipocresía de esa clase media ante la violencia, ya que, a pesar de inclinarse hacia actitudes civilizadas y religiosas, sus actores y protagonistas no dudan en utilizar la más sangrienta violencia cuando la consideran necesaria.

La construcción viene determinada también por las propias localizaciones que son asociadas a ambos grupos, ya que la ciudad es considerada un foco de conflicto y de delincuencia frente al barrio residencial que es presentado como un lugar de paz. Al igual que sucede con la clase, Wes Craven pretende rebelarse ante estas afirmaciones y sitúa la violación, la tortura y el asesinato al lado de la casa de los Collingwood, en un intento por denunciar la violencia sin límites que estaba desarrollándose en Estados Unidos con actos como el de la masacre de Kent State o la guerra de Vietnam.

⁶¹ “Now You’re All Alone / Feeling like nobody loves you / and looking for some to hold you / some who understands / Now you’re all by yourself / and you’re feeling the world closing on you /and you’re asking for some / to show they care”. *Ibidem*, min. 00:47:31.

En conclusión, tanto *La última casa a la izquierda* como otros textos cinematográficos del género se evidencian como fundamentales para entender ciertos aspectos de la historia cultural que, de otra manera, son difíciles de estudiar.

6. Referencias bibliográficas

- Alexander, Jeffrey: "On the Social Construction of Moral Universals. The "Holocaust" from War Crime to Trauma Drama", *European Journal of Social Theory*, Vol. 5, Núm. 1 (2002), Londres, *et al.*, SAGE Publications, pp. 5-85.
- Altman, Rick: *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2000 (1ª ed 1999).
- Althusser, Louis: "Ideology and Ideological State Apparatus (Notes Towards An Investigation)", en Jessica Evans y Stuart Hall (eds.): *Visual Culture: The Reader*, Londres *et al.*, SAGE Publications, The Open University, 1999, pp. 317-323.
- Baudrillard, Jean: *The Consumer Society. Myths and Structures*, Londres, *et al.*, SAGE publications, 1998 (1ª ed 1969).
- Bauman, Zygmunt: *Modernidad y Holocausto*, Toledo, Sequitur, 1997 (1ª ed 1989).
- Beattie, Keith: *The Scar That Binds. American Culture and the Vietnam War*, Nueva York, Londres, New York University Press, 1998.
- Bell, Allan, Garrett, Peter (eds.): *Approaches to Media Discourse*, Oxford, Blackwell Publishers, 1998 (1ª ed 1997).
- Bordwell, David, Thompson, Kristin: *El arte cinematográfico*. Barcelona, *et al.*, Paidós, 2010 (1ª ed 1993).
- Carroll, Noël: *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, Madrid, Machado Libros, 2005 (1ª ed 1989).
- Cawelti, John G: *Mystery, Violence, and Popular Culture: Essays*, Madison, Wisconsin, Londres, The University of Wisconsin Press, Popular Press, 2004.
- Clover, Carol J.: *Men, Women and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1992.
- Debenedetti, Charles: *An American Ordeal. The Antiwar Movement of the Vietnam Era*, Syracuse, Syracuse University Press, 1990.
- Engelhardt, Tom: *El fin de la cultura de la victoria. Estados Unidos, la guerra fría y el desencanto de una generación*, Barcelona, Paidós, 1997 (1ª ed 1995).
- Fairclough, Norman: *Language and Power*, Londres, Nueva York, Longman, 1989 (1ª ed 1988).
- Frow, John: *Cultural Studies & Cultural Value*, Oxford, Clarendon Press, 1995.
- Gregoriou, Christiana: *Language, Ideology and Identity in Serial Killer Narratives*, Londres: Routledge, 2011 (1ª ed 2010).
- Hall, Stuart (ed.): *Representation. Cultural Representation and Signifying Practices*. Londres, *et al.*, SAGE Publications, The Open University, 1997.
- Hodgson, Godfrey: *The Myth of American Exceptionalism*, Londres, New Haven, Yale University Press, 2009.
- Holland, Gini: *A Cultural History of the United States through the Decades. The 1960s*, San Diego, Lucent Books, 1999.
- Holmes, Ronald M., De Burger, James: *Serial Murder*, Londres, Sage Publications, 1988.
- Horowitz, David A., Carroll, Peter N.: *On the Edge: The United States since 1945*, Belmont, Londres, Wadsworth/Thomson Learning, 2002 (1ª ed 1989).

- Hutchings, Peter: *Hammer and Beyond: the British Horror Film*, Manchester, Nueva York, Manchester University Press, 1993.
- Hutchings, Peter: *The Horror Film*, Harlow, Nueva York, Pearsons Longman, 2004 (1ª ed 1993).
- Ingerbretsen, Edward J.: *Maps of Heaven, Maps of Hell. Religious Terror as Memory From the puritans to Stephen King*, Amonk, Londres, M.E. Sharpe, 1996.
- Jancovich, Mark: *Rational Fears. American Horror in the 1950s*, Manchester, Manchester University Press, 1996.
- Koven, Mikel J.: *La Dolce Morte: Vernacular Cinema and the Italian Giallo Film*, Oxford, et al, The Scarecrow Press, 2006.
- Lowenstein, Adam: "United States. Only a Movie: Specters of Vietnam in Wes Craven's Last House on the Left", en Lowenstein, Adam: *Shocking Representation: Historical Trauma, National Cinema and the Modern Horror Film*, Nueva York, Columbia University Press, 2005.
- Martín Alegre, Sara: *"More Human than Human": Aspect of Monstrosity in the films and Novels in English of the 1980s and 1990s*, Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 1996.
- McWilliams, John C: *The 1960s Cultural Revolution*, Westwort, Greenwood Press, 2000.
- Muir, John K.: Wes Craven. *The Art of Horror*, Jefferson, NC, Londres, McFarland, 2004 (1ª ed 1998).
- Murphy, Bernice M.: *The Highway Horror Film*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014.
- Navarro, Antonio J. (coord.): *American Gothic. El cine de terror USA. 1968-1980*, Donostia, Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián, 2007.
- Palacios, Jesús: *Psycho killers. Anatomía del asesino en serie*, Madrid, Temas de Hoy, 1998.
- Poole, W. Scott: *Monsters in America. Our Historical Obsession with the Hideous and the Haunting*, Wacko, Baylor University Press, 2011.
- Powaski, Ronald E.: *La Guerra Fría. Estados Unidos y la Unión Soviética, 1917-1991*, Barcelona, Crítica, 2000 (1ª ed. 1998).
- Powell, Anna: *Deleuze and Horror Film*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2005.
- Rabinow, Paul (ed.): *The Foucault Reader*, Londres, Penguin Books, 1984.
- Reburn, Jennifer: *Watching Men: Masculinity and Surveillance in American Serial Killer film 1978-2008*, Tesis doctoral, University of Glasgow, 2012.
- Ressler, Robert K., Shachtman, Tom: *Whoever Fights Monsters*, Londres, et al., Simon & Schuster, 1992.
- Stewart, Gail B.: *A Cultural History of the United States through the Decades. The 1970s*, San Diego, Lucent Books, 1999.
- Summers, Anthony: Nixon. *La arrogancia del poder*, Barcelona, Península, 2003. (1ª ed 2000).
- Trattner, Walter I.: *From Poor Law to Welfare State. A History of Social Welfare in America*, Nueva York, The Free Press, 1999 (1ª ed 1974).
- Tudor, Andrew: *Monsters and Mad Doctors: a Cultural History of the Horror Movie*, Cambridge, Basil Blackwell, 1989.
- Vronski, Peter: *Serial Killer. The Method and Madness of Monsters*, Londres, Penguin, 2004. Libro electrónico.
- Warwick, Alexandra, Willis, Martin (eds.): *Jack the Ripper. Media, Culture, History*, Manchester, Nueva York, Manchester University Press, 2007.
- Williams, Tony: *Hearths of Darkness. The Family in the American Horror Film*, Madison, Fairleigh Dickison University Press, 1996.

Wood, Robin: *Hollywood. From Vietnam to Reagan*, Nueva York, Columbia University Press, 1986 (1ª ed 1985).

Wray, Matt, Newitz, Annalee (eds): *White Trash. Race and Class in America*, Nueva York, Londres, Routledge, 1997 (1ª ed 1996).

“Ficha técnica de The Last House on the Left”. Recuperado de Internet (www.imdb.com/title/tt0068833/)

7. Filmografía

Craven, Wes [dir.]: *The Last House on the Left*, Estados Unidos, Lobster Enterprises, Sean S. Cunningham Films, The Night Co., 1972.

Renan, Sheldon, Schrader, Leonard [dir.]: *The Killing of America*, Estados Unidos, Filmlink International, Towa Productions, 1981.