

NARRATIVAS DE LA DESMITIFICACIÓN Y LA DISTOPÍA AMERICANA EN ROB ZOMBIE: LA CASA DE LOS 1000 CADÁVERES (2002) Y LOS RENEGADOS DEL DIABLO (2005)

NARRATIVES OF DEMYSTIFICATION AND THE AMERICAN GOTHIC DYSTOPIA IN ROB ZOMBIE: THE HOUSE OF THE THOUSAND CORPSES (2002) AND THE DEVIL'S REJECTS (2005)

Laura BLÁZQUEZ-CRUZ 

lbacruz@ujaen.es

Universidad de Jaén, España

RESUMEN: El presente estudio tiene como objetivo analizar algunas de las características del gótico americano en dos películas de Rob Zombie ambientadas en el contexto social y psicológico de la América profunda de los años 70: *La casa de los 1000 cadáveres* (2003) y *Los renegados del diablo* (2005). Nuestro enfoque se basará en un estudio de los personajes marginales que aparecen en ambas producciones, con especial atención a la relación entre los lugares donde estos habitan y cómo los actantes en cuestión controlan sus acciones de naturaleza anómica, así como su corporeidad marginal en relación a otros individuos integrados en la sociedad convencional.

PALABRAS CLAVE: América del sur profunda, sueño americano, personajes «borderline»; basura blanca; cuerpos no normativos; no lugares; carne.

ABSTRACT: The present study aims to analyze some of the hallmarks of American Gothic in two films by Rob Zombie set within the social and psychological context of the Deep America of the 70s: *The House of the 1000 Corpses* (2003) and *The Devil's Rejects* (2005). Our approach will be based on a study of the marginal characters as portrayed in these productions, focusing on the relationship between the places they inhabit and how they control their

actions of anomic nature, as well as their corporeality of a marginal nature with respect to other individuals integrated as normal into the conventional society.

KEYWORDS: Deep South; American Dream; borderline; white trash; non-normative bodies; non-places; flesh.

1. La América profunda y el gótico americano como contexto socio-histórico en *La casa de los 1000 cadáveres* y *Los renegados del diablo*

El presente estudio tiene como objetivo analizar los elementos del gótico americano en dos películas de Rob Zombie ambientadas dentro del contexto social y psicológico de la América profunda de los años 70: *La casa de los 1000 cadáveres* (2003) y *Los renegados del diablo* (2005). Nuestra aproximación se centrará en los personajes marginales que se retratan en ambas producciones, así como su relación con los lugares limítrofes que habitan o recorren y que, de forma directa o indirecta, los caracterizan, tanto por su esencia como por su comportamiento. Partiremos de una breve sinopsis de la premisa argumental de ambas películas para una mejor comprensión de cada punto de análisis: durante una lluviosa noche de Halloween, cuatro jóvenes de clase media recogen a una chica que está haciendo autostop —tras sufrir un pinchazo— y estos aceptan su invitación a quedarse en su casa. Una vez en el interior, se convierten en rehenes de sus moradores «White trash»¹, la familia sádica Firefly, que los tortura y mata de forma macabra como celebración principal de un ritual satánico.

El contexto espacio-temporal de ambas cintas se corresponde con la «América Profunda» que, según Alés, se asocia al «estereotipo popular de los orígenes de Estados Unidos [...] un claro ejemplo del decisivo papel que el arte ostenta en la construcción de tópicos sociales y culturales» (46). Por su parte, Juan José Hernández (183) explica que este concepto puede equipararse al «Deep South», con el que se nombra a los fundadores de los Estados Confederados, en

1 Tal y como indica Nancy Isenberg (2017), es el colectivo de hombres blancos que, como los «waste people», convictos y mendigos que la corona inglesa expulsaba hacia América para que se reformasen al tiempo que servían a colonos, constituyen un contingente de segunda clase, relegado a la periferia de las ciudades o a medios rurales desfavorecidos y cuyo estado de pobreza -opresión y humillación- dentro del sistema capitalista es equiparable a minorías raciales como los mestizos latinos o los indios.

contraposición con el «Upper South», zonas que, por su situación geográfica, estuvieron entre ambos bandos en la Guerra Civil estadounidense: unionistas y secesionistas. Así, antes de que la secesión tuviera lugar, en el llamado «Viejo Sur» proliferaba el estilo de vida sureño, enmascarado por connotaciones idílicas que proyectaban una existencia en armonía con la naturaleza y en contraposición con la vida protourbana e industrial del ciudadano proveniente del Norte, todo con el objetivo de perpetuar celosamente —a modo de proteccionismo (Rodríguez 83-90)— su aislamiento y cuestionable sistema socioeconómico, basado en la explotación agraria, normalizándose, incluso, el uso de la violencia para preservar los valores tradicionales o la pureza racial a fin de evitar el mestizaje.

Toda esta realidad cargada de connotaciones negativas tendría eco en la literatura del siglo XX en dos generaciones de literatos encabezadas, respectivamente, por William Faulkner y Flannery O'Connor², quienes subrayarían la antítesis entre ruralidad, aferrada a viejas tradiciones paganas, impermeables al progreso y a la modernidad —como la ilustra Zombie en la peculiar celebración de Halloween por parte de la familia Firefly—, y el mundo civilizado e industrial, representado por los cuatro jóvenes que se adentran en la zona limítrofe. Inevitablemente, y la producción fílmica de Rob Zombie es ilustrativa, el cine se sumó al retrato de este estereotipo. No en vano, ya el «Western» fue uno de los primeros géneros en proyectar la idea de aislamiento territorial, subrayando el concepto de «expansión de la frontera», tal y como se percibe en *Los renegados del diablo*, donde se constatan la tensión entre sociedad y naturaleza, la ocultación de la realidad considerada anormal, además del núcleo familiar como micro universo, junto con su singular código moral. El imaginario de *La casa de los 1000 cadáveres* y *Los renegados del diablo* se alinea con constantes propias de finales de los setenta, además de, merced a la intertextualidad, referentes en el cine de terror de décadas precedentes. Así, según Stam (37), Zombie (re)crea una «estética del exceso», emulando la década de los 70

2 Ambos autores presentan personajes icónicos de la desorientación, la tensión racial del sur, lo marginal, lo salvaje y el cuestionamiento de la identidad que se dejan llevar por pulsiones y cuyo comportamiento es rayano en lo extravagante. El estilo, por lo general, oscuro y formalista, tematizado y sublimado por encima incluso del propio argumento. Considérense obras como *Luz de agosto* (1932), de Faulker, o *Sangre sabia* (1952), de O'Connor. Otros autores de la corriente, John Waters, Donald Ray Pollock o Chris Offutt.

a través de técnicas cinematográficas, que, a su vez crean un estilo propio: uso de cámara lenta, pantalla dividida, repentino cambio cromático en la iluminación, sueños psicodélicos que rompen la linealidad, sin obviar las secuencias de películas clásicas de terror cuyo propósito en la narración es visitar los inicios del gótico americano en el cine.

Interpretando, más al detalle, los parámetros que definen el contexto social de finales de los 60 y principios de los 70, el llamado estilo de vida americano comienza a experimentar un deterioro progresivo que lo asocia a la decadencia, la marginación, la pobreza moral o la ignorancia. Algunas de las razones que provocan esta inversión de valores son las tensiones raciales, el deterioro urbano a consecuencia del aumento de la criminalidad, la pérdida del poder adquisitivo de la clase media, la Guerra del Vietnam, así como la inseguridad creada a raíz de la matanza en la residencia de Roman Polanski perpetrada por Charles Manson y su «familia». Estos cambios y crisis de valores en la sociedad norteamericana, en general, y, más específicamente, la imagen icónica de Manson, tienen clara influencia en las dos películas de Zombie que analizamos en el presente estudio. Considérese, por ejemplo, el personaje de Otis, como trasunto del propio Manson, y la familia Firefly —«psycho-killers»— como correlato de los acólitos de este, personificación de la «contracultura» en el ámbito social y el gótico americano asociado al ámbito literario. Según Teresa Goddu:

American gothic literature criticizes America's national myth of new-world innocence by voicing the cultural contradictions that undermine the nation's claim to purity and equality. Showing how these contradictions contest and constitute national identity even as they are denied, the gothic tells of the historical horrors that make national identity possible yet must be repressed in order to sustain it. [...] By resurrecting what these narratives repress, the gothic disrupts the dream world of national myth with the nightmares of history. [...] The gothic can strengthen as well as critique an idealized national identity. (270)

De este modo, el gótico americano supone una manifestación de la oposición binaria entre el mito de pureza e igualdad y los horrores presentes en la sociedad, dualidad esencial para el fortalecimiento de la identidad nacional. Karen Halttunen (67-68) argumenta, de hecho, que la producción literaria en torno al horror («cult of horror») dentro del gótico americano no es sino un

reflejo de ciertos movimientos históricos, algo que tiene plasmación también en la pantalla fílmica, sobre la que se retratan tópicos culturales como el enfrentamiento entre lo rural y lo urbano, el campo y la ciudad, la naturaleza y la máquina (Alés 59) o la civilización y la barbarie, constatados en la desintegración de la familia y la estructura social tradicional. A su vez, es recurrente la asociación entre la cerrazón «pueblerina» y la demencia asesina, por lo que la figura de los «serial killers» se convierte en una constante como proyección de un universo entroncado con la locura y la muerte, muy en consonancia con el Gran Guiñol, trufado con temáticas como el sexo o el canibalismo.

El gótico americano también se hizo eco de la crisis urbana. Debido a la cultura del automóvil, los barrios periféricos de Estados Unidos crecieron rápidamente, con el desplazamiento de las clases medias a tales localizaciones. Esto supuso que en los centros de las grandes urbes aumentaran los indigentes, el tráfico de drogas y los homicidios. Consecuentemente, proliferó el miedo a salir de casa y el retrato de la calle como un entorno hostil plagado de peligros inimaginables (Simpson 2000). Zombie refleja este temor en la representación de los lugares urbanizados, zonas habitables pero amenazadoras como se refleja de manera explícita en la señalización a la entrada del pueblo en *La casa de los 1000 cadáveres*, en la que se insta a regresar a casa: «If you lived here, you'd be home by now». A todas luces, se da un desplazamiento del origen exógeno del mal —propio del cine y la literatura de décadas previas— al interior de la nación, como la otredad congénita. Roberto Cueto lo define como:

Enfrentamiento físico y exterior con otro material y palpable que, sin embargo, surge del propio país, la propia sociedad, la propia historia, el propio cuerpo, la propia mente del buen americano. El origen del Otro está ahora, de un modo u otro, en uno mismo, con lo que la afirmación individual no se consolida gracias a la lucha y derrota de la otredad; más bien queda vulnerada, cuestionada. (73)

Así pues, es frecuente la representación de la mente inestable del individuo, la degradación de antiguos linajes familiares, personajes «borderline» o la monstruosidad producida en el útero materno, lo cual hace referencia a lo que este autor denomina «bestia interior» (89), es decir, «monstruosidad que se origina en el útero, en el propio seno del americano medio [...] amenaza desde el propio seno de lo humano» (89). Al tratarse de algo latente en el núcleo de la sociedad norteamericana, no es de extrañar que el acto delictivo adquiriese

cierto carácter rutinario: cualquier utensilio o elemento cotidiano se convierte en alma letal y, de este modo, cualquier lugar puede ser el escenario de un crimen (granero, bosque, campo de maíz o sótano). En definitiva, la perpetuación y normalización de la criminalidad no es sino reflejo de esa América primitiva desafiante que se niega a desaparecer. Extrapolado al ámbito literario, Eric Savoy sostiene que «el Gótico [...] encarna y da voz a la oscura pesadilla que es el envés del sueño americano [...] ya que revela las limitaciones de la fe Americana en el progreso social y material» (168). Consecuentemente, las imágenes literarias del Gótico abundan en las materializaciones del pasado monstruoso y repulsivo que resurge en el presente, bajo el mecanismo de la prosopopeya o personificación, en muchos casos como fantasma. Esta idea es tratada por Julia Kristeva a partir del concepto de lo «abyecto», definido como la imposibilidad de deshacerse de los impulsos más básicos de la psique y de la cultura, los que más represión necesitan, como en el caso de la muerte que sigue invadiendo la vida. Al hilo, el concepto de frontera adquiere vital importancia en este tipo de creación artística (Kristeva 2), como eco de lo que Freud había recogido en su teoría sobre la melancolía o exhumación, por cuanto el punto crucial de lo reprimido —«uncanny»— es un punto de retorno, «that class of the terrifying which leads back to something long known to us, once very familiar [...] that ought to have remained hidden and secret, and yet comes to light» (369–70, 376). No es baladí señalar que escritores americanos de generaciones posteriores transformarían la personificación espectral de lo reprimido por la figura del vengador (Savoy 175).

Centrándonos en *Zombie*, es evidente que la familia *Firefly* representa lo abyecto, no ya sólo por la estética degradada y desagradable de ambos films, sino por la nula represión de los instintos primarios y primitivos que encarnan. Además, y volviendo al concepto de frontera (vida y muerte), el espacio habitado y recorrido por los personajes se representa como dimensión limítrofe y de paso de la vida a la muerte tal y como ilustra la incursión por parte de cualquier personaje ajeno a este micro-universo.

Analicemos ahora la representación de los actantes en las dos películas que nos ocupan, además de sustanciar el reflejo de la psique del individuo limítrofe en el gótico americano según *Zombie* para, a posteriori, interpretar su comportamiento dentro de las localizaciones, condicionante de la evolución de la comunidad a la que dichos personajes pertenecen.

2. Personajes *borderline* como expresión de estados psicológicos

Zombie deconstruye constantemente la imagen idílica de la familia nuclear norteamericana, desacralizando así uno de los símbolos fundacionales mediante la representación de la familia de perturbados que, tal vez, proceden de generaciones no exentas de cierta consanguineidad «contranatura» y el canibalismo como sistema de autoabastecimiento. Aunque el modo de sustento de los Firefly no se define con claridad, económicamente, es una familia sin ingresos. Las únicas referencias a la vida laboral de sus miembros son, por un lado, a la madre —«Mother Firefly»—, que solía dedicarse a la prostitución en el pasado y, por otra, a Otis, que recrimina a una de sus rehenes el ruido que esta hace, lo cual no le permite concentrarse en su macabra labor —«esos cuerpos van y vienen, pero esta sangre es para siempre»—, por lo que podría inferirse que se alimentan de carne humana. Dicho *modus vivendi* criminal, adoptado generalmente por familias de perturbados procedentes de pequeños pueblos del Sur, tiene como objetivo principal perpetuar el estilo de vida anclado al ámbito rural, ante su incapacidad de ampliar sus miras y encontrar otra forma de existencia viable. Por lo que respecta a su apariencia física, estos asesinos —de asumida decadencia bastarda— presentan notables deformaciones (Tiny) y viven marginados o abandonados, al tiempo que generan un sentimiento de inferioridad que les impele a anhelar y apropiarse de lo que, según su criterio, les pertenece.

Otro colectivo no aceptado socialmente y presente en ambas películas es el que la sociedad norteamericana margina por su vinculación con el mundo de las drogas o la prostitución: los ya aludidos «White trash». Como se ha indicado, se trata de personas empobrecidas material, moral o culturalmente, vinculadas al estereotipo de la América Profunda. De hecho, en la secuencia en la que Otis recrimina a la chica, este se refiere a ella como «pedazo de mierda de Barbie de clase media». No es casualidad, de hecho, que el vestuario de Otis en esta escena sea una repugnante camiseta con la bandera norteamericana y el mensaje distópico, «Burn this Flag». Todas estas constantes de existencia en los límites de lo social, comportamiento anómico y fascinación por la muerte son características propias de los personajes «borderline»:

El *borderline* es el que se extralimita, se ha salido de la identidad. De ahí unos perfiles divididos, unos recorridos que pasan a menudo por la violencia

y pueden conducir a la locura. [...] Viven [...] en disidencia con los sistemas: morales, sociales, relacionales. [...] Se sitúa en los *bordes* y puede caer en la anomia (conductas al margen de la norma), y, eventualmente, en los extremos (conductas de riesgo). [...] En un mundo en el que las categorías se diluyen, los modelos (sociales, morales) se resquebrajan. Es un sujeto tentado por el desorden, lo irracional, fascinado por la violencia, inquietado por la muerte. (Imbert 256)

En relación a lo apuntado, es evidente que ese carácter anómico de la familia se refleja en su fascinación por la muerte, expresa en sus rituales macabros además de correlato de ese tipo de terrores que atormentan a la sociedad estadounidense y que encarnan los «psychokillers» o nuevos monstruos, aquellos que, según Imbert, «enraízan en obsesiones que reflejan el imaginario colectivo: la preocupación por las nuevas encarnaciones del mal» (481).

Como se podrá inferir, esta modalización de asesinos está vinculada a la comunidad rural al margen del progreso y, por ende, su actividad está entroncada con las labores agropecuarias tradicionales, tal y como ilustran los actos de los matarifes, en concreto esa caza de animales en *La casa de los 1000 cadáveres* en la que las víctimas son disfrazadas de conejos para satisfacer el anhelo lúdico y macabro de los dementes, tanto como la taxidermia en la creación de «freaks» o cuerpos híbridos, como el hombre-pep. En contraste, todas las víctimas—incluso aquellas que pertenecen al cuerpo de policía como representantes de la ley y el sentido de lo civilizado— deben asumir un sistema alternativo de reglas impuestas por estos verdugos, resultando inútil cualquier conducta o automatismo refrendado por la civilización frente a un estado de sitio en el que la sumisión, la parálisis o la muerte son colofón generalizado (Cueto 82-84), tal y como evidencia la inutilidad del código penal norteamericano ante el asesinato de los policías que intentan reestablecer la ley, tema central en *Los renegados del diablo*. De hecho, es manifiesto en este film que el Sheriff Wydell debe recurrir a medios no muy ortodoxos para capturar y matar a los asesinos.

3. Sastres de la piel: la transformación de los cuerpos normativos

Volviendo al concepto de «freaks», la familia de maníacos persigue, fundamentalmente, deconstruir la fisicidad convencional, modificar la piel y, por ende, el cuerpo de las víctimas, a través de una estética asociada a los

parámetros y el imaginario del «gore» o el «torture porn», «centrado en el cuerpo más que en el discurso, en la mostración más que en la narración, [...] un planteamiento en el que el cuerpo es central» (Imbert 95). En la misma onda, Linda Williams (xv) argumenta que este tipo de películas enfatizan el movimiento corporal y el espectáculo del cuerpo ya que estamos ante discursos que, de forma deliberada, muestran la manipulación, corrupción, deformación y destrucción del estado normal de la forma y función de la corporeidad y, en el caso que nos concierne, se trata de una amenaza siempre externa por parte de los magnicidas. En otras palabras, el también llamado «body horror» encuentra su punto fuerte en la agresión contra lo que se considera anatomía y función normal (o incluso normativa) de las especies biológicas (López 161).

En ambas películas son recurrentes las escenas de *sparagmos* o desmembramientos mediante actos rituales. Más en concreto, los antagonistas despellejan a sus víctimas incluso antes de la muerte, como en el caso de Jerry, lo que —de nuevo— nos remite al termino de frontera, pues para Julia Kristeva, la piel es un «recipiente frágil, un límite entre el interior y el exterior, que puede derribarse fácilmente» (53). En consonancia y en alusión al despellejamiento, Andrew Tudor afirma que este acto sádico es la «descomposición de los límites corporales» (28-29). Con posterioridad al desgarramiento de la piel, el asesino Otis confecciona una máscara con tal elemental dérmico, una careta que exhibe en el ritual de Halloween a modo de ceremonia de transacción en la que la víctima pierde la identidad, que adquiere el magnicida. De esta manera, a través del poder revelador de la piel, asociada a «la historia, clase social, ocupación, identidad social y racial de una persona» (Conrich and Sedgwick 181), el asesino se hace acreedor de la nueva identidad de los cuerpos desollados y, consecuentemente, logra una medra social, instalándose en la clase media. De igual modo, las máscaras convierten los actos criminales de los asesinos en ritos carnavalescos, como revancha catártica contra una cultura popular que ha domesticado el miedo, que ha eliminado el sentido trascendente del entorno rural. Además, las máscaras, no sólo las fabricadas con piel humana sino las utilizadas en la celebración de Halloween y en el tiroteo inicial en *Los renegados del diablo*, suponen una deshumanización y anulación de la representación individual de los personajes ya que no permiten la interacción social o, al menos, la limitan, por cuanto dejan de representarse como sujetos y pasan a encarnar los modos y la esencia de la América Profunda como una alegoría del Mal asociada a tal segmento social.

Al hilo de lo apuntado y abundando en una suerte de *anagnórisis* física³, es subrayable en los discursos de Rob Zombie la creación de cuerpos híbridos no normativos o «freaks». En relación a estos, como ya se ha señalado, podemos referir la creación del hombre-pez tras el asesinato del personaje Bill Hudley, una gestación peculiar que contribuye a reforzar la ambientación circense o de Gran Guñol tan fundamental en *La casa de los 1000 cadáveres*. De hecho, según Kevin Chabot, «aunque la deformidad se deba a razones naturales biológicas de nacimiento, el contexto circense, de carnaval o feriante en la que dichos cuerpos se exponen les otorga la noción de aberrante, relegándolos pues a un estatus de sub-humanos» (160). Esta idea proviene de la teoría de la Degeneración presente en el discurso médico, filosófico y criminal hasta principios del siglo XX, según la cual, la herencia de características biológicas alternativas supone una regresión de la persona a un estado más primitivo y, por ende, una amenaza para el progreso de la humanidad, a tenor del estado de deformidad y anarquía al que se llega, en contradicción con el ideal de fisicidad postulado por la modernidad, caracterizado por la perfección de las formas, la simetría y la proporción.

Otro ejemplo de cuerpo anti-normativo es el personaje Tiny, cuya fisonomía grotesca se define a partir de su gigantismo, un cuerpo asimétrico y una cara deformada por quemaduras. Precisamente la falta de simetría lo relega a un estado de soledad, no sólo en lo que respecta a su aspecto diferencial sino también a su maniobrabilidad afectiva, pues según Andersson e Iwasa, «en el esquema de selección sexual, en la mayoría de los casos en los que la hembra de la especie tiene el rol de elección de su pareja, no considera esta asimetría estructural como señal de salud» (56). Así, condenado a la exclusión y consciente de su incapacidad como agente reproductor, este actante pone fin a su existencia, valiéndose, irónicamente, de uno de elementos que han provocado su desfiguración facial: el fuego. En este sentido, según Conrich y Sedgwick, «la desfiguración de la piel, normalmente facial y sin modificar, relega al afligido exiliado a los márgenes de la sociedad [...] haciendo de ellos marginados monstruosos» (183).

3 Se trata del descubrimiento por parte del individuo de semas o características esenciales relativos a su identidad, su entorno y seres queridos, datos, por lo general, desconocidos hasta ese instante y que, una vez interiorizados, condicionan su comportamiento -asertivo- como sujeto.

4. «A world elsewhere»: no-lugares como reflejo de la personalidad limítrofe

Las películas de Rob Zombie otorgan gran importancia a la atmósfera y al efecto de emersión del trasfondo. Sus films adquieren carácter proyectivo, es decir, manifiestan y extrapolan características del entorno en la caracterización de los personajes. No en vano, todos los lugares que se visualizan en las cintas de Zombie son reflejo de la construcción identitaria de la América Profunda, atmósferas concebidas para influir anímicamente al espectador («Stimmung»), una suerte de «world elsewhere», en términos de Richard Poirier (1966), y en las que se ejemplifica la exclusión social debido al constante desarraigo con respecto al entorno civilizado.

Así, son recurrentes en los dos metrajes del director los espacios desérticos, lugares no referenciales y sin contextualización, sin delimitación, debido a la profundidad o amplitud del perímetro. Este enfoque naturalista es una de las características que lo conectan con la representación habitual del estereotipo de la naturaleza como ideación velada de la amenaza. Refiriéndonos a otra tipología de espacios de la exclusión, hablaríamos también de los asociados al concepto de «casa ciega», aquellos que no permiten ver lo que hay en su interior o, una vez dentro, obstaculizan el acceso al exterior al carecer de ventanas o puertas. Considérese, como ejemplo, el túnel que sirve como hábitat al Dr. Satán, un espacio que imposibilita la interacción y relación con el exterior, permitiendo sólo el contacto con la microsociedad interior. De hecho, los únicos accesos al lugar son dos agujeros, el de una tumba y el apenas perceptible entre la maleza del desierto, guiño, tal vez, a los espacios subterráneos y claustrofóbicos tan característicos en el corpus literario de Edgar Allan Poe⁴.

No olvidemos, por otro lado, que la ambientación en ambos films suele corresponderse con espacios limítrofes, zonas apartadas de las grandes urbes, más reacias a aceptar los rápidos avances tecnológicos, por lo que es frecuente el elemento de la basura, materia que queda obsoleta en breve margen de tiempo como consecuencia de grandes un sistema basado en cantidades de producción. Así, se puede constatar en escena la convivencia de la basura y la ruina en

4 Considérense el espacio limítrofe de lo inhumado o reprimido en relatos como «La caída de la Casa Usher» (1839), «El gato negro» (1843), «El barril de amontillado» (1846).

escenarios excluidos o «leftover spaces», según el término de Hudson. No en vano, las ruinas se erigen en lugares clave de asentamiento, aquellos que Augé define como «espacios» (en oposición a «lugares»), donde confluyen los diálogos, la experiencia y el apego emocional (83-85). Se trata de naves industriales, granjas y el campo, entornos abandonados, pero intrínsecamente relacionados con la planificación del paisaje urbano, según De Sola-Morales «where the city is no longer» (120), espacios fuera del uso oficial de ocupación, comercial, residencial o institucional. Estas ruinas están asociadas a connotaciones negativas —lugares desesemantizados, vacíos de significado— y representan la imagen distópica del abandono socio-económico, frente a la imagen ideal de la ciudad. Son estos, nos parece esencial subrayarlo, los «settings» que Nathaniel Hawthorne utilizó en sus novelas como transición significativa del Gótico europeo al americano: el cambio de la piedra a la madera, de la bóveda al tejado de dos aguas o la sustitución del castillo por la granja aislada en mitad de la llanura⁵.

Signifiquemos, por último, que estos espacios de la desolación y el aislamiento constituyen el contexto ideal para actividades normalmente prohibidas puesto que en ellos no rigen normas o convencionalismos sociales. Son ámbitos en los que se hace evidente la amenaza para el cuerpo, es decir, ese lugar que invita a romper, tirar, patear todo lo que se alberga en su perímetro (Fullagar 179). Zombie emplea la imagen de la clásica vivienda rural con ambiente mal-sano común a los escenarios domésticos de la sociedad detritica de la América Profunda y también se vale de las carreteras, que representan los «no-lugares» descritos por Marc Augé (2008). De hecho, bajo un punto de vista antropológico, se trataría de ámbitos que no se conciben para ser habitados —sedentarismo— sino a modo de lugares de paso nómada. Así, en *Los renegados del diablo*, el entorno predominante es, precisamente, la carretera, lugar fronterizo por excelencia al conectar la dimensión aislada con el primitivismo, la vida y

5 Imposible no destacar esa mansión colonial de Salem conocida como «La Casa de los Siete Tejados», adyacente a la morada en la que nació Hawthorne, y que daría título a su obra *The House of the Seven Gables* (1851), en alusión a su fisonomía característica, con esos siete gabletes que conforman su tejado. La mansión, junto con los materiales y símbolos tales como el agua del pozo, además de los contrastes constantes entre la luz diurna y los paisajes nocturnos, son trasuntos del deterioro moral, el pecado original y la cegazón puritana en las comunidades rurales descritas por el autor, además de la cegazón puritana en otras obras como la renombrada *La letra escarlata* (1850) o *La granja de Blidenthale* (1852).

la muerte. Es muy significativo, en este sentido, que en los finales de ambas películas, Zombie reescriba una escena propia de las «road movies» en la que los asesinos se dirigen hacia un cordón policial —epicentro de la dualidad y punto de no retorno— y son abatidos a tiros, metáfora de la civilización que, concediendo cierto respiro al espectador, termina por destruir esa otra parte de sí misma: la América primitiva y salvaje.

5. Conclusión

En nuestro estudio, nos hemos aproximado a ciertos elementales distópicos presentes en *La casa de los mil cadáveres* y *Los renegados del diablo*, películas dirigidas por Rob Zombie. La trama y constantes de ambos filmes se inscriben en el contexto espacio-temporal de la «América Profunda», asociada al aislamiento —oposición esencial entre lo rural y lo urbano—, la explotación agraria —binomio máquina-naturaleza— y, según se ejemplifica en el siniestro *modus operandi* de las comunidades rurales descritas por Zombie, la violencia como medio de perpetuación de valores tradicionales o la pureza racial. Estos actantes, caracterizados por la deformidad física y moral —descritos como «serial killers»—, como entes al margen de lo civilizado y constatación de los horrores o la mitad oscura de la identidad nacional americana, evidencian la desintegración de la familia y la estructura social tradicional. De hecho, re-frendando la estética «gore» y los modos propios del «torture porn», a través de la violencia explícita en pantalla, Zombie muestra cómo estos maníacos rurales se obsesionan con modificar la piel y el cuerpo de sus víctimas a fin de deconstruir y reescribir la fisicidad convencional a partir de la involución y el retorno a un estado primitivo. Como marco espacial y caracterización indirecta de esta galería de personajes de la barbarie y su comportamiento esquizoide, Zombie presenta un imaginario de espacios desérticos y no lugares —el espacio tematizado, como otro personaje más—, asociados a lo detrítico, más allá de las grandes urbes, como infiernos de la periferia, de lo reprimido, de la desolación y la locura en las que —en ausencia de leyes o convencionalismos sociales— los rituales grotescos de evisceración y degradación de lo humano se convierten en la norma e incluso la lógica.

Bibliografía

- Alés, Rocío. «La Construcción del Estereotipo de la “América Profunda” y su Vigencia en la Actualidad: El caso de *True Detective*». *Revista Latente*, no. 15, 2017, pp. 45-70.
- Andersson, Malte, y Yoh Iwasa. «Sexual Selection». *Trends in Ecology and Evolution*, vol. 11, 1996, pp. 53-58.
- Augé, Marc. *Los no lugares, espacios del anonimato, una antropología de la sobre modernidad*. Gedisa, 2008.
- Broncano, Manuel. «La Poética Grotesca De Flannery O'Connor». *Estudios de Literatura en Lengua Inglesa del Siglo XX*, editado por Barrio José María y Abad, María Pilar, Universidad De Valladolid, 1994, pp. 123-132.
- Chabot, Kevin. *Bodies without borders: Body horror as Political Resistance in Classical Hollywood Cinema*. 2013. Carleton University, Tesis Doctoral.
- Conrich, Ian, y Laura Sedgwick. *Gothic Dissections in Film and Literature: The Body in Parts*. Palgrave Macmillan, 2017.
- Cueto, Roberto. «Terrible Nuevo Mundo. El Imaginario del Gótico Americano». *American Gothic, el Cine de Terror USA 1968-1980*, editado por Antonio José Navarro, Patronato Cultural Donostia, 2007, pp. 69-106.
- De Sola Morales, Manuel. «Terrain Vague». *AnyPlace*, editado por Cynthia Davidson, MIT Press, 1995, pp. 118-123.
- Freud, Sigmund. «The Uncanny». *Collected Papers*, editado por Joan Riviere, Basic Books, vol. 4, 1959, pp. 368-407.
- Fullagar, Simone. «Encountering Otherness: Embodied Affect in Alphonso Lingis' Travel Writing», *Tourist Studies*, vol. 1, no. 2, 2001, pp. 171-83.
- Goddu, Teresa. «Introduction to American Gothic» *The Horror Reader*, editado por Ken Gelder. Routledge, 2000, pp. 265-70.
- Halttunen, Karen. «Early American Murder Narratives: The Birth of Horror». *The Power of Culture: Critical Essays in American History*, editado por Richard W. Fox y T. J. Jackson Lears, University of Chicago, 1993, pp. 67-101.
- Hernández, Juan José. *Los Estados Unidos: Historia y Cultura*. Alamar, 2002.
- Hudson, Robert. «Opportunity in Leftover Spaces: Activities Under the Flyovers of Kuala Lumpur». *Social and Behavioral Sciences*, vol. 68, 2012, pp. 451-463.
- Imbert, Gerard. *Cine e Imaginarios Sociales: El Cine Posmoderno como Experiencia de los Límites (1990-2010)*. 2nd ed., Cátedra, 2017.
- Isenberg, Nancy. *White Trash. The 400-Hundred Year Untold History of Class in America*. Penguin Books. 2017

- Jarvis, Brian. «Monsters Inc.: Serial Killers and Consumer Culture». *Crime Media Culture*, vol. 3, no. 3, 2007.
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Traducido por Leon S. Roudiez, Columbia University Press, 1982.
- Lopez, Allan. «Mutations and Metamorphoses: Body Horror is Biological Horror» *Journal of Popular Film and Television*, vol. 40, 2012, pp. 160-168.
- Manuel Cuenca, Carme. *La Reconstrucción Del Sur en la Narrativa de George W. Cable y Thomas M. Page*, Departamento de Filología Inglesa de la Universitat De València, 2004.
- Page, Roswell. *Thomas Nelson Page: A Memoir of a Virginia Gentleman*, New York, Scribners, 1923.
- Pivano, Fernanda. *Beat, Hippie Y Yippie: Del Underground a la Contracultura*. Júcar, 1975.
- Poirier, Richard. *A World Elsewhere: The Place of Style in American Literature*. Oxford University Press, 1966.
- Rodríguez, Salvador. *La Memoria del Olvido: Faulkner, el Sur y la Modernidad*. 1997. Universidad Complutense de Madrid, Tesis Doctoral.
- Savoy, Eric. «The Rise of American Gothic». *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, editado por Jerrold E. Hogle, Cambridge University Press, 2002, pp. 167-188.
- Simpson, Philip. *Psycho paths: Tracking the serial killer through contemporary American film and fiction*. SIU Press, 2000.
- Stam, Ryan: *Rob Zombie, The Brand: Crafting the Convergence-Era Horror Auteur* 2015. University of Western Ontario. Trabajo de Fin de Master.
- Tudor, Andrew, «Unruly Bodies, Unquiet Minds» *Body and Society*, vol. 1, n.º 1, pp. 25-41.
- Williams, Linda. *Hard Core: Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible*. University of California Press, 1989.

Filmografía

- La Casa de los 1000 Cadáveres*, Dir. Rob Zombie. Spectacle Entertainment Group, 2003.
- Los renegados del diablo*. Dir. Rob Zombie. Cinelamda, 2005.

