



## El cine de terror norteamericano de los 40 y 50 como instrumento de propaganda anti-comunista

Dr. Javier Martín Párraga

Universidad de Córdoba  
[javier.martin@uco.es](mailto:javier.martin@uco.es)

---

**Resumen:** En el presente trabajo proponemos examinar cómo el cine de terror estadounidense ejerce una labor similar a la que solían desempeñar los cuentos populares, pasando de este modo a convertirse en genuina manifestación folclórica. Centraremos nuestra atención especialmente en el período histórico de la Guerra Fría, al considerar que las obras cinematográficas de este momento concreto son especialmente representativas e ilustran a la perfección la tesis principal del artículo.

**Palabras clave:** Cine, Guerra Fría, Ciencia ficción, *folklore*.

## 1. El cuento popular y su función didáctica

Desde la antigüedad clásica los cuentos populares, transmitidos de padres a hijos de forma oral han jugado un papel determinante para la formación, consolidación y transmisión de los valores e ideales de la sociedad. En este sentido, Carolyn Heilbrun apunta que, “out of old tales, we must make new lives” (1990: 109). Andrea Dworking corrobora en la siguiente cita la extrema importancia que ejercen estos relatos populares en la formación del individuo: “We have taken the fairy tales of our childhood with us into maturity, chewed but still lying in the stomach, as real identity” (1974: 32).

Los motivos por los que los relatos orales folclóricos ejercen semejante influencia en la formación del individuo son, desde luego, diversos, si bien destaca su naturaleza democrática. Al transmitirse de manera oral, se ven libres de los rígidos corsés estilísticos que imponen otros géneros literarios; al mismo tiempo que prefieren desnudarse de ciertos ornamentos formales que dificulten su comprensión. En palabras de Bruno Bettelheim,

Through the centuries (if not millennia) [...] fairy tales came to convey at the same time they overt and covert meanings- came to speak simultaneously to all levels of the human personality, communicating in a manner which reaches the uneducated mind of the children as well as the sophisticated adult (1976: 6-7).

Sandra Gilbert and Susan Gubar desarrollan la opinión de Bettelheim, al defender que “Myths and fairy tales often both state and enforce culture’s sentences with greater accuracy than more sophisticated literary texts” (2000:36). En gran medida, si las afirmaciones de Bettelheim, Gilbert y Gubar son acertadas es gracias al carácter simbólico de los cuentos populares, ya que como Kimberly J. Lau afirma:

The coupling of a tale's structure with the social context of the culture in which it flourishes lends insight which is invaluable in deciphering its symbolic significance. In turn, its symbolic significance is crucial to understanding any social or cultural meaning which it might bear (1996: 233).

A raíz del papel conformador de la identidad individual, las narraciones populares se han convertido en terreno fecundo para las investigaciones y tratamientos psicoanalíticos, desde que Sigmund Freud los empleara por primera vez para explicar el concepto de *Unheimlich* hasta los más modernos planteamientos terapéuticos, que sitúan al cuento popular en un papel privilegiado dentro del arsenal terapéutico. Como ejemplo de una de las más recientes aproximaciones al cuento como instrumento terapéutico empleado en pacientes con traumas infantiles proponemos el trabajo de Sheldon Cashdam, *The Witch Must Die: The Hidden Meaning of Fairy Tales* (1999).

Si bien ni las opiniones de estos expertos ni la taxonómica catalogación que realizara Vladimir Propp en su *Morfología del cuento* (1928) han quedado completamente invalidadas por el paso del tiempo, no cabe duda de que en una sociedad como la contemporánea, en la que cada vez se prima más el individualismo y los medios de comunicación han substituido a la chimenea en torno a la que la familia al completo se sentaba a guarecerse del frío y escuchar estos relatos, el cine y la televisión han tomado el relevo de los cuentos populares en esta labor, que resulta fundamental para la consolidación de los idearios e identidades colectivas. Esta situación, que se evidencia desde la irrupción de los medios de comunicación audiovisuales, ha sido estudiada en detalle por numerosos expertos, a partir del influyente trabajo *The culture industry: enlightenment as mass deception*, que Theodor Adorno y Max Horkheimer publicaron en 1944.

Hasta el momento, nos hemos centrado en la labor didáctica que desempeñan los relatos folclóricos y que constituye nuestro principal interés en el presente trabajo. Sin embargo, no podemos pasar por alto un segundo aspecto, que resulta también extremadamente importante: la función catártica de los cuentos. Si bien no podemos detenernos en este artículo a considerar, ni tan si quiera de manera superficial, la función de lo sublime y cómo el terror profundo se presenta desde la antigüedad clásica como compañero de viaje permanente en el camino hacia la superación personal, se hace imprescindible recordar la extrema crudeza presente en la tragedia griega, tan cargada de alta poesía como de escenas sangrientas de una fuerza visual y crueldad inauditas. Al contemplar a Edipo arrancándose los ojos, el espectador se “limpiaba” de una manera

catártica de sus propios temores y tormentos internos. El exceso, pues, se convierte en otro elemento terapéutico de primer orden. Trazar una genealogía de la violencia extrema a lo largo de la cultura occidental se torna labor imposible, a la par que completamente ajena al objeto de nuestro estudio (si bien remitimos al lector interesado en estas cuestiones a los trabajos de Antonin Artaud y Michel Foucault, entre otros). Nos limitaremos aquí a afirmar que el atractivo de lo mórbido y lo siniestro comienza a verse reflejado en la gran literatura greco-latina, se vuelve omnipresente en el teatro medieval y renacentista, fascina a los románticos y llega hasta el más reciente postmodernismo. Al respecto de la estrecha relación que se establece entre cuentos populares y violencia, María Tatar explica lo siguiente,

For many adults, reading through an unexpurgated edition of the Grimms' collection of tales can be an eye-opening experience. Even those who know that Snow White's stepmother arranges the murder of her stepdaughter, that doves peck out the eyes of Cinderella's stepsisters, that Briar Rose's suitors bleed to death on the hedge surrounding her castle, or that a mad rage drives Rumpelstiltskin to tear himself in two will find themselves hardly prepared for the graphic descriptions of murder, mutilation, cannibalism, infanticide, and incest that fill the pages of these bedtime stories for children (1987: 3).

## 2. De la chimenea a las salas de cine

En el apartado precedente se señalaba que una de las principales virtudes de los cuentos populares era su capacidad para resultar accesibles a un público muy variado, que incluía tanto a adultos como a niños o adolescentes. Esta característica, que resulta fundamental para cualquier instrumento educativo social, la comparte el cine de manera plena. Durante la Gran Depresión, el mandato firme pero paternalista y cercano de Franklin Delano Roosevelt había imbuido a la sociedad norteamericana (individualista por antonomasia) de un sentimiento de pertenencia y lealtad al colectivo que se vio consolidado, e incluso intensificado durante la Segunda Guerra Mundial.

Sin embargo, tras la muerte de Roosevelt y la victoria aliada, Estados Unidos se veía de nuevo inmersa en una situación en la que uno de los mitos fundacionales de la nación, el del “héroe fronterizo” que avanza en solitario contra peligros de todo tipo con la única ayuda de sus propios recursos y valor, vuelve a imperar.[1] Si bien es cierto que este arquetipo reafirma los postulados de la política más conservadora (tenencia de armas, jurado popular, *sheriffs* elegidos mediante votación popular, etc.), en el contexto socio-cultural de la guerra fría un individualismo excesivo resultaba amenazante, puesto que la única garantía de éxito frente al bien estructurado y leal bloque comunista la constituía la unidad nacional. Esta situación se hace especialmente notoria en el caso de los adolescentes. En el nuevo escenario económico y social, los avances tecnológicos suponían que la barrera generacional entre éstos y sus padres se incrementara. De este modo, la necesidad de que los valores patrióticos se asentaran frente a la amenaza del comunismo resultaba más apremiante que nunca.

Con la confianza en los políticos perdiendo credibilidad a pasos agigantados [2] y las familias compartiendo cada vez menor tiempo en compañía (y dedicando muchos de esos momentos a la televisión), encontrar una vía de transmisión para esos valores que resultase atractiva para los jóvenes suponía un nuevo desafío.

Si tenemos en cuenta que, desde su misma génesis, el cine se presenta como una manifestación cultural atractiva para la juventud y el hecho de que este medio permitía camuflar los mensajes políticos bajo una capa espectacular de fantasía y diversión inocente, la transición de la chimenea a la gran pantalla a la hora de presentar las moralejas ancestrales (que la sociedad estadounidense tanto creía necesitar en estos momentos concretos) se vuelve natural, casi obvia. De esta forma, mientras que los niños y pre-adolescentes se empapaban voluntaria e inadvertidamente de la cultura y valores patrióticos con la lectura de cómics como *Capitán América* (1941), los adolescentes y jóvenes adultos acudían a las salas de cine pensando escapar del control paterno, mientras que en realidad se estaban entregando a los instrumentos propagandísticos del “tío Sam”. En resumidas cuentas, el triunfo del capitalismo y la industrialización contribuyeron a que el cine ejerciera a la perfección la ancestral máxima horaciana del “prodesse et delectare” y se convirtiera en una poderosa arma de propaganda política y disseminación de valores y argumentos tradicionales.

## 3. La invasión alienígena como metáfora de la contaminación comunista

### 3.1. Invasiones directas

Tras la victoria frente al bando nazi en la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos se consolida como la primera potencia mundial a nivel económico, al mismo tiempo que ve ampliado de manera exponencial su ámbito de influencia sobre los países que conformaron el Bando Aliado y alguno de los derrotados en el litigio armado, como Italia. Sin embargo, la caída de la Alemania nazi y sus aliados también elevaba a la categoría de potencia planetaria extremadamente influyente a la URSS, enemigo nato de los norteamericanos. Así pues, lejos de verse libre de amenazas, a finales de los años 40 el gigante norteamericano pasa de enfrentarse al enemigo en el campo de batalla para iniciar lo que sería una larga, costosa y sostenida guerra fría.

Como ya mencionamos al referir a los cómic del *Capitán América*, el gobierno de Estados Unidos se había servido de la cultura popular y sus iconos (en ocasiones cuidadosamente diseñados para este fin) como instrumento de propaganda durante la Segunda Guerra Mundial. Si tenemos en cuenta que el enfrentamiento contra el Bloque Soviético se sostiene a base de escaramuzas bélicas puntuales pero tiene su principal foco de tensiones en las confrontaciones diplomáticas, resultaba inevitable que el papel propagandístico adquiriera una especial importancia.

Sin una guerra abierta, desde la Casa Blanca se debían hacer esfuerzos notables para que sus propios ciudadanos y los gobiernos aliados no olvidaran en ningún momento que la paz de que disfrutaban constituía en verdad una tensa calma, que podría romperse en cualquier momento para dar paso a una tercera guerra mundial que resultaría, incluso, más letal que la anterior.

En el *zeitgeist* del momento se respiraba un miedo palpable hacia los peligros del enemigo soviético y durante los años 50 este terror se verá fielmente reflejado en una serie de películas que comparten hilo argumental y desenlace: un enemigo maligno y terriblemente poderoso amenaza al mundo, con el fin de someter a los habitantes del planeta a una dominación absoluta (o, en no pocos casos, a la aniquilación directa y sin miramientos). En este sentido, el cine de terror popular de presupuesto bajo, o ínfimo, conocido como “de serie B o de serie Z” va a jugar un papel estelar. La mayor parte de estos films obvian por completo la sutileza, de igual modo que prescinden de las aspiraciones estéticas o unos efectos especiales dignos. Podríamos proponer, al menos, medio centenar de películas que recurren a este planteamiento y lo desarrollan mediante un hilo argumental prácticamente idéntico. Como ejemplo paradigmático de este tipo de subproductos no podemos dejar de destacar *Plan 9 from Outer Space*, que Ed Wood rueda en 1956 con 60.000 dólares de presupuesto y un más que improvisado plan de producción que culmina la cinta en cuatro días escasos de frenético rodaje. Por supuesto, también se dan notables excepciones a la tónica general, con cintas que a día de hoy siguen suscitando interés. Nos limitaremos a citar aquí tres obras que, a pesar de lo tópico y previsible de su argumento, destacan al ofrecer un producto no sólo correcto sino incluso brillante desde el punto de vista de la cinematografía, dirección y actuación: *The Thing from Another World* (1951), *It Came from Outer Space* (1953) y *The War of the Worlds* (1953), que parte del relato de H.G. Wells.

### 3.2. Amenazas sutiles

A pesar de que las películas que reflejan el miedo a una invasión comunista directa proliferan durante los primeros años de la década de los 50, el poderío armamentístico estadounidense (incrementado de manera exponencial con el armamento atómico que había servido de cruel broche a los litigios armados) y la lejanía con el enemigo soviético garantizaban que Estados Unidos se encontraba (como siempre lo había estado a lo largo de su historia y lo estaría hasta que con las Torres Gemelas se derrumbara la sensación de inmunidad norteamericana) en condiciones de sentirse absolutamente protegido ante cualquier conflicto armado en su propio territorio.

Sin embargo, lejos de verse blindados frente a la amenaza comunista, los políticos norteamericanos se sentían más expuestos e inseguros que nunca. Karl Marx da comienzo al *Manifiesto Comunista* aseverando que “un fantasma recorre Europa, el fantasma del comunismo”. Los dirigentes americanos de los años 50 son plenamente conscientes de que, a la hora de hacer frente a una amenaza fantasmal, ni el ejército, ni las fronteras, ni tan si quiera las poderosas armas nucleares sirven para preservar al país de una invasión silenciosa en forma de “contaminación”. Para no adentrarnos en una cuestión que ha sido ya considerada por numerosos expertos desde diversos puntos de vista, nos limitamos aquí a citar una estrofa del célebre poema “América” de Allen Ginsberg, que ejemplifica una actitud hacia la que McCarthy reacciona no sólo con odio visceral sino con auténtico pavor en su “caza de brujas”:

America	I've	given	you	all	and	now	I'm	nothing.
America	two	dollars	and	twenty-seven	cents	January	17,	1956.
I	can't	stand	my	own	mind.			
America	when	will	we	end	the	human	war?	
Go	fuck	yourself	with	your	atom	bomb.		
I	don't	feel	good	don't	bother	me.		
I	won't	write	my	poem	till	I'm	in	my
America	when	will	you	be	angelic?			
When	will	you	take	off	your	clothes?		

When will you look at yourself through the grave?  
When will you be worthy of your million Trotskites?

El cine de terror en los años 50 responde de manera fiel a la situación que acabamos de describir. Son años dorados para un cine de bajo presupuesto, que genera unos beneficios comerciales destacables al mismo tiempo que contribuye a transmitir el mensaje anti-comunista de manera sutil pero innegable. En este artículo proponemos dos ejemplos sintomáticos de este tipo de producciones: *Invasion of the Body Snatchers* (1956) y *Village of the Damned* (1960).

La cinta de Don Siegel, *Invasion of the Body Snatchers* nos presenta a un pequeño pueblo californiano en el que los vecinos disfrutaban de la absoluta comodidad y seguridad anodina que les confiere el tratarse de un área residencial poblada por ciudadanos de clase media, conservadores y acomodaticios en extremo. Así pues, los habitantes de la localidad desarrollan sus actividades diarias bajo el amparo que les proporciona la familia extensa. Sus quehaceres resultan tan anodinos como cómodos y los peligros a los que se enfrentan son virtualmente inexistentes. De esta manera, la unidad les permitiría hacer frente a una amenaza externa, al mismo tiempo que previene que se produzcan tensiones en su propio seno. No resulta complicado percibir la analogía con la situación interna del país tras la segunda guerra mundial. Sin embargo, muy pronto comenzarán a acontecer fenómenos extraños que corroen los cimientos mismos del idílico escenario burgués en el que viven estos personajes. Uno a uno, los habitantes de la comunidad comienzan a ser suplantados mientras duermen por unos seres extraterrestres de intenciones aviesas, actuando de manera extraña, dañándose a sí mismos al mismo tiempo que ejercen un efecto negativo en la comunidad.

A este respecto, resulta fundamental invocar otro de los mitos fundacionales de Estados Unidos, que proviene del período colonial puritano, consistente en considerar la salvación como colectiva, puesto que una única manzana podrida en el cesto de la comunidad acabaría por pudrir al resto, condenando a ciudadanos píos y virtuosos a una senda de depravación que concluiría con sus almas inmortales ardiendo en las llamas del infierno. No cabe duda de que si en lugar de tratarse de vecinos modélicos, los que actúan de manera errática e incívica hubieran sido extraños, los mecanismos de defensa de la comunidad se hubieran puesto en marcha de manera temprana y resolutorio, impidiendo que la semilla de conflicto geminara. Sin embargo, son vecinos de toda la vida, personas que siempre han demostrado querer y apreciar a la comunidad los que ahora reaccionan de forma extraña o incluso violenta. Así pues, las medidas que se toman contra estos individuos son tibias y tardías, lo que posibilita que la epidemia se propague.

Tras una hora de suspense incremental, ritmo narrativo pausado y claustrofóbico, la cinta se dirige hacia su fin de manera un tanto atropellada, cuando el protagonista consigue finalmente escapar del pueblo (que ha sido completamente tomado por los extraterrestres camuflados de humanos) y alertar a las autoridades, que envían a la Guardia Nacional y el F.B.I.

La lección que subyace tras la trama argumental se hace, por lo tanto, evidente: el enemigo puede no venir de la URSS sino de la casa vecina. Lo que es más, puede no ser un monstruo depravado que se alinea con el enemigo por maldad, sino una pobre víctima que ha sido poseída por las malvadas fuerzas del comunismo. Por otra parte, el desenlace de la película ofrece unas conclusiones aterradoras desde el punto de vista social: si se desencadena una invasión alienígena/comunista, el Estado pervivirá sin duda; aun a costa de aniquilar a los sujetos que se hayan visto infectados.

Como conclusión, no queda sino aceptar que el ciudadano debe permanecer en un estado continuo de alerta y vigilar a sus propios vecinos, a no ser que decida correr el riesgo de resultar infectado por fuerzas extranjeras y acabar dañando a sus propios conciudadanos primero para ser, posteriormente, severamente tratado por las fuerzas represivas del Estado.

Si *Invasion of the Body Snatchers* resulta significativa del temor norteamericano a una invasión silenciosa que permitiera que las ideas comunistas contaminaran a los incautos ciudadanos de manera inadvertida pero imparable y, consecuentemente, conminaba a permanecer alerta, *Village of the Damned* transita esta misma senda, si bien intensifica el mensaje de advertencia. En la primera cinta, los seres extraterrestres se van apoderando paulatinamente de la comunidad, reemplazando a los individuos mientras éstos duermen. El mecanismo mediante el que los alienígenas de *Village of the Damned* logran hacerse con el control de la ciudad también está relacionado con el sueño (momento en el que los individuos dejan de estar alerta para convertirse en víctima indefensas), aunque se producen dos diferencias notables.

En primer lugar, en esta ocasión la posesión no acontece de manera individual y directa, si no que, por el contrario, se procede a sumir a toda la comunidad en un estado de sueño inducido. Así, al comienzo de la película, todos los habitantes del pueblo caen dormidos. El hecho de que el colectivo íntegro se vea sumido en un estado de sueño intensifica la sensación de terror y paranoia. En *Invasion of the body Snatchers*, los individuos iban cayendo paulatinamente bajo el control alienígena, lo que permitía que los ciudadanos que aún se mantenían libres de la contaminación pudieran estar alerta y, llegado el momento, actuar en contra de los invasores. Como comentábamos con anterioridad, el mensaje implícito conminaba, pues, a desconfiar de los vecinos en todo momento. En esta otra cinta, ni si quiera queda la opción de mantenerse alerta, puesto que el sueño invade al colectivo de manera global y simultánea.

La posibilidad planteada en esta película resulta más terrorífica al limitar las opciones de respuesta individual ante la amenaza externa; pero es un segundo factor el que contribuye de manera más determinante a que el horror presente en la película se incremente de manera exponencial: en *Invasion*, los individuos que se veían poseídos por entes externos eran adultos. En *Village*, sin embargo, son los hijos los que se ven afectados. Para ser más concretos, en esta ocasión los extraterrestres no optan por poseer a los ciudadanos, sino por sembrar su semilla en los mismos. De esta manera, tras el sueño en que cae la ciudad, las mujeres comienzan a quedar embarazadas, dando a luz de manera simultánea al cabo de nueve meses. Así pues, el mensaje de alerta que aflora de la trama argumental no conmina al ciudadano a estar permanentemente alerta, en un estado de paranoia constante, ante las acciones de sus vecinos, sino que llama la atención sobre los peligros que pueden estar afectando a nuestros hijos sin que seamos conscientes de los mismos. De esta forma, el mensaje de amenaza va mucho más allá del expresado en la cinta anterior: no sólo se hace indispensable mantener un nivel alto de alerta frente a los extraños sino también ante nosotros mismos, que podemos quedar expuestos a las influencias nocivas del comunismo de manera inconsciente (de nuevo, la metáfora del sueño vuelve a resultar central) o dejar que nuestros hijos se vean “contaminados” mientras pensamos que están simplemente disfrutando de su ocio de manera inocente. Como se aprecia, *Village of the Damned* eleva el grado de paranoia a la enésima potencia y reclama que nos mantengamos alerta ante los mensajes subliminales que podrían contener determinados productos artísticos o culturales.

La agresiva “caza de brujas” que el senador McCarthy lideró durante los últimos años de la década de los 40 y comienzos de los 50 y que señalaba con un dedo inquisitorial y fanático que no hubiera desentonado en la Salem puritana aquellas manifestaciones culturales que presuntamente servían de instrumento de propaganda comunista no podía sostenerse en la década de los 60. Sin embargo, en el contexto político y social norteamericano, con una guerra tan impopular como prolongada y de resultados inciertos como estaba resultando la de Vietnam, el mensaje de alerta frente a la amenaza comunista no había dejado de constituir un interés primordial para los estamentos más conservadores de la sociedad. [3]

#### 4. Conclusiones: el mismo lobo con un collar más moderno

No cabe duda del atractivo innegable que relatos populares como el Cenicienta, Caperucita Roja o Los Tres Cerditos han ejercido sobre diversas generaciones, motivo por el que, desde tiempos inmemoriales, estas historias se han venido transmitiendo por vía oral primero, para ser posteriormente recopiladas y actualizadas para que sigan resultando atractivas para audiencias procedentes de ámbitos sociales, culturales y generacionales muy diversos. Resulta asimismo evidente que los mensajes que subyacen tras la capa externa de fantasía e inocente diversión folclórica son sutiles pero innegables y van mucho más allá de advertir sobre los peligros de lobos travestis o madrastras ignominiosas para llamar nuestra atención sobre los peligros que entraña el apartarse de la protección que otorga la sociedad (el bosque no cesa de aparecer una y otra vez como lugar en el que los peligros afloran por doquier, puesto que en la mayor parte de ocasiones el bosque no sólo invalida la moralidad tradicional, sino que incluso va un paso más allá al servir de refugio a criaturas mágicas que se apartan de los dictados de la racionalidad imperante en la urbe civilizada), el confiar en desconocidos (no resulta difícil substituir al referido lobo travesti por un libertino que campa por el bosque con la lujuriosa intención de pervertir, o incluso violar, a la incauta joven que se desnuda del manto de desconfianza y le abre la llave de su intimidad al extraño). [4] No resulta complejo aceptar que una manifestación cultural que es a un tiempo atractiva para el pueblo, que la acepta gustosamente y se afana en protegerla y transmitirla como bien propio de su cultura y transmisora de mensajes socialmente útiles, se convertirá en seguida en instrumento de propaganda al servicio de las élites dirigentes (ya sean éstas de tipo político, religioso, militar o de cualquier otra índole).

Con el transcurrir de los años y el incremento de los avances tecnológicos y bienestar social, los cuentos populares no se pierden en el olvido, ni se desposeen de su valor didáctico. Sin embargo, los modernos medios de comunicación y las jornadas laborales más amplias para ambos sexos hacen que cada vez se invierta un menor tiempo en torno a una chimenea y una buena conversación o sesión de relatos en familia. Sin embargo, primero el cine, posteriormente (si bien de manera casi simultánea) la televisión y, por último, los medios de comunicación online resultan cada día más atractivos para las audiencias de todas las edades, y muy especialmente para los jóvenes.

En el presente artículo nos hemos centrado en considerar cómo el cine toma el testigo de los cuentos populares a la hora de cumplir con la doble función horaciana del “prodesee et delectare”. Si bien podríamos haber aplicado nuestra tesis de partida a prácticamente cualquier momento histórico y género cinematográfico, hemos querido apostar por los años cincuenta, época de apogeo de la Guerra Fría, al considerar que en este momento histórico y social concreto la cuestión aflora con mayor claridad si cabe. Este hecho no es para nada coincidencia, puesto que los binomios período de tensión/arte o cultura como propaganda y cine de terror/transmisión de mensajes sociales resultan especialmente frecuentes y ricos, tanto desde el punto de vista artístico o cultural como desde una perspectiva netamente social.

## Notas

- [1] El héroe fronterizo, que desempeña un papel predominante en la mitología norteamericana, comienza a forjarse en el siglo XIX con la conquista del Oeste y no cesa con la dominación y “civilización” de California, sino que se va adecuando a los tiempos, hasta convertirse en el astronauta que consigue erigir una orgullosa bandera de barras y estrellas en suelo lunar. La traslación al cine de esta figura, que la ha popularizado hasta convertirla en icono popular no sólo americano sino occidental, se da principalmente en el género del “western”, pero también resulta claramente identificable en cintas bélicas, policíacas e incluso de ciencia ficción.
- [2] El carisma y sensación de honestidad que inspiraba Roosevelt no volvería a verse en un presidente norteamericano hasta que un joven John Fitzgerald Kennedy ocupara el Despacho Oval.
- [3] La propia naturaleza del cine como manifestación artística y cultural implica que, para sufragar los altos costes de producción de una película, los directos se vean obligados a acudir a las élites económicas. De esta forma, desde sus orígenes, el cine no está al alcance del artista individual sin medios, como sí lo están la pintura, poesía, novela o incluso el teatro (que puede prescindir de *atrezzo* o vestuarios para, llegado el caso, presentarse ante el espectador desnudo de todo tipo de ornamentación externa que encarezca la transmisión del artefacto cultural). Por otra parte, huelga mencionar que el concepto de élite y el de conservadurismo político suelen conformar un binomio.
- [4] No podemos pasar por alto las connotaciones negativas que términos como “extraño” o “extranjero” tienen no sólo en los relatos populares sino en nuestro lenguaje diario. Como ejemplos paradigmáticos, me gustaría apuntar en primer lugar que, como tan acertadamente estudiara Freud, el término alemán *unheimlich* refiere al mismo tiempo a lo “extranjero” y a lo “siniestro”. En segundo término, no podemos pasar por alto que la palabra inglesa “alien” pasa muy pronto de significar “extranjero” en el sentido más aséptico del término a cargarse de connotaciones negativas. Por último, la lengua de Cervantes hace lo propio con “bárbaro”, que no denota (como hacía la lengua madre latina) a los extranjeros sino que deviene en sinónimo de “fiero, cruel, inculto, grosero o tosco” (siempre referimos a acepciones incluidas en la edición más reciente Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española).

## Bibliografía:

- ADORNO, Theodor y HORKHEIMER, Max (2001): *The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception*. Londres: Blackwell Publishers.
- BETTELHEIM, Bruno (1976): *The Uses of Enchantment*. Nueva York: Alfred A. Knop.
- CASHDAN, Sheldon (1999): *The Witch Must Die : How Fairy Tales Shape Our Lives*. Nueva York: Basic Books.
- DWORKIN, Andrea (1974): *Woman Hating*. Nueva York: Dutton.
- GILBERT, Sandra y GUBAR, Susan (2000): *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press.
- GINSBERG, Allen (2006): *Collected Poems, 1947-1997*. Nueva York: HarperCollins Publishers.
- HEILBRUN, Carolyn G (1990): *Hamlet's Motehr and Other Women*. Nueva York: Columbia University Press.
- LAU, Kimberley (1996): "Structure, Society and Symbolism: Toward a Holistic Interpretation of Fairy Tales", en *Western Folklore*, 55, 233-244.
- MARX, Karl (1997): *Manifiesto Comunista*. Barcelona: AKAL.

PROPP, Vladimir (1998): *Morfología Del Cuento*. Barcelona: AKAL.

TATAR, Maria (1987): *The Hard Facts of Grimm's Fairy Tales*. Princeton: Princeton University Press.

### **Filmografía:**

ARNOLD, Jack (1953): *Vinieron del Espacio (It Came from Outer Space)*. EEUU: Universal International Pictures.

HASKIN, Byron (1953): *La Guerra de los Mundos (The War of the Worlds)*. EEUU: Paramount Pictures.

NYBY, Christian (1951): *El Enigma de Otro Mundo (The Thing from Another World)*. EEUU: Winchester Pictures Corporation.

RILLA, Wolf (1960): *El Pueblo de los Malditos (Village of the Damned)*. EEUU: Metro Goldwyn Mayer.

SIEGEL, Don (1956): *La Invasión de los Ladrones de Cuerpos (Invasion of the Body Snatchers)*. EEUU: Walter Wanger Productions.

WOOD, Ed (1956): *Plan 9 del Espacio Exterior (Plan 9 from Outer Space)*. EEUU: Reynolds Pictures.

© *Javier Martín Párraga 2010*

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)



Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace. www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)



**editorial del cardo**