

De Caperucita Roja a las *slasher movies*: reescrituras del cuento tradicional en la ficción cinematográfica norteamericana*

Javier Martín Párraga

Universidad de Córdoba

Resumen

Desde los albores de la civilización, los relatos populares se han transmitido de generación en generación, conformando un tapiz tupido e interrelacionado que va desde la prehistoria de los indígenas norteamericanos y el Antiguo Testamento hasta nuestros días. A medida que los cuentos perviven al pasar de abuelos a nietos, estos desempeñan un papel determinante para la formación, la consolidación y la transmisión de los valores e ideales de la sociedad. Sin embargo, los avances tecnológicos y los profundos cambios que se producen en la sociedad estadounidense del siglo XX hacen que estas manifestaciones artísticas y culturales deban adaptarse a nuevos medios de transmisión. En el presente artículo se analiza esta situación y se plantea el ejemplo, desde nuestro punto de vista paradigmático, de la película *The Last House on the Left* (1974), que no es sino una adaptación libre del célebre cuento popular de Caperucita Roja.

Palabras clave: Cuentos tradicionales, cine, Caperucita Roja, *The Last House on the Left*.

Abstract

From the dawn of human civilization, folktales have been transmitted from generation to generation. Thus, they have created a complex and inter-related system that goes from Native American's myths to the exemplary stories of the Old Testament, and reaches our present day. As folktales survive by being passed from grandparents to grandchildren, the role they play in the formation, consolidation and transmission of social values and ideals is central to every society. Nevertheless, the extremely fast technological advances and the deep social changes that took place at the USA during the 20th century, forced the ancient oral stories to adapt themselves to new means of communication. In this paper, I examine this phenomenon together with a paradigmatic example: *The Last House on the Left* (1974), film that is a free adaptation of the Little Red Riding Hood folktale.

Keywords: Folktales, cinema, Little Red Riding Hood, *The Last House on the Left*

* Cita recomendada: Martín, J. (2011). "De Caperucita Roja a las *slasher movies*: reescrituras del cuento tradicional en la ficción cinematográfica norteamericana" [artículo en línea] *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, núm. 6. Universitat de València [Fecha de consulta: dd/mm/aa] <<http://www.uv.es/extravio>> ISSN: 1886-4902.

1. El cuento popular

Desde la antigüedad clásica los cuentos populares, transmitidos de padres a hijos de forma oral, han desempeñado un papel determinante para la formación, la consolidación y la transmisión de los valores e ideales de la sociedad. En este sentido, Carolyn Heilbrun apunta: “out of old tales, we must make new lives” (1990: 109). Andrea Dworking corrobora en la siguiente cita la extremada 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).

Son muchos los motivos por los que estas historias populares han adquirido semejante importancia como instrumento de formación del ciudadano, si bien destaca su naturaleza democrática. Se trata de una manifestación cultural que, al transmitirse de manera oral, no requiere de costosas inversiones en piedras nobles ni lujosos lienzos. Por otra parte, tampoco exige que sus productores y distribuidores se sometan a ningún proceso formativo previo; por lo que cualquier persona con las habilidades necesarias para participar en una conversación se ve automáticamente capacitada para recibir primero y diseminar posteriormente el cuento popular. Como consecuencia directa de esta naturaleza democrática, se desprende otra característica fundamental del cuento popular. Al aspirar a llegar a la práctica totalidad de la población, el relato popular no tiene porqué acomodarse a los rígidos corsés estilísticos que imponen otros géneros artísticos. De este modo, el cuentacuentos no debe contar las sílabas o emplear metáforas sofisticadas y barrocas para gozar del favor de la audiencia. Muy al contrario, tanto los emisores como los destinatarios de los cuentos tienden a preferir que los mismos se desnuden de ciertos ornamentos formales que puedan llegar a dificultar su comprensión.

No podemos, sin embargo, caer en el error de considerar que el hecho de apostar por un medio de transmisión directa y sencilla suponga una renuncia implícita a la profundidad intelectual o que los cuentos populares sean manifestaciones simples, que no ofrecen más de lo que en su sencilla superficie se pueda apreciar. 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 estos expertos resultan acertadas es gracias a otra característica propia del cuento popular: su naturaleza simbólica. A este respecto, 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).

Precisamente a partir de este papel simbólico, las narraciones populares se han convertido en un terreno fecundo para las investigaciones y los tratamientos psicoanalíticos —desde que Sigmund Freud los empleara por primera vez para explicar el concepto de *unheimlich* y hasta los más modernos planteamientos psicoterapéuticos— que sitúan al cuento popular en un lugar privilegiado dentro de los instrumentos para el estudio de la mente humana y el tratamiento de las patologías que la afectan. Como ejemplo de una de las más recientes aproximaciones al cuento como instrumento terapéutico destaca el trabajo de Sheldon Cashdam, *The Witch Must Die: how fairy tales shape our lives* (1999).

Muy relacionado con la cuestión del simbolismo, en el cuento popular se encuentra el tema de la función catártica que este mismo aspira a desempeñar. Si bien no podemos detenernos en el presente texto a considerar, ni siquiera 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 (tan irremediamente entroncado con el *gnóthi seautón* como con la naturaleza social del individuo), se hace imprescindible recordar la extremada crudeza presente en la tragedia griega, tan cargada de alta poesía como de escenas sangrientas de una fuerza visual y de una crueldad inauditas. Al arrancarse los ojos Edipo, el espectador se limpiaba, de manera catártica, de sus propios temores y tormentos internos. El exceso, pues, se convierte en otro elemento terapéutico de primer orden en las grandes obras dramáticas de la Grecia clásica. A partir de ese punto original, 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, Michel Foucault o Adam Parfrey citados en la bibliografía, entre otros). Nos limitaremos aquí a afirmar que el atractivo de lo mórbido y lo siniestro comienza a verse reflejado en la gran literatura grecolatina, se vuelve omnipresente en el teatro medieval y renacentista (el catálogo de asesinatos, mutilaciones y torturas crueles que se despliega en los dramas jacobinos hace en muchas ocasiones que las modernas cintas *gore* resulten incluso *naïf*), fascina a los románticos y llega hasta el más reciente postmodernismo.

Con respecto a la estrecha relación que se establece entre cuentos populares y violencia, Maria 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).

Resulta 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 solo 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) o el confiar en desconocidos (no resulta difícil sustituir 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 puerta de su intimidad al extraño). Así pues, no es complejo admitir que una manifestación cultural que es al mismo tiempo atractiva para el público más joven — 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 un instrumento de propaganda al servicio de las élites dirigentes (ya sean estas de tipo político, religioso, militar o de cualquier otra índole).

De este modo, desde los albores de la humanidad, los relatos populares se han transmitido por vía oral primero y, posteriormente, han sido recopilados y actualizados con el fin de que sigan resultando atractivos para audiencias procedentes de ámbitos sociales, culturales y generacionales muy diversos.

2. Del hogar humeante a las salas de cine

Con el paso del tiempo, la proliferación de avances tecnológicos cada vez más sofisticados y la consolidación de una gran clase media como grupo social prioritario, los cuentos populares no se pierden en el olvido, ni se desposeen de su valor didáctico. No obstante, unas jornadas laborales cada vez más amplias, tanto para hombres como para mujeres, y los modernos medios de comunicación hacen que cada vez se invierta un menor tiempo en torno a una chimenea alrededor de la que compartir una buena conversación o una sesión de relatos en familia.

A pesar de las indudables diferencias que existen entre dos manifestaciones culturales y artísticas como el relato popular de naturaleza folclórica y el cine de terror, consideramos que ambos no solo están estrechamente relacionados, sino que la relación que se establece entre ambos resulta, en buena medida, seminal. Como señala Martin M. Winkler:

The light of the cinema (...) instigated a profound change in Western culture —from reading stories to viewing stories, from literature to image, from linguistic text to

cinematic text. As much as this was a radical break with the past, it was also a continuation of the entire tradition of human civilization (2009: 4).

En esta misma línea, en un trabajo sobre el cine de terror norteamericano que se ha convertido en referente obligatorio para estudios posteriores, Román Gubern y Joan Prat aseveraban:

[este género] forma desde hace años parte integrante del folclore de la sociedad industrial (...) mitos como Drácula, Frankenstein, o el Hombre Lobo resultan tan significativos para entender las neurosis, las frustraciones y los déficits colectivos de nuestra sociedad como lo resultan un dios de la lluvia o una diosa de la fecundidad en viejas culturas neolíticas (1979: 11).

En un volumen posterior, Antoni Capilla y Nuria Vidal van un paso más allá al afirmar que desde los incipientes y titubeantes comienzos del arte, el ser humano ha pretendido mostrar y transmitir sus bienes culturales mediante representaciones cinematográficas:

Las enciclopedias suelen definir la cinematografía como el arte de representar, sobre una pantalla, imágenes en movimiento por medio de la fotografía. Un arte, el cinematográfico, que hace realidad una de las obsesiones del ser humano a lo largo de toda la historia (...) Nuestros antepasados prehistóricos ya dibujaban bisontes con seis patas en sus cavernas para reproducir o imitar la realidad. Aquellos primitivos artistas iban más allá de intentar una reproducción fiel, exacta y completa del medio en que vivían. Intentaban darle una nueva dimensión, el movimiento. Años más tarde, los egipcios demostraron conocer el principio científico de la persistencia de la visión. El faraón Ramsés, por ejemplo, decoró el exterior de un templo, doce siglos antes de Cristo con las diferentes fases de una figura en movimiento que, al contemplarse sobre un caballo a galope producían la ilusión óptica de movimiento (2007: 15).

En Estados Unidos (país donde se elaboran la mayor parte de productos de entretenimiento cultural del mundo y en el que se cimentan las bases del cine de terror comercial como lo conocemos hoy), durante la Gran Depresión, el mandato firme pero paternalista y cercano de Franklin Delano Roosevelt había imbuido 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 del carismático presidente 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. 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 sociocultural de la Guerra Fría un individualismo excesivo resultaba amenazante, puesto que la única garantía de éxito frente al bien estructurado y leal bloque comunista era 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 estos 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 menguando a pasos agigantados y las familias compartiendo cada vez menor tiempo (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, que era urgente y complicado a partes iguales.

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 pura, 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 preadolescentes se empapaban voluntaria e inadvertidamente de la cultura y de los valores patrióticos con la lectura de cómics como *Capitán América* (1941), los adolescentes y jóvenes adultos acudían a las salas de cine pensando que escapaban 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 clásica máxima horaciana del *prodesse et delectare* y se convirtiera en una poderosa arma de propaganda política y de diseminación de valores y argumentos tradicionales, tareas que hasta ese momento había desempeñado de manera magistral el cuento popular. Esta situación, que se evidencia desde la irrupción de los medios de comunicación audiovisuales, ha sido estudiada detalladamente por numerosos expertos a partir del influyente trabajo *The culture industry: enlightenment as mass deception*, que Theodor Adorno y Max Horkheimer publicaron en 1944. Empleando un símil biológico se diría que, para adaptarse al paladar del siglo XX y comienzos del XXI, el cuento oral se ha metamorfoseado en relato cinematográfico, sin perder ni un ápice de su estructura genética inicial.

Javier Maqua afirma que, “cuando una nación deja de producir sus ficciones, de reinventar sus ficciones fundadoras (sus mitos), se desorienta, desfallece y muere” (1995: 199). Como hemos visto a lo largo del presente apartado, el cine no es sino la reinvención del cuento tradicional que Estados Unidos desarrolla como respuesta a la amenaza de desintegración que el comunismo le plantea durante el período de la Guerra Fría.

3. De Caperucita Roja a *The Last House on the Left*

Tras considerar la relación que se establece entre los cuentos populares y el cine de terror norteamericano, nos proponemos examinar un ejemplo paradigmático de rescritura en lenguaje cinematográfico de uno de los cuentos populares más conocidos: Caperucita Roja.

En primer lugar, conviene señalar que la cinta de la que nos ocupamos en el presente trabajo, *The Last House on the Left* (1974) del director Wes Craven, puede enmarcarse dentro del subgénero más popular dentro del terror cinematográfico en Estados Unidos. Nos referimos a las cintas conocidas como *slashers*, en las que un vil asesino en serie se dedica a aniquilar personas de las formas más crueles y sádicas que la imaginación de los guionistas de Hollywood puedan concebir.

La trama planteada en el film arranca cuando Mary, la hija única de un matrimonio perfectamente funcional y feliz, perteneciente a la anodina clase media norteamericana de los setenta, se dispone a celebrar su decimoséptimo cumpleaños. La edad de Mary resulta especialmente importante, puesto que los terribles acontecimientos que se desencadenan a lo largo de la misma tienen lugar en el momento en que la protagonista se encuentra a punto de dar el paso determinante entre la pubertad y la vida adulta. En este sentido, tanto la cinta examinada como el cuento que esta traslada al presente se emplazan en el mismo momento. El hecho de introducir como protagonistas de los relatos populares a jóvenes o a adolescentes ha sido interpretado por expertos como Alan Dundes (1989), Catherine Orenstein (2002) o el ya mencionado Bruno Bettelheim de acuerdo con la ancestral tradición del ritual o la búsqueda, que deben transitar los más jóvenes de la tribu antes de ser aceptados como miembros de pleno derecho de la misma.

Por otra parte, resulta a todas luces evidente que el hecho de cederle el rol protagonista a personajes de una edad similar a la suya contribuye a que los destinatarios más jóvenes del cuento (o de la película en este caso) se sientan identificados con los personajes de los mismos, lo que resulta casi un requisito indispensable para que la catarsis, que Coleridge definió como “framework of objectivity”, tenga lugar.

Mientras que los padres planean y preparan, entre edulcorados arrumacos de progenitores orgullosos, una inocua celebración con pancarta, globos y tarta, la hija sale con su mejor amiga dispuesta a asistir a un concierto de su banda de música favorita. No podemos dejar pasar por alto el hecho de que la Caperucita de la cinta de Craven no viste una vistosa capa roja, pero sí un ceñido jersey de ese color, semitransparente, que la protagonista lleva sin sujetador. Los progenitores le advierten tanto de lo poco decorosa que resulta su indumentaria como del hecho de que se dirige a un barrio muy peligroso; del mismo modo que la madre de Caperucita insiste en señalar los peligros que conlleva adentrarse en el bosque.

Tras compartir un helado, algo propio de su edad y en principio inofensivo (aunque las sugerencias sádicas e implícitamente obscenas no pasan del todo desapercibidas en la escena), las adolescentes cometen un terrible error: ceden ante la tentación cuando deciden conseguir algo de *hierba*. En el cuento de Caperucita Roja nos encontraríamos en el punto exacto en el que la joven decide ignorar el sabio consejo materno para desviarse de la ruta segura, la marcada de antemano por los mayores.

En la gran pantalla, el lobo parlante del cuento tradicional se transforma en un traficante de drogas (figura mucho más actual y atractiva para la audiencia contemporánea pero igualmente peligrosa y embaucadora). Este las invita a subir a su casa a por el material. A partir de este punto de inflexión se desata la tragedia, puesto que las chicas (que aparentemente no recuerdan ni el sabio consejo paterno de no acompañar nunca a un desconocido, ni el cuento de Caperucita Roja que esta cinta traduce a los tiempos modernos) acceden, de forma tan incauta como temeraria y fatal. Una vez en el piso del traficante, rápidamente se percatan del error cometido. Pero, por supuesto, resulta demasiado tarde para enmendar el fallo. En el relato, Caperucita se pierde en el sendero equivocado del bosque, embelesada por la promesa de unas flores preciosas y extrañas que le hace el lobo. En el film, es la oferta de marihuana —que no es una flor salvaje, aunque no deja de ser una planta— la que hace que Mary y su amiga se adentren en un territorio desconocido y hostil. En ambos casos, el error resulta ya irreparable. Y es que no podemos olvidar la influencia judeocristiana que se percibe en la práctica totalidad de los cuentos occidentales y el papel tan relevante que conlleva en ellos el pecado original y el consiguiente castigo.

Ya en casa del traficante se encuentran con otros tres personajes marginales y viciosos: dos hombres y una mujer que las retienen contra su voluntad. Tras golpear brutalmente a una de las chicas y violarla (en esta ocasión Craven ahorra al espectador el mal trago de presenciar la escena, que tan solo oímos mientras contemplamos el horrorizado rostro de la amiga), deciden que no es seguro continuar con la diversión en el piso, por temor a que los vecinos puedan alertar a la policía. De este modo, emprenden un viaje a un bosque cercano con sus rehenes en el maletero. Por ironías del destino, absolutamente necesarias cual *deus ex machina* para el desarrollo posterior de la cinta, el coche sufre una avería a mitad de trayecto, muy cerca del domicilio de la familia de Mary.

Puesto que para los captores la lascivia puede más que la inteligencia o el sentido práctico, el hecho de encontrarse en mitad de ninguna parte con un coche averiado no constituye un inconveniente lo suficientemente serio como para modificar su plan de sacar a las adolescentes del maletero y conducir las al interior del bosque. Como en todo buen cuento tradicional que se precie, el bosque constituye un escenario ideal para todo tipo de situaciones peligrosas y, en no pocos casos, para un amplio abanico de trampas mortales.

A partir de este instante ya no habrá tregua ni para las desafortunadas víctimas ni para el espectador, puesto que Craven sabe que las imágenes brutales, el sexo y la perversión son siempre sinónimo del binomio escándalo/éxito comercial que, por otra parte, también lo eran en los cuentos populares. Si bien es cierto que el sexo se presenta en los mismos mediante una serie de insinuaciones veladas o a través de implicaciones no directas, resulta francamente difícil encontrar un cuento en el que no aparezcan seres monstruosos y perversos —Rapunzel, el Flautista de Hamelín, las diversas brujas que pueblan estos relatos, etc.— que cometan actos

brutales y truculentos (las amputaciones y el canibalismo no son campo desconocido para los niños que hayan escuchado la historia de Hansel y Gretel, el ya referido Enano Saltarín o Verdezuela).

De esta manera, vemos cómo los captores humillan a las chicas y satisfacen sus parafilias sexuales más depravadas, hasta el punto en que la amiga de Mary es obligada a orinarse en su ropa interior. Posteriormente, las jóvenes amigas son forzadas a mantener una relación sexual lésbica para aumentar el estremecimiento profundo que produce la escena, o bien para dar más carnaza a un público objetivo que se encuentra en un momento vital en que las hormonas están bastante descontroladas; los primeros planos de los rostros de las chicas ofrecen una ambigüedad extraña, ya que resulta francamente complicado discernir qué proporción de sufrimiento y cuál de placer se refleja en sus expresiones. Evidentemente, en el cuento tradicional de Caperucita Roja, la niña nunca mantiene relaciones sexuales con el lobo, ni mucho menos con la abuela; pero sí que comparte lecho con la bestia (creyendo que es su abuela) y entra en un juego de preguntas morbosas en las que elogia los aspectos más sexuales y brutales del lobo (las orejas que denotan su condición salvaje, su vello animal y viril por igual, sus ojos de animal hambriento y, por último, sus peligrosos dientes).

Una vez consumados estos actos, los villanos recuerdan súbitamente que su coche averiado permanece en el arcén de la carretera a la vista de todo el mundo —pues toda la acción transcurre a pleno día bajo una luz poderosa y cálida que contrasta con la sordidez de los hechos filmados—, por lo que uno de ellos decide ir a buscar a un mecánico. La torpeza a la hora de darse cuenta de este hecho hace que los malvados de *The Last House on the Left* entronquen con los del cuento de hadas, puesto que ambos son tan crueles y maquiavélicos como francamente estúpidos a la hora de juzgar el peligro que se les avecina. En ese preciso momento, una de las chicas aprovecha para escapar. Es consciente de que le darán caza, pero aspira a que en el ínterin Mary consiga escapar para pedir ayuda. Se trata de un hecho heroico y generoso que aparece en infinidad de relatos folclóricos y de cintas del subgénero *slasher*; por una parte, contribuye a que los espectadores se identifiquen aún más con estos personajes y, por otra, dota de grandes dosis de emoción al relato.

De esta manera, en la película, el foco de atención se divide entre la amiga que huye aterrorizada mientras la persiguen dos de los malhechores y Mary, que ha quedado bajo la custodia del más joven de la banda. Además de ser el benjamín de tan selecto grupo, este guardián había mostrado anteriormente algún signo de clemencia o, al menos, de disgusto ante determinadas acciones de sus amigos. Mary decide, pues, tentar a su captor con la metadona que su padre, que es médico, tiene en la cabaña cercana, así como con su propia “amistad”. Una vez más el morbo y el erotismo siniestro cobran potencia, ya que la víctima violada pasa a convertirse en tentadora meretriz, dispuesta a ofrecer su pureza a cambio de la salvación. Como en los cuentos populares, Mary vuelve a cometer un terrible error... una vez más. En

incontables relatos populares, es precisamente el hecho de renunciar a la virtud y de ceder ante las tentaciones de la curiosidad, la avaricia o cualquier otro de los pecados capitales, lo que desencadena la perdición. Una vez que los personajes no son inocentes, la salvaguarda divina se ha perdido y deben recibir un castigo edificante que demuestre a los oyentes del relato (o espectadores de la obra cinematográfica) que los pecados llevan aparejados unos terribles castigos. En este momento vuelve a evidenciarse que tanto los cuentos populares como el cine de terror suelen hacer ostentación de una moralidad antiguo-testamentaria en la que el perdón no es un bien que se prodigue con demasiada frecuencia.

La infructuosa escapada de la amiga no tarda en concluir, ya que a pesar de lograr zafarse de la mujer, uno de los captores la alcanza y la apuñala por la espalda. En lugar de poner fin a su vida, los crueles villanos la dejan arrastrarse por un cementerio (cuya ubicación en mitad del bosque resulta, cuando menos, sorprendente¹) hasta que, finalmente, la apuñalan en repetidas ocasiones.

Tras acabar con la vida de la amiga de manera tan brutal como sórdida (una de las puñaladas le desgarrada el botón del tejano, con lo que el espectador contempla las cuchilladas al mismo tiempo que la ropa interior de la víctima; después, una vez muerta, la mujer eviscera a la víctima y juguetea con un fragmento de sus intestinos), el grupo de depravados no tarda en dar caza a Mary, que había persuadido al joven captor de huir con ella. Si la ejecución de la amiga resultaba gráfica, en este caso el realizador se regodea incluso más en la violencia al mostrar primeros planos de la violación y la posterior mutilación de la víctima. Tras consumar la violación, que lleva a cabo solo uno de los secuestradores (el verdadero lobo), hay un prolongado silencio durante el cual la joven se aleja unos metros para dejarse caer de rodillas, vomitar primero y rezar una oración infantil después. Mientras tanto, los asaltantes se miran y contemplan sus manos cubiertas de sangre, en un ambiguo guiño a *Macbeth* que no deja de sorprender al espectador ya que, hasta ese instante, no habían dado signo alguno de arrepentimiento (como tampoco lo harán más tarde).

Finalmente, Mary comienza a caminar en dirección al lago, donde se sumerge hasta el pecho para recibir un disparo en la espalda a modo de golpe de gracia. Resulta importante mencionar en este punto que durante todo este tiempo, una pareja de ineptos policías ha servido de contrapunto cómico a las aberraciones cometidas con las víctimas. Los defensores de la ley, que olvidaron rellenar el tanque de gasolina, deben abandonar el coche patrulla para deambular por las inmediaciones del bosque con la esperanza de que alguien los acepte como autoestopistas. Como se aprecia, una vez alejadas de la civilización, las fuerzas del orden no son ya garantes de ninguna seguridad, sino que se convierten en torpes bufones.

¹ Al mismo tiempo, esta escena entronca la cinta con la tradición del relato gótico del que en tantas ocasiones bebe el cine de terror norteamericano y que tantos escenarios y elementos comparte con los cuentos populares: los castillos, la naturaleza salvaje o los fantasmas, los seres monstruosos, etc.

En este momento la cámara muestra el cuerpo inerte de Mary hundiéndose en el agua y a los tres asaltantes que han recuperado la sangre fría y han olvidado sus manos ensangrentadas. Así pues, le ordenan a Junior (que no participó en el pelotón de ejecución de Mary como tampoco lo hizo en su mutilación o agresión sexual) que traiga las maletas del coche; así, cierran la primera parte de la película afirmando “nos lavamos y nos vamos de aquí”. Podría argumentarse que en este caso la cinta se separa del relato de Caperucita Roja, en un punto ciertamente importante, al acabar con la vida de Caperucita. Sin embargo, no podemos olvidar que en numerosas versiones del relato popular, incluyendo la de Charles Perrault, tanto la abuela como la propia Caperucita sucumben ante el lobo sin ser posteriormente rescatadas; versiones como la de los hermanos Grimm, en la que ambas son rescatadas del vientre de la bestia, son la minoría.

Por ironías del destino que ya adelantamos, el cuarteto acaba, tras cambiarse de ropa, buscando cobijo en casa de los padres de Mary, que los reciben con extremada hospitalidad (“sobre todo considérense en su casa”) sin saber todavía que su hija ha sido violada y asesinada, ni mucho menos que tienen a sus verdugos entre sus cuatro paredes. De hecho, serán los secuestrados los que descubran que están hospedados en casa de una de sus víctimas cuando, en el cuarto de Mary y rodeados de posters de Jimmy Hendrix y Janis Joplin, encuentran fotos de la chica. Pese a que al resto de compinches no les produce sino gracia esta situación, Junior sufre una horrible pesadilla en la que rememora los horribles actos que ha presenciado y a los que ha contribuido, y durante la cual aúlla un sincero y espeluznante “lo siento”.

Las ruedas del destino continúan girando inexorables hacia el inevitable fin cuando la madre de Mary, que socorre a un Junior que padece un horrible síndrome de abstinencia, descubre que este lleva el medallón con el símbolo de la paz de Mary (que la chica misma le había dado mientras lo persuadía para que escaparan juntos). Tras encontrar tan ominosa señal, la madre sigue investigando y descubre las ropas manchadas de sangre de los agresores. Aquí, transcurrida una hora exacta de película, da comienzo el desenlace de *The Last House on the Left*, donde los padres de Mary llevarán a cabo una terrible e inmisericorde venganza contra los asesinos de su única hija. Así pues, los padres de Mary van acabando, uno a uno, con los malhechores hasta que solo queda el cabecilla del grupo, el auténtico lobo del relato. En esta última ejecución, el padre jugará el papel de leñador de manera casi literal, puesto que acaba con el villano con una sierra eléctrica, que no es sino la evolución tecnológica del hacha con la que el leñador de Caperucita Roja acababa con el malvado lobo en las versiones del cuento en las que este pone fin a la vida del malvado animal.

Como ocurre en gran parte de las películas de terror norteamericanas, y muy especialmente en el subgénero *slasher*, tras las capas superficiales de horror visceral y extremo que envuelven esta película se evidencian profundas connotaciones políticas de tinte marcadamente conservador. Este fenómeno se hace especialmente evidente durante la guerra de Vietnam, momento en el que se inscribe la cinta. No olvidemos que Mary porta un colgante con el símbolo de la paz y

que forra las paredes de su cuarto con posters de cantautores pacifistas como Janis Joplin. La cinta apuesta, pues, decididamente, por la máxima clásica del *si vis pacem, para bellum*.

Desde el comienzo de *The Last House on the Left* se observa que es precisamente la voluntad de independencia de las jóvenes la que desencadena la tragedia y las conduce a un destino funesto. Si hubieran permanecido en la seguridad del hogar, bajo la protección paternal, nada habría sucedido. Como tampoco le habría sucedido nada a Caperucita Roja si hubiera seguido la senda marcada por su madre. Del mismo modo, de acuerdo con los postulados de la derecha norteamericana, si el ciudadano permanecía leal y se aferraba a la benevolente protección de “papá estado” —en lugar de flirtear con movimientos políticos y filosóficos que lo cuestionaban y de decantarse por la libertad y la independencia individual— el peligro del comunismo no se infiltraría en Estados Unidos.

Muy relacionado con el anterior se halla el siguiente mensaje de advertencia de la cinta: si en lugar de tratar de conseguir drogas (blandas, en este caso), las dos adolescentes se hubieran limitado a compartir un sano helado, no habrían sido humilladas, violadas, torturadas y finalmente asesinadas. La admonición gubernamental es de nuevo evidente: buscar diversión, inspiración o cualquier otra cosa (como hacían los *hippies* y numerosos estudiantes universitarios) en el mundo de las sustancias ilegales, conduce a un destino tan inexorable como terrible. Si las drogas de por sí ya las habrían llevado directas al ataúd, las dos jóvenes de la cinta cometen otro terrible error: desoír el ancestral consejo que nos transmitían los cuentos populares: “nunca hables con extraños ni mucho menos vayas con ellos a ninguna parte... y menos al bosque”.

Si los dos mensajes anteriores son, en cierta medida, coherentes y responden a tópicos tradicionales basados en el sentido común más elemental; el tercer mensaje de la cinta presenta unas connotaciones innegablemente hobbesianas. Las jóvenes son maltratadas, humilladas e incluso violadas en el piso. Pero es en la naturaleza salvaje, alejada de la urbe, donde se las mutila y asesina. La advertencia es evidente: aléjate de la ciudad, de la tecnología y de los cuerpos de seguridad del Estado y te enfrentarás a las bestias desatadas, tanto irracionales como humanas. Esta teoría es congruente con respecto a la ideología de Nixon —no olvidemos que las comunas *hippies* tienen lugar al aire libre, lejos de los grandes núcleos urbanos— y no deja de ser paradójico que la misma se realice en la América de Thoreau y *Walden*.

Como se puede observar, esta cinta de terror, como tantas otras del género, responde de manera fiel a los postulados más conservadores y paternalistas, como también lo hacen los cuentos folclóricos, y al mismo tiempo bebe de las fuentes más tradicionales del inconsciente colectivo norteamericano: en la obra, la policía es absolutamente ineficaz e incapaz de proteger a sus ciudadanos, por lo que son los propios individuos los que se ven no solo legitimados sino obligados a protegerse de los delincuentes y a vengar la muerte de su hija con sus propios medios, igual que el poderoso y viril leñador que rescata a la dulce pero incauta Caperucita. Por

lo tanto, el mensaje del cuento, que no es sino el del film, coincide plenamente con la ideología conservadora: la tenencia de armas no solo es un derecho, sino que debe ser entendida como un deber por los ciudadanos de Estados Unidos.

Bibliografía

- Adorno, T. & Horkheimer, M. (2001). *The culture industry: enlightenment as mass deception*. London: Blackwell Publishers.
- Artaud, A. (1986). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
- Aumont, J. (ed.) (1995). *Historia general del cine*. Madrid: Cátedra.
- Bettelheim, B. (1976). *The uses of enchantment*. New York: Alfred A. Knop.
- Capilla, A. & Vidal, N. (2007). *Orígenes del cine*. Valladolid: Divisa Red.
- Cashdan, S. (1999). *The witch must die: how fairy tales shape our lives*. New York: Basic Books.
- Dundes, A. (1989). *Little Red Riding Hood: a casebook*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Dworkin, A. (1974). *Woman hating*. New York: Dutton.
- Foucault, M. (1995). *Discipline and punish: the birth of the prison*. New York: Vintage.
- Gilbert, S. & Gubar, S. (2000). *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. New Haven: Yale University Press.
- Gubern, R. & Prat, J. (1979). *Las raíces del miedo: antropología del cine de terror*. Barcelona: Tusquets.
- Heilbrun, C. (1990). *Hamlet's Mother and Other Women*. New York: Columbia University Press.
- Lau, K. (1996). "Structure, society and symbolism: toward a holistic interpretation of fairy tales", *Western Folklore*, 55: 233-244.
- Maqua, J. (1995): "El estado de las ficciones audiovisuales". In: Aumont, J. (ed.) (1995): 199-221.
- Orenstein, C. (2002). *Little Red Riding Hood uncloaked: Ten moral tales from the forest*. New York: Basic Books.
- Parfrey, A. (1990). *Apocalypse culture*. New York: Feral House.
- Tatar, M. (1987). *The hard facts of Grimm's fairy tales*. Princeton: Princeton University Press.
- Winkler, M. (2009). *Cinema and classical text: Apollo's new light*. New York: Cambridge Scholar Press.