

**LA FAMILIA TRADICIONAL COMO FUENTE DE ANSIEDADES NEOLIBERALES EN EL CINE DE TERROR BRITÁNICO (1983-1991)**FERNANDO GABRIEL PAGNONI BERNIS<sup>1</sup>JUAN IGNACIO JUVÉ<sup>2</sup>**RESUMEN**

Durante la década de 1980, Gran Bretaña estaba enmarcada dentro de las políticas neoliberales implementadas por Margaret Thatcher, quien propuso una serie de medidas que tenían como objetivo reorganizar el Estado y apuntalar figuras conservadoras como la familia tradicional y el rol de la mujer como esposa. El cine de terror británico en esos años reflejará cómo la figura de la familia tipo es fuente de ansiedades y miedos.

**PALABRAS CLAVE**

Reino Unido-cine de terror-familia tradicional-sexualidad femenina-individualismo

**INTRODUCCIÓN**

Históricamente, los años ochenta son reconocidos como la década en la cual el pensamiento neoliberal y conservador logró convertirse en dominante en varios países del Primer Mundo como Estados Unidos y Canadá. Un caso emblemático es el de Margaret Thatcher, quien se convirtió en el Primer Ministro del Reino Unido en mayo de 1979, permaneciendo en el poder hasta 1990.

Asimismo, los británicos ochenta enmarcan una crisis profunda en su producción cinematográfica, crisis especialmente marcada en el género del terror. Los famosos estudios Hammer dejan de distribuir sus films en el extranjero, especialmente luego de que el terror estadounidense cambiase sustancialmente desde *La noche de los muertos vivos* (George Romero, 1968), film que inauguró el cine de terror moderno (Sanjek, 195). El estilo gótico de los films del estudio ya no era relevante para las audiencias modernas, más interesadas por el salvaje terror cinematográfico estadounidense de los

---

<sup>1</sup> Fernando Gabriel Pagnoni Bernis es Profesor Licenciado en Artes (Facultad de Filosofía y Letras). Ha dictado seminarios sobre cine de terror europeo y norteamericano y dirige un grupo de investigación sobre terror. Ha publicado ensayos en libros como *Undead in the West* u *Horrofilmico*.

<sup>2</sup> Juan Ignacio Juvé es Profesor y Licenciado en Ciencia Política (Facultad de Ciencias Sociales, UBA). Miembro del Grupo de Investigación en Terror (GRITE)

setenta. Los últimos films Hammer, como por ejemplo *To the devil, a daughter* (Peter Sykes, 1976), intentarán capitalizar el éxito de films americanos como *El exorcista* (William Friedkin, 1973) pero son sonoros fracasos económicos, últimas notas en “el canto del cisne apenas audible de la Hammer” (Meikle, 219). Al mismo tiempo, estudios pequeños especializados en terror como Tigon y Amicus producían cada vez menos films a medida que la década de los setenta llegaba a su fin. De hecho, “toda la industria cinematográfica británica se hallaba en muy mal estado” (Sanjek, 197) durante los años setenta, y no sólo la producción de terror. Los años ochenta encuentran una industria del cine tambaleante y dominada por films estadounidenses. Las películas de terror realizadas en la década de 1980 fueron escasas, pero no carecientes de interés. Dos de las películas más interesantes en la historia del cine de terror se realizaron en el Reino Unido durante los años de gobierno de Thatcher: *Hellraiser* (Clive Barker, 1987) y *El ansia* (“The hunger”, Tony Scott, 1983). Pero también fueron los años en que se hicieron muchas películas pequeñas de género que nunca recibieron atención académica. Es la intención de este ensayo analizar brevemente algunas de las producciones de cine de terror británicas para señalar como la ideología neoliberal, especialmente su intención de instituir la familia nuclear como ejemplo a seguir, atraviesa la narrativa de esos films. De esta manera, se lograrán dos objetivos: primero, echar luz sobre cómo caracteriza ideológicamente el pensamiento neoliberal a la familia y cómo el cine de género interactúa con esta figura. Segundo, otorgar un mínimo de atención crítica a films pequeños pero que ilustran de manera interesante los años ochenta en Gran Bretaña.

### **EL NEOLIBERALISMO EN EL REINO UNIDO EN LA DÉCADA DE 1980**

A fines de 1970 el Reino Unido estaba pasando por una profunda crisis económica que precipitó la caída del gobierno laborista de James Callaghan (Ibarra Palafox, 421). Esta situación permitió la llegada al gobierno al Partido Conservador de Margaret Thatcher. Ella implementará una serie de medidas neoliberales que aspiraban a transformar profundamente el sistema social y político de Reino Unido, las cuales incluían la privatización de empresas nacionales y la reducción al mínimo del Estado de bienestar. El gobierno de Margaret Thatcher, quién se proclamaba como una defensora de los “valores victorianos” (Samuel, 330), significó la llegada del neoconservadurismo al

gobierno, el cual obtenía por primera vez una “genuina hegemonía conservadora” (Ibarra Palafox, 424) en Reino Unido. Durante los neoliberales años ochenta, las mujeres se enfrentaron a un retroceso en relación con las libertades sexuales adquiridas durante los años 1960 y 1970 (Hoggart, 149). El neoliberalismo en Reino Unido fue acompañado por políticas de la Nueva Derecha que proclamaban que la actual grave situación del país se debía no sólo a las políticas del Estado de bienestar, que promovía la pereza, sino también a la decadencia moral que había comenzado años atrás. “La nueva derecha promovía el liberalismo económico, pero también eran defensores de la familia tradicional, y favorecieron acciones gubernamentales e incentivos con el fin de sostener a la familia” (Hoggart, 150). Incluso, para algunos sociólogos, las consideraciones económicas fueron “secundarias frente al programa de regeneración moral” (Sanmartín Barros, 39).

Como explicará Sanmartín Barros, el reformismo neoliberal tendrá un límite: la familia (40). Es allí donde la tradición hace su aparición. Se buscará reinstaurar la familia nuclear, la cual había perdido pie luego de los progresistas o “ligeros” (Sanmartín 42) años sesenta y setenta, propulsando un regreso de la mujer a la esfera de lo privado. Aquí se producirá un fuerte choque ideológico, ya que borrar los avances sobre las libertades sexuales no era tarea fácil. Creemos que es por esto que en los ochenta la familia aparecerá de manera tan reiterada en el cine de terror británico, casi siempre encuadrada dentro de una tensión entre la liberación sexual de las mujeres de la familia y los rígidos parámetros de los valores morales conservadores, es decir, entre lo que la familia es y lo que debería ser según el thatcherismo. Comenzaremos analizando primero dos de los films más importantes dentro de la filmografía terrorífica británica.

### **TERRORES FAMILIARES: HELLRAISER Y EL ANSIA**

La sexualidad femenina tiene un papel muy importante en la trama de *Hellraiser*. El film abre con Julia (Clare Higgins) y Larry (Andrew Robinson) mudándose a la vieja casa familiar de él. Allí, Julia se enfrentará a los fantasmas de su pasado, ya que fue en esa casa donde ella vivió un intenso, ilícito y breve amorío con Frank (Sean Chapman), el hermano de su esposo Larry. Sin que nadie lo sepa, Frank murió en esa casa luego de abrir una misteriosa caja llamada La Configuración del Lamento. En un accidente, Larry se lastima seriamente y su sangre goteante traerá a Frank de entre los muertos. Frank es

ahora un cadáver descarnado y necesitará la sangre y carne de víctimas masculinas para recuperar corporalidad, cosa que logrará con la ayuda de Julia, su ex amante.

Lo que traerá la desgracia a la casa será por un lado la sexualidad desbordada de Julia, quien ayudará a Frank en los crímenes y la escasa masculinidad de Larry, quien se accidenta realizando tareas netamente “masculinas” dentro de la mudanza. De esta manera, ninguno de los dos cumple con el rol que le es otorgado dentro de la familia en la división en géneros. Al mismo tiempo, los Cenobitas (seres inhumanos de otra dimensión que llegan cuando la caja misteriosa es abierta), son traídos a la acción por el otro personaje femenino principal del film, Kirsty (Ashley Laurence), hija de Larry e hijastra de Julia. Kirsty es el único personaje que se niega sistemáticamente a ser sometida a la familia nuclear: se niega a vivir con Julia y Larry en la casa familiar e insiste en buscar trabajo a pesar de que su padre se ofrece a mantenerla. Este intento de independencia manifiesta las tensiones internas dentro de la familia nuclear, sobre todo si se tiene en cuenta que en la década de 1980 una serie de medidas “fueron diseñadas para fomentar la dependencia de los jóvenes con sus familias” (Hoggart, 151). Además, Kirsty tiene un novio (Robert Hines) con quien duerme, convirtiendo a la chica en la realización de la decadencia moral británica a la cual se oponía el neoliberalismo. Esto se ejemplifica en una escena luego del primer encuentro de Kirsty con Frank. Kirsty apenas ha logrado salir de la casa con vida y vaga atontada y sin rumbo por las calles. Su imagen recuerda a la de una chica aturdida por las drogas. Es significativo que las únicas personas que ella encuentra en su vagabundeo sea una pareja de monjas, como representación de los conservadores ochenta en oposición a la decadencia de la juventud británica.

Cabe señalar que durante los años ochenta, las mujeres británicas pasan por una dicotomía: las políticas neoliberales las empuja a la esfera privada, pero la situación económica atravesada por “la ruina de industrias” (Antony, 485) las empujan a la esfera pública. Con las industrias tradicionales cerradas debido a la flexibilidad del mercado laboral, muchos hombres ven a sus masculinidades amenazadas por la falta de puestos de trabajo. De hecho, muchas amas de casa tenían que salir a trabajar para mantener a sus maridos, que se quedaban en casa, desempleados. Muchas mujeres no estaban preparadas para entrar en el mercado laboral debido a la falta de estudios y experiencia. Por ello, el único trabajo que muchas mujeres encontraban que no exigían

conocimientos profesionales eran a tiempo parcial, mal pagados y de bajo estatus (Connell, 135). En este respecto, Julia *literalmente* sale a prostituirse para sostener a su hombre. Ella seduce y lleva hombres desconocidos a la casa, a los cuales luego mata con la intención de reconstruir la masculinidad de su hombre, Frank. Esta crisis de la masculinidad típica de los períodos neoliberales (Carroll, 3) está representada por la imposibilidad de Larry de satisfacer sexualmente a su esposa y proteger a su hija, y en Frank y su cuerpo descarnado. El papel de la mujer en tiempos de crisis económica es, por lo general, ser el apoyo moral de sus maridos desempleados. Incluso si ella debe traer el dinero a la casa, debe hacerlo de una manera “sensible” para no desestabilizar la masculinidad del marido. Julia construye su hombre pieza a pieza: primero algunos músculos, a continuación, un poco de carne y, por último, una cara, que no por casualidad, es la de Larry. Julia tiene su amante perfecto: detrás de la máscara del marido, el amante ardiente.

Frank, antes de su muerte, había corporizado el neoliberalismo más radical. “La masculinidad neoliberal enfatiza mercados, individualidad, opciones de consumo” (Spade y Valentine, 129) y la sexualidad como bien de mercado e individualismo está presente en la escena que abre *Hellraiser*. La Configuración del Lamento promete placeres más allá de la simple carnalidad. Es interesante que la caja es un objeto que se vende y se compra, una especie de mecanismo que ofrece auto-satisfacción: ya no hay más necesidad de pareja sexual. Solo el comprador y la caja. El sexo como un acto individualista puro.

La caja fomenta el individualismo. Incluso Kirsty participará en los mecanismos de individualismo radical como una manera de salvarse. Una vez abierta la caja, Kirsty recibe la visita de los Cenobitas. Para mantenerse con vida, ella entregará a cambio a su tío Frank. La única manera que Kirsty encuentra para mantenerse con vida en el Reino Unido de la década de 1980 es intercambiarse por otra persona.

La sexualidad de la mujer como forma de empoderamiento por sobre el hombre aparece también en *El ansia*. Miriam (Catherine Deneuve) es una antigua vampira egipcia que a lo largo de su larguísima vida ha convertido al vampirismo (y también en amantes/cómplices) a varias víctimas. John (David Bowie), su último compañero, está empezando a envejecer rápidamente, señal de que se está apagando su longeva existencia. Para tratar de revertir su inminente muerte, John trata conseguir ayuda de

Sarah Roberts (Susan Sarandon), una doctora que se dedica a investigar el proceso de envejecimiento. Sarah ignorará el pedido de ayuda de John, a quien considera solo un loco. Cuando este muera, Miriam posará su atención sobre Sarah.

La reivindicación del individualismo es una idea central de la filosofía neoliberal. En este marco, si bien el vampiro puede ser entendido como representante del individualismo más egoísta (Gržinić y Tatlić, 29), en este caso no se trata de un vampiro solitario, sino que está envuelto en relaciones humanas, pero que adquieren un carácter instrumental. Miriam requiere de la compañía de otras personas, pero este vínculo está subordinado a su necesidad y su propio interés. En esta clave se explica la relación entre Miriam y John: ambos saben que una vez que él muera, ella buscará una nueva compañía que lo sustituya, como lo ha hecho a lo largo de los siglos. Sus amantes/cómplices son fácilmente reemplazables, instrumentos que Miriam utiliza mientras sirvan y que luego descarta sin remordimiento alguno.

En *El ansia* nos encontramos con una película que tiene personajes femeninos fuertes y donde el sexo tiene un rol fundamental en la trama. En oposición al modelo de mujer que se promovía desde el gobierno, las mujeres de *El ansia* son más importantes que los varones, quienes son dependientes y débiles en relación con las mujeres. Esto se puede observar claramente en la relación entre John y Miriam. Es ella la vampira originaria, la que ha convertido a John al vampirismo, como lo ha hecho varias veces anteriormente con otros hombres. Por otro lado, la vulnerabilidad de John está especialmente subrayada: está agonizando y sabe que próximamente será reemplazado por otra persona. La otra mujer de la película, Sarah, es más fuerte e independiente que su propio marido. Con esto la película da cuenta de las transformaciones que se habían producido durante las décadas anteriores en la relación entre sexos. Pero por otro lado hay que remarcar que la autonomía femenina representada en la película está vinculada al mal, no solo en el personaje de Miriam, sino también en Sarah Roberts cuya profesión la lleva a ser primero víctima de Miriam y luego quien finalmente logra derrotar a la vampira convirtiéndose en el proceso en un monstruo también.

En este contexto el sexo es representado como algo peligroso que lleva a la destrucción y a la muerte. Esto está explicitado en varios momentos de la película; es mediante la seducción que Miriam y John atraen a sus víctimas. Por otro lado, es especialmente notorio que la escena de sexo más importante de la película es entre dos mujeres (una

relación fuera de los parámetros tradicionales sostenidos por el neoconservadurismo) y en la que más se destaca las consecuencias dañinas del acto sexual: a causa de este amorío Sarah se vuelve un vampiro. Finalmente, hay que tener presente que la película fue realizada cuando la epidemia del SIDA estaba haciendo estragos en el mundo y la enfermedad era señalada por los sectores conservadores como una consecuencia de la homosexualidad y la promiscuidad (Herdt, 166).

### **OTRAS FAMILIAS, OTROS FILMS**

Históricamente, la sexualidad de la mujer ha sido centro de perturbación para el “normal” funcionamiento de la sociedad. Siendo el rol de la mujer predominante en la composición y mantenimiento de la familia, su sexualidad independiente del marido pone en riesgo la conformación de la misma (Buttiglione, 198).

*Dream demon* es un film dirigido por Harley Cokeliss en 1988 con la clara intención de capitalizar el éxito que en esa década estaba obteniendo la saga de Fred Krueger iniciada con *A nightmare on Elm street* (Wes Craven, 1984). Jemma Redgrave es Diana, una mujer que en pocos días se casará con Oliver (Mark Greenstreet), un militar de renombre. Las pesadillas de Diana giran alrededor de la ansiedad que le provoca la cercanía de un matrimonio que no termina de convencer a la joven. El film abre con una secuencia explícitamente bucólica para destacar el carácter virginal y puro de la novia: durante los títulos de crédito Diana es vestida de novia en una puesta en escena donde predomina el blanco y la música sacra. La siguiente escena muestra el casamiento en una pequeña iglesia en medio del campo. La secuencia representa las ansiedades de Diana ya que toda lo visto hasta ese momento es solo un sueño de la muchacha. Solo en sueños Diana se atreve a rechazar a Oliver, quien la abofetea salvajemente frente al altar. El sueño se convierte rápidamente en una sangrienta pesadilla fruto del secreto rencor que siente hacia Oliver. De hecho, sus primeras pesadillas en el film estarán relacionadas con su futuro casamiento. Sin embargo, en la vida real, Diana continúa con el proyecto de la boda. La razón de esto es clara: Oliver es el marido perfecto. Joven y apuesto, él es reconocido en toda Gran Bretaña como un héroe de la guerra de Malvinas. Diana no tiene motivos para renunciar a él. La imposición, teniendo en cuenta que la familia de Diana no aparece en el film, es claramente social. Diana quiere conformar su

rol dentro de la sociedad británica casándose y siendo una buena esposa, especialmente cuando el futuro esposo es una figura de tal relevancia social.

La problemática de la guerra de Malvinas no es trabajada más que en una sola escena. Diana accede de mala gana a un reportaje que le realizan dos periodistas (Timothy Spall y Jimmy Nail).<sup>3</sup> En determinado momento, el reportaje se torna desagradable cuando los periodistas argumentan que “debe ser muy excitante casarse con un hombre que ha matado a un montón de argentinos. ¿Eso la excita, no?” Probablemente este sea una de las pocas (sino la única) referencia a la guerra de Malvinas que tuvo lugar en esas islas en la década de 1980 dentro de un film de género. Aquí aparece dibujado lo que el film, lamentablemente, no va a desarrollar. Por detrás de la imagen tradicional de la familia que Gran Bretaña trata de establecer durante los años neoliberales se oculta los rasgos imperialistas que también forman parte de la base ideológica de la nación. Luego de su encuentro con los dos periodistas, sus pesadillas girarán en torno a ellos, ya que son sus figuras un recordatorio constante que la heroicidad de su futuro esposo se ha construido sobre sangre humana. La única persona que ayudará a Diana a lidiar con sus pesadillas y los elementos sobrenaturales que irán apareciendo en el film será Jenny (Kathleen Wilhoite), una muchacha quien, por sus características punk, es precisamente la contracara de la conservadora Gran Bretaña (González, 56). Al desacralizar la figura de Oliver,<sup>4</sup> Jenny es una válvula de escape para Diana, quien por fin ha encontrado alguien a quien exponer sus miedos. En el clímax del film, ambas mujeres superarán sus miedos internos (los de Jenny relacionados con un padre autoritario) apoyándose una a la otra más que ingresando a una familia nuclear, la cual, en realidad, es el origen de los terrores de las dos mujeres.

La familia aparece como tema central en otro film británico de los años ochenta: *Scream for help* (Michael Winner, 1984). Christie Cromwell (Rachael Kelly) es una adolescente de clase alta que vive junto a su madre Karen (Marie Masters) y Paul, su padrastro (David Brooks). Desde un principio Christie sospecha que su padrastro quiere asesinar a su madre, pero Karen no da importancia a las advertencias de su hija, por lo que esta comenzará a vigilar a Paul. Una vez que salen a la luz las intenciones de Paul de

---

<sup>3</sup> El hecho de que sea reportada por su casamiento explicita la importancia del mismo para Gran Bretaña.

<sup>4</sup> Jenny no está impresionada ni por el rango militar de Oliver ni por su persona en general.



asesinar a su esposa y quedarse con sus posesiones, el film gira hacia la invasión de la casa familiar por parte de Paul y dos cómplices.

Aquí pueden señalarse dos ansiedades presentes: por un lado, la figura del padrastro como amenaza interna dentro de la familia. Por el otro lado, la presencia de un exterior “otro” constituido por clases bajas (los rufianes que acompañan a Paul en la invasión al hogar) que se presenta como amenazante. El film nos presenta desde el principio una familia que no encaja con el ideal ya la madre se ha vuelto a casar y por ello Christie se encuentra ante un extraño en el interior de su casa. El padrastro es una presencia que viene a interrumpir el vínculo con su madre y que genera desconfianza entre ellas.

A igual que Kirsty de *Hellraiser*, Christie es una mujer activa y fuerte. Pero donde la anterior era sexualmente activa, Christie es una adolescente virginal y hogareña que representa el ideal de mujer que promovían los sectores conservadores. Por otro lado, si en *Hellraiser* estamos ante una heroína autónoma que sale del espacio doméstico, la fuerza de Christie está en la defensa de su casa y de su familia.<sup>5</sup> De esta manera Christie es la heroína a la medida del thatcherismo ya que representa los valores “correctos” y su protagonismo está enmarcado en el ámbito doméstico.

Es interesante el contraste de Christie con Brenda (Lolita Lorre), una de las cómplices de Paul. Además de formar parte en el complot para asesinar a Karen, ella mantiene simultáneamente relaciones con Paul y su propio marido, engañando a ambos hombres. Su promiscuidad representa lo opuesto al modelo femenino encarnado por Christie<sup>6</sup>, la carnalidad desorbitada en los “malos” del film en contraste con la elegancia clásica de la casa familiar. En este sentido se puede leer la ocupación de la casa como representación de la introducción de la “degradación moral” en el Reino Unido de los años 60 y 70, de la que es necesario defender al país.

Por otro lado, el temor de la burguesía a la pérdida de la propiedad privada es otro de los elementos representados en el film cuando Paul y sus cómplices invadan el hogar de las dos mujeres. La cuestión de la propiedad es un tema central en la Gran Bretaña del thatcherismo. Una de las mayores preocupaciones de los neoconservadores va a ser la propiedad privada la cual es la condición a partir de la cual se puede configurar la

---

<sup>5</sup> En el film no hay indicios de que ninguna de las mujeres trabaje.

<sup>6</sup> Es llamativo el contraste exagerado que hay entre la escena de sexo entre Christie y su novio, en la cual se remarca la ingenuidad y la timidez de la iniciación sexual de la joven pareja y la de Paul con Brenda, que es totalmente explícita, delante de una ventana y en la misma casa donde está su esposo.

libertad individual (Elliot y McCrone, 501-2). De hecho, el gobierno de Margaret Thatcher va a implementar una política económica que tiene la clara intención de reformar el modelo preexistente especialmente en la figura del Housing Act de 1980, el cual da cuenta de la intención de promover la propiedad privada. En este sentido, es importante entender que la llegada de Margaret Thatcher implica un momento determinado de la lucha de clases que implica una derrota de la clase trabajadora frente a la burguesía. Este conflicto se expresa en la relación entre Karen y Paul: él afirma que su intento de matarla no está solo motivado por la codicia sino porque desde siempre odió el bienestar económico de la familia de Karen y, por extensión, el bienestar económico de todos aquellos que pertenecen a las clases superiores.

No necesariamente la familia como fuente de miedos se corporizará en la figura de la madre: también los hijos pueden ser figuras cargadas de tensiones. En *Paperhouse* (Bernard Rose, 1988) también encontramos un film en el cual la amenaza proviene del interior de la familia. La protagonista es Anna (Charlotte Burke), una niña que vive junto con su madre (Glenn Heady), ya que por razones de trabajo su padre no vive con ellas. Anna tiene conflictos con los docentes y compañeros de su escuela, es rebelde y le es difícil llevar una buena relación con sus pares. En los primeros minutos del film, Anna cae víctima de una enfermedad que la obliga a cumplir con un reposo estricto que no le permite salir de su casa. Durante este tiempo de encierro ella se dedica a dibujar y en uno de sus dibujos representa a una casa con una persona en el interior. Cuando duerme, es transportada a la casa que había dibujado previamente. Allí encuentra un muchacho que padece una enfermedad que le impide salir, Mark (Elliott Spiers), de quien se hace amiga. En la vida real Mark es un muchacho enfermo al que Anna solo conoce por medio de los comentarios de su doctora. En sueños, el padre de Anna se ha transformado en un sádico que quiere asesinarla y sólo con ayuda de Mark logrará escapar de esta versión distorsionada de su progenitor. Al despertar Anna en un hospital, se entera que Mark ha muerto.

La película habilita varios elementos interesantes para analizar. Como en *Scream for help*, la figura del padre es representada como una amenaza, pero en aquel film no había un vínculo de sangre real por lo que en verdad el peligro provenía de algo exterior a la familia. En *Paperhouse*, en cambio, el padre asesino es resultado de la reconversión

onírica que Anna realiza de su padre<sup>7</sup> cuando, en la realidad, él es un buen hombre. La institución familiar termina siendo reivindicada en el final. A pesar de ello, las desfiguraciones oníricas de la niña revelan que algo no está del todo bien dentro del hogar y la familia.

Otra cuestión interesante que plantea *Paperhouse* es sobre los vínculos humanos en tiempos del neoliberalismo. Anna no puede establecer un buen vínculo con sus compañeros en el colegio, solo puede hacerlo en sueños con un chico que no conoce realmente. En un contexto neoliberal en el que se persigue la búsqueda del beneficio individual, los lazos colectivos se ven debilitados (Harvey, 95). Es en este punto que el conservadurismo busca reivindicar a la familia como el reducto privado en el que puede existir solidaridad y ser la proveedora del bienestar de los individuos. Solo en sus sueños Anna puede huir de esa casa que percibe como espacio de opresión y de encierro y es solo en sueños que ella puede establecer vínculos de solidaridad con alguien. Estos finalmente son anulados por una autoridad como la paterna, que viene a restablecer el orden familiar conservador.

Otro niño atravesado por ansiedades aparece en *Afraid of the dark* (Mark Peploe, 1991), un film claramente dividido en dos secciones. La primera cuenta la historia de Lucas (Ben Keyworth), un niño cuya madre, Miriam (Fanny Ardant) es ciega. Lucas se enfrenta a la ansiedad provocada por la presencia de un asesino en serie que está atacando mujeres no videntes en un barrio residencial de clase alta. Lucas sabe muy bien que su madre puede ser la próxima víctima en cualquier momento. El mundo en esta primera mitad del film está compuesto por familias de clase alta en las cuales los maridos están siempre ausentes trabajando y las mujeres, ciegas, se quedan solas en los hogares. Las familias son extremadamente frágiles e indefensas por estas razones. El mundo exterior es potencialmente peligroso. Las mujeres ciegas llegan a sus hogares desconociendo si, en su ausencia, este ha sido invadido por el atacante. Cuando esto efectivamente suceda, los pedidos de auxilio proferidos desde una ventana por una víctima no serán atendidos por nadie hasta la llegada (tardía) de la policía.

La segunda parte de la película desmiente la primera. Su madre no es ciega y en realidad es Lucas quien está perdiendo progresivamente la vista. El niño enfrentará

---

<sup>7</sup> Reconversión basada en un temor real ya que se deja entrever que el padre tiene problemas de alcoholismo.

pronto una operación médica la cual quizá (o quizá no) pueda devolverle la vista. Esto, unido al hecho de que su madre está por dar a luz un segundo niño, llena de ansiedad a Lucas, quien ve su lugar en el mundo de manera cada vez más inestable. Teniendo en cuenta que Lucas está perdiendo la confianza en sus sentidos, especialmente la vista, el mundo del niño es uno en el cual cualquier persona puede ser un potencial enemigo, incluso su hermana recién nacida: de allí su creación paranoica que ocupa la primera parte del film.

En el mundo de Lucas, las personas más sospechosas son aquellas pertenecientes a las clases trabajadoras. En la primera parte, Lucas sospecha que el asesino que pone la vida de su madre en peligro es quizá el cerrajero (David Thewlis) o el limpiador de ventanas (Struan Rodger). La clase trabajadora se convierte en una amenaza para las mujeres ciegas, todas ellas pertenecientes a clases más acomodadas. Con su visión disminuyendo, Lucas siente más que ve el mundo que lo circunda, pero como ya no puede confiar plenamente en sus sentidos, todo a su alrededor es una potencial amenaza. Como el título de la película explicita, Lucas está solo contra todos. Sólo en el final del film y luego de una exitosa operación, Lucas verá sombras tan sólo como sombras, no como peligros potenciales. Lucas abandona su extrema individualidad y comienza a involucrarse con la gente, derrotando a la filosofía neoliberal de individualismo extremo.

## CONCLUSIONES

Como ha podido observarse, la presencia de la familia en el cine de terror británico durante el marco neoliberal es abundante. En estos films, la pertenencia dentro de la familia nuclear es producto de ansiedades. Detrás de la fachada de la familia tradicional se esconde padres homicidas (*Paperhouse*, *Scream for help*) y niños desvinculados de su entorno real (*Paperhouse*, *Afraid of the dark*). Aun más, el rol tradicional de la mujer choca con las libertades conseguidas en las décadas anteriores de 1980, produciendo un movimiento pendular entre la liberación femenina, la autonomía sexual femenina y su rol en la esfera pública y el rol conservador y tradicional al cual se intentaba sujetar a la mujer dentro de los neoliberales años ochenta. Es por ello que los intentos de formar una familia tradicional se ven perturbados por la sexualidad activa de las mujeres, como

puede verse en *El ansia* y *Hellraiser* o por sus intentos de independizarse de lo que la sociedad esperan de ellas (*Dream demon*).

Lo que une a todos estos films es la situación particular que se da entre querer formar parte de la familia tradicional británica y, de esta manera, colaborar en el “correcto” funcionamiento de la sociedad, y la realidad que revela, aunque sea en sueños, esta imposibilidad. Las políticas neoliberales intentaron borrar bajo la alfombra cualquier mínimo gesto de subversión que delatara el extremo individualismo como algo negativo, prefiriendo establecer los vínculos familiares y empresariales como los únicos sanos, en detrimento de la comunidad, ese afuera peligroso que la familia burguesa tanto teme que penetre en su casa. Por eso mismo el deseo castrado de liberarse de la familia se evade en sueños, los cuales se convierten en pesadillas una vez pasados por el tamiz de la estética y la narrativa propias del cine de terror.

## BIBLIOGRAFÍA

- Antony, M.** *The Masculine Century, Part 2: From Darwinism to Feminism: The Rise of the Ideologies of Aggression*. Bloomington, iUniverse, 2009.
- Buttiglione, R.** *La Persona y la Familia*. Madrid, Ediciones Palabra, 1999.
- Carroll, H.** *Affirmative Reaction: New Formations of White Masculinity*. Durham, NC, Duke University Press, 2011.
- Connell, R. W.** *Gender and Power: Society, the Person and Sexual Politics*. Cambridge, Polity Press, 1987.
- Elliott, B. y David McCrone** “Class, culture and morality: a sociological analysis of neo-conservatism”. *Sociological Review* 35.3 (1987): 485-515.
- González, A.** *Ficción e Identidad. Ensayos de cultura postmoderna*. Madrid, RIALP, 2009.
- Gržinić, M, y S. Tatlić.** *Necropolitics, Racialization, and Global Capitalism: Historicization of Biopolitics and Forensics of Politics, Art and Life*. Maryland: Lexington Books, 2014.
- Harvey, D.** *Breve historia del neoliberalismo*. Madrid: Akal, 2007.
- Herdt, G.** “Gay marriage: the panic and the right”, en *Moral Panics, Sex Panics: Fear and the Fight over Sexual Rights*, editado por G. Herdt. New York: New York University Press, 2009.

**Hoggart, L.** “Neoliberalism, the New Right and Sexual Politics”, en *Neoliberalism: a Critical Reader*, editado por Alfredo Saad-Filho y Deborah Johnston. Londres, Pluto Press, 2005. 199-207. 149-155.

**Ibarra Palafox, F.** “La reforma del estado británico.” *Boletín Mexicano de Derecho Comparado*, nueva serie, año XXXII, núm. 95, mayo-agosto de 1999.

**Meikle, D.** *A History of Horrors: The Rise and Fall of the House of Hammer*. Toronto, Scarecrow Press, 2009.

**Samuel, R.** *Island Stories: Unravelling Britain*. New York: Verso, 1998.

**Sanjek, D.** “Twilight of the monsters: the English horror film 1968-1975” en *Re-viewing British Cinema, 1900-1992: Essays and Interviews*, editado por Wheeler W. Dixon. Albany, State University of New York Press, 1994. 195-210.

**Sanmartín Barros, I.** “La New Right en los años 80 y 90.” *HAOL*, Núm. 1 (Primavera, 2003), 39-53.

**Spade, J y C. Valentine.** *The Kaleidoscope of Gender: Prisms, Patterns, and Possibilities*. California, Pine Forge Press, 2011.