

La violencia está en nosotros. El estado de naturaleza en la película de terror *The purge*

The violence within us. The state of nature in the horror film The Purge

Emiliano Echevarría¹

Instituto de Investigaciones Gino Germani/Universidad de Buenos Aires
Argentina

Fecha de recepción: 01-09-2019

Fecha de aceptación: 19-11-2019

Resumen

En este trabajo nos proponemos reflexionar en torno al modo en que se tematiza el estado de naturaleza en la película de terror distópico *The purge*. Utilizamos elementos conceptuales tanto de la tradición contractualista como del psicoanálisis para reflexionar en torno a la represión y al lugar de la violencia en el estado civil. Asimismo, retomamos algunos de los aportes aristotélicos para recordar la importancia que posee la catarsis para expiar nuestras pulsiones como espectadores al empatizar con los personajes de una tragedia.

Palabras clave: purga; catarsis; contractualismo

Abstract

In this article I analyze the treatment of the state of nature in the dystopian horror movie *The purge*. I use conceptual elements from both the contractualist tradition and psychoanalysis to study repression and the place of violence in the civil state, and also propose to turn to some Aristotelian tenets to highlight the importance of catharsis in purging our drives by empathizing, as spectators, with the characters of a tragedy.

Keywords: purge; catharsis; contractualism

¹ Sociólogo de la Universidad de Buenos Aires y auxiliar de investigación en el programa Cambio Estructural y Desigualdad Social del IIGG. Correo electrónico: emilianorechevarria@gmail.com

Introducción

En el presente trabajo partimos de la noción de pensamiento trágico elaborada por Eduardo Rinesi a los fines de abordar la política a partir de la tragedia y viceversa, *tropo* autorizado principalmente por la existencia del conflicto en ambos ámbitos. En esta línea, pretendemos reflexionar acerca de la película *The purge*, en la cual se postula que, al no haber orden civil, el hombre se comporta como una bestia, para dar cuenta del modo en que la noción de estado de naturaleza continúa vigente en el imaginario político y estético actual. Para ello acudiremos a la teoría de Aristóteles acerca de la tragedia, a la teoría contractualista de Thomas Hobbes acerca de la condición natural de la humanidad y de los fundamentos del orden político así como también a la teoría de Sigmund Freud acerca de la formación de la subjetividad a partir de la represión. Además, para ordenar el análisis, utilizaremos algunos elementos de la teoría del guion y de la *Poética* de Aristóteles, pues se trata de una película de terror con elementos de tragedia.

Hacia rutas salvajes

Pierre Bourdieu (2017), en el prólogo a *La dominación masculina*, dice que el modo más fácil de evitar las naturalizaciones es dirigir la mirada hacia lo otro. Por ello, para observar el modo en que el principio androcéntrico se impone en su sociedad, el autor se dirige a la tradición de Cabilia, una región del norte de Argelia poblada mayoritariamente por bereberes, lo cual, sostiene, representa “una arqueología objetiva de nuestro subconsciente” (Bourdieu, 2017: 13). Podemos trazar un primer paralelismo entre el arte y las ciencias sociales a partir del hecho de que en ambos terrenos se observa una misma tendencia por parte del hombre a buscar en lo distinto una imagen de su propia sociedad, es decir, de algo que le permita comprenderse mejor a sí mismo. En esta sintonía, consideramos que el cine de género muchas veces habla de nosotros mismos y de nuestros propios problemas aunque, para hacerlo, invente escenarios fantásticos, distópicos, terroríficos o fabulosos. Similar es la estrategia pergeñada por la teoría política iusnaturalista del siglo XVII y XVIII cuando utilizó la fábula del estado de naturaleza con el propósito de comprender mejor la sociedad en que se vivía y dar una explicación filosófica que sirviera como fundamento del orden social.

Bourdieu refiere a la cabileña como “una sociedad histórica concreta, a la vez exótica

e íntima, extraña y familiar” (2017: 17). Para él “ese atajo a través de una tradición exótica es indispensable para quebrar la relación de engañosa familiaridad que nos ligó a nuestra propia tradición” (Bourdieu, 2017: 13). El cine de género, al inventar escenarios remotos e inverosímiles, lo que hace es precisamente ofrecernos un atajo exótico para observar lo que en nuestra sociedad suele permanecer velado y naturalizado. Gracias al quiebre de la relación de engañosa familiaridad, que nos liga a nuestra propia realidad, nos es dada la posibilidad de reconocer lo que desconocemos acerca de nosotros mismos. La invención de esos escenarios alternativos que nos alejan del realismo cinematográfico constituye un modo de romper la relación con el mundo que Edmund Husserl (1962) describe con el nombre de actitud natural o de experiencia dóxica. Es este descentramiento fundamental lo que permite objetivar nuestra propia subjetividad.

En la clásica película *Deliverance*, cuatro empresarios de Atlanta deciden navegar en piragua un río que pronto va a desaparecer por la construcción de una represa; esta aventura, cuyo propósito es el de encontrarse a sí mismos, puede compararse con la aventura en que se inmerge Hobbes (2003) cuando acude a la naturaleza para conocer mejor al hombre moderno, intentando descifrar la condición natural de la humanidad. Ese río de Georgia que pronto va a desaparecer, simbolizando así el triunfo de la civilización por sobre la naturaleza, es un canto mismo a esa naturaleza, que es a la vez canto de cisne y canto de sirena. Canto de cisne porque evoca algo que está muriendo, algo que dejamos atrás y que quedará sepultado bajo los incesantes avances de la civilización; canto de sirena porque a la vez es algo que no deja de seducirnos, algo a lo que siempre queremos volver. Para Adorno y Horkheimer (1969), Odiseo era el prototipo del iluminismo puesto que representaba la tendencia de la civilización occidental a convertirse en el amo de la naturaleza pero, al mismo tiempo, la naturaleza le presentaba obstáculos que simbolizaban la tendencia contraria, la tendencia a fundirse nuevamente en ella, como se aprecia en el episodio de las sirenas y en el episodio del cíclope Polifemo. Creemos que al hombre moderno también se le presentan estos obstáculos, dado que, cuando intenta explicar la sociedad no puede hacer otra cosa que evocar su condición natural.

Altos conceptos y bajos instintos

En el cine, el término *high concept* (Wyatt, 2000) remite a aquellas películas cuyo argumento gira en torno a una gran idea central, un premisa que puede exponerse de forma muy sucinta y

que, por lo general, despierta en el espectador interrogantes del estilo *what if...?*, es decir, cómo sería un mundo en el que las cosas fueran de tal o cual manera; recordemos que, según Aristóteles “no es obra del poeta relatar hechos que sucedieron, sino lo que puede suceder” (2003: 57). De esta manera, *The purge*, título cuya traducción literal es “La purga” pero que en nuestro país se distribuyó como *12 horas para sobrevivir*, es esencialmente un *high concept* dado que toda la historia se construye en torno a una única idea que puede resumirse en unas pocas palabras pero que, al mismo tiempo, permite rodar muchas películas. Es fundamental entonces, a los fines comerciales, que sea una gran idea. Y el hecho de que una película de presupuesto medio, en este caso de 3 millones dólares, haya generado una recaudación de taquilla de 90 millones, nos indica que, en efecto, se trata de una idea que ha sabido tocar una fibra sensible de la sociedad.

La premisa es la siguiente: en unos Estados Unidos del año 2022, la tasa de desempleo es del 1%, el crimen está en su mínimo histórico y la violencia apenas existe, con la excepción de que una noche por año, durante doce horas, todo crimen está permitido. Durante ese lapso, no hay policía, no hay bomberos ni tampoco servicios de emergencia médica; en otras palabras, no hay Estado. *The purge* es una película que presenta, tematiza, estiliza y estetiza una problemática que está en el centro de la relación política entre los hombres y los pueblos dado que, como sostiene Rinesi,

la tragedia es un modo de tratar con el conflicto, con la dimensión de contradicción y de antagonismo que presentan siempre las vidas de los hombres y las relaciones entre ellos, y esa cuestión del conflicto es también uno de los grandes problemas, uno de los núcleos fundamentales de la política (2005: 13).

La película habla acerca de la violencia y acerca del miedo pero también lo hace acerca de la naturaleza del orden político y de las dificultades de la convivencia en sociedad. Y si el problema hobbesiano del orden se resolvía a través del miedo, puesto que el miedo al soberano es lo que nos protege del prójimo y nos permite construir así un orden civil, ¿qué mejor género para abordar este problema que el terror?

El pacto de los lobos

Hobbes afirma que “encontramos tres causas principales de riña en la naturaleza del hombre. Primero competición, segundo, inseguridad, tercero, gloria” (2003: 129). Estas tres causas de riña dan origen a una fuente inagotable de conflicto entre los hombres, el cual solo puede

mantenerse a raya a través de la institución de un orden político, dado que

durante el tiempo en que los hombres viven sin poder común que les obligue a todos al respeto, están en aquella condición que se llama guerra; y una guerra como de todo hombre contra todo hombre. Pues la guerra no consiste solo en batallas, o en el acto de luchar; sino en un espacio de tiempo donde la voluntad de disputar en batalla es suficientemente conocida (Hobbes, 2003: 129-130).

En el transcurso de las doce horas de purga, los hombres carecen de dicho poder común que logre poner coto a sus pasiones y por lo tanto se encuentra cada uno a su propia merced, lo que genera una *bellum omnium contra omnes*. Además, para Hobbes (2003),

lo que puede (...) atribuirse al tiempo de guerra, en el que todo hombre es enemigo de todo hombre, puede igualmente atribuirse al tiempo en el que los hombres también viven sin otra seguridad que la que les suministra su propia fuerza y su propia inventiva (2003: 130).

Cuando los hombres viven sin otra seguridad que la que les suministra su propia fuerza y su propia inventiva, el hombre se convierte en el lobo para el hombre. “*Homo homini lupus*’: ¿quién, en vista de las experiencias de la vida y de la historia, osaría poner en entredicho tal apotegma?” (Freud, 2004: 108). Esta expresión, acuñada originalmente por Plauto como *lupus est homo homini* y luego popularizada por Hobbes, es ancestro de la expresión coloquial *dog eat dog*. Resulta significativo que ambas expresiones se valgan de la comparación con el mundo canino en tanto imagen de lo bestial para referirse al estado en el que cada hombre está obligado a valerse por sí mismo. Al respecto de este estado, Hobbes sostiene también que

las pasiones que inclinan a los hombres hacia la paz son el temor a la muerte; el deseo de aquellas cosas que son necesarias para una vida confortable; y la esperanza de obtenerlas por su industria. Y la razón sugiere adecuados artículos de paz sobre los cuales puede llevarse a los hombres al acuerdo. Estos artículos son aquellos que en otro sentido se llaman leyes de la naturaleza (2003: 132).

El hombre hobbesiano, entonces, es un hombre provisto de pasiones y de razón; posee unas pasiones que lo inclinan hacia la guerra junto con otras que lo inclinan hacia la paz, pero solo gracias a la razón le es dada la capacidad de llegar a un acuerdo con otros hombres y poder dar así origen al orden civil. No obstante ello, si bien la institución del orden civil nos permitió abandonar ese estado inseguro de guerra en que consistía el estado de naturaleza,

donde nos temíamos los unos a los otros, eso no significa que podamos renunciar a la condición natural de la humanidad (Hobbes, 2003).

El hombre, luego del pacto social, sigue siendo un hombre provisto de pasiones y de razón, con la única diferencia de que, en pro de la paz, ha renunciado a su derecho natural a todas las cosas (Hobbes, 2003). Pero el orden social sigue estando constantemente amenazado por la irrupción irracional de las pasiones, que representan aquello que aún tenemos en común con el reino animal. El hecho de renunciar a ver al hombre como un ser esencialmente virtuoso lleva consigo la introducción del conflicto en la política. Como sostiene Rinesi, “Hobbes sabía muy bien que la dimensión de conflicto y de tragedia (que la dimensión – digamos mejor– de conflicto trágico: de conflicto radical, irresoluble) era ineliminable del mundo político” (2005: 33).

En el esquema hobbesiano, el temor es una constante en ambos estados, es decir que se lo halla tanto en el estado de naturaleza como en la sociedad civil, con la única diferencia de que en el primero a quien se temía era al semejante, puesto que allí no había más que semejantes, mientras que en la sociedad civil se le teme solo al Leviatán o Estado, es decir, a quien detenta “monopolio de la violencia legítima” (Weber, 2009: 83). Antes de la existencia del Estado, no existía tal monopolio y por lo tanto la violencia estaba dispersa por doquier. Lo mismo sucede con los distintos soberanos independientes entre sí, o bien en cualquier otra relación social donde los hombres convivan sin ningún poder común por encima de ellos que los obligue al respeto mutuo. De manera que, siguiendo esta lógica, la razón es lo que impide a los hombres comportarse como bestias pero solamente cuando temen la represalias de sus acciones por parte de un poder mayor. Ante la ausencia de dicho poder mayor, no hay ninguna garantía contra la bestialidad de los hombres.

Sin embargo, para comprender la naturaleza del orden social es necesario introducir un elemento más en esta ecuación, un eslabón que se coloca entre el miedo al castigo externo por parte del Estado y la pasión interna propia de la naturaleza humana: se trata de la represión. Para Freud, “no puede soslayarse la medida en que la cultura se edifica sobre la renuncia de lo pulsional, el alto grado en que se basa, precisamente, en la no satisfacción (mediante sofocación, represión ¿o qué otra cosa?) de poderosas pulsiones” (2004: 96). La represión tiene en el idioma español dos grandes acepciones y ambas resultan pertinentes a nuestro análisis. Por un lado, tenemos la represión de la policía que actúa como representante del

Estado en tanto monopolio de la violencia legítima; esta es una represión social, intersubjetiva. Por el otro lado tenemos a la represión psicológica del neurótico, represión intra-subjetiva, a cuyo trabajo se dedicó el psicoanálisis. En *Tótem y tabú*, Freud (2013) realiza una historia de la formación de la cultura a partir del mito de la horda primitiva que resulta muy similar a la fábula iusnaturalista de Hobbes y que le permite establecer la analogía entre el hombre primitivo y el neurótico. Unos años después, en *El malestar en la cultura*, Freud (2004) aborda con mayor detenimiento el modo en que el superyó se forma en la estructura psíquica de los sujetos a partir de la represión de las pulsiones y su consecuente transformación en sentimiento de culpa.

Tenemos, entonces, por un lado, el surgimiento de la estructura social y por el otro el surgimiento de la estructura psíquica. No son sino dos caras de una misma moneda, puesto que el hombre en su proceso de socialización va interiorizando los valores morales de la sociedad en la que vive y así va formando su propia instancia psíquica de represión, su policía interna. Las pasiones que en Hobbes inclinaban hacia la paz ocupan, en el psicoanálisis, el lugar de la pulsión de vida, o *Eros*, mientras que las que inclinaban hacia la guerra son las pulsiones de muerte, o *Tánatos*; Freud (2004) nos deja muy en claro que para poder vivir en sociedad es necesario reprimir estas pulsiones. De este modo, Hobbes y Freud, imaginan un mundo sin represión, un estado previo al estado actual en el cual es la represión, social o psicológica, lo que nos permite convivir con otros hombres. Pero,

a raíz de esta hostilidad primaria y recíproca de los seres humanos, la sociedad culta se encuentra bajo una permanente amenaza de disolución. El interés de la comunidad de trabajo no la mantendría cohesionada; en efecto, las pasiones que vienen de lo pulsional son más fuertes que unos intereses racionales” (Freud, 2004: 109).

Lo que sucede en el universo imaginario de *The purge* es que, durante una noche, por doce horas, se levantan completamente las barreras de la represión y se le da vía libre a esa hostilidad primaria, al comportamiento bestial que no acata intereses racionales. Por eso, en *The purge* se utiliza muchas veces la expresión “*release the beast*” (Blum *et al.*, 2013), la cual sugiere que, aun en sociedad, el hombre sigue siendo un lobo agazapado. De hecho, durante la secuencia de montaje que acompaña a los créditos iniciales, se ve una seguidilla de los más atroces actos de violencia captados durante purgas de años anteriores. Con esto la película nos deja bien en claro que, cuando el Estado se retira, las bestias se liberan, des-monopolizando la violencia y dispersándola por todos lados.

Lo que sucedió aquella noche*

Los Sandins son una familia de buen pasar económico que vive en una casa lujosa en un vecindario tranquilo. James y Mary son los padres, Charlie y Zoey los hijos. James trabaja vendiendo sistemas de seguridad domésticos y ha tenido un gran año ya que ha sido nombrado el mejor vendedor de su empresa, lo cual lo ha hecho acreedor de un importante bono. La familia mantiene buenas relaciones con sus vecinos, quienes elogian el nuevo anexo que han hecho a su casa. Durante la noche de purga, los Sandins planean quedarse en su casa en paz, como lo hacen cada año, al resguardo de la violencia del mundo exterior gracias a su sofisticado sistema de seguridad.

Una vez iniciada la purga, Charlie ve en la calle a un hombre de color ensangrentado que pide socorro diciendo que lo persiguen para matarlo. Charlie se apiada de él y lo deja entrar a su casa, contrariando las indicaciones de su padre. En paralelo, vemos que Henry, el novio de Zoey, se ha infiltrado en la casa para hablar con James y convencerlo de que lo deje seguir viendo a su hija a pesar de la diferencia de edad. Sin embargo, cuando Henry ve a James, saca una pistola escondida y le dispara; James esquiva el ataque pero, al defenderse, hiere de muerte a Henry. En ese momento, aprovechando la confusión, el desconocido se escapa de la vista de los Sandins y se esconde en algún rincón de la casa.

Luego de este episodio, se presenta afuera de la casa de los Sandins un grupo de jóvenes armados y enmascaradas, cuyo portavoz les explica que el hombre que han dejado entrar es un *homeless*, al cual ellos estaban a punto de matar. James le explica que quien lo ha dejado entrar ha sido su hijo y que él los quiere ayudar pero no sabe dónde se ha escondido el extraño. El portavoz reclama su derecho a purgar y le anuncia a James que sus compañeros han ido a buscar refuerzos para franquear la seguridad de su casa y que si, cuando regresen, los Sandins aún no le han entregado al *homeless*, entrarán a su casa y los matarán a todos.

James y Mary, entonces, se disponen a encontrar al extraño para entregarlo a los atacantes, salvando su vida y la de sus hijos. Sin embargo, una vez que lo hubieron atrapado, se descubren incapaces de entregarlo a una muerte segura y, cambiando de opinión, deciden protegerlo de sus perseguidores. Cuando regresan los refuerzos de los agresores, estos inician el ataque e ingresan a la casa de los Sandins, quienes se defienden presentándoles batalla con

*El lector que haya visto la película puede sentirse libre de omitir este apartado. A aquel que no lo haya hecho, aconsejamos fuertemente detener la lectura en este punto para hacerlo. Si, desoyendo este consejo, se atreve de todos modos seguir adelante, sepa que lo hace bajo propio riesgo.

armas de fuego. Como resultado del ataque, al cabo de una serie de enfrentamientos, James es asesinado por el portavoz de los atacantes.

Luego, los invasores van a por el resto de la familia pero, antes de que los lleguen a atacar, aparecen los vecinos de los Sandins y los rescatan, matando a sus agresores. Sin embargo, inmediatamente después de esto entendemos que los vecinos de los Sandins, envidiosos por su bienestar económico, solo los han rescatado para poder matarlos ellos mismos. Empero, cuando están a punto de cumplir con este cometido, reaparece el extraño y, desarmando a los vecinos, salva a los Sandins. Al final, los Sandins mantienen cautivos a sus vecinos a punta de pistola hasta que se hace de día y suena una sirena anunciando que la purga ha concluido. Recién entonces los dejan ir.

Sobre la tragedia

Aristóteles afirma que “las partes principales de la fábula, con las cuales la tragedia transporta los ánimos, son las peripecias y el reconocimiento” (2003: 48). Es decir que el conflicto puede ser producido, en primer lugar, por una peripecia, que viene a ser “el cambio en suerte contraria producida en quienes actúan” (Aristóteles, 2003: 63); se trata en ese caso de un cambio objetivo, de una transformación en la suerte de las cosas que afecta externamente a los personajes. En segundo lugar, cuando hay un conflicto interno en los personajes griegos no es gracias a sus dudas y vacilaciones, sino que es un conflicto desencadenado por el reconocimiento, esto es, por “el cambio de ignorancia en conocimiento, para provecho o para daño” (Aristóteles, 2003: 63), como el que se desencadena en la tragedia de Sófocles (2012) cuando Edipo toma conciencia de lo que ha hecho, reconociendo a Yocasta y a Layo como sus verdaderos padres. Para Aristóteles, “toda tragedia se compone de nudo y desenlace (...). Llamo nudo a lo que va desde el principio hasta aquella última parte desde la cual se produce el cambio de felicidad en desgracia o de desgracia en felicidad. El desenlace es lo que va desde el principio del cambio hasta el fin de la tragedia” (2003: 89).

En el nudo se introducen los protagonistas, los problemas a los que se enfrentarán y el mundo en el que habitan, junto con todas las reglas especiales que hacen a la verosimilitud en caso de tratarse de películas de género como esta. Pero, si bien las tragedias aristotélicas se componen de dos grandes secuencias, nudo y desenlace, los guiones cinematográficos se estructuran en torno a tres actos. Mientras que el nudo aristotélico coincide con el primer acto del guión, también llamado planteamiento, el desenlace aristotélico abarca tanto al segundo

acto como al tercero: en el segundo acto es donde suele tener lugar el conflicto o confrontación y el tercer acto es el lugar del desenlace propiamente dicho (Fields, 1996, 2002). En los límites entre un acto y el siguiente se encuentran los puntos de giro, o *point* (Fields, 2002), que son los incidentes, acontecimientos o eventos dramáticos que hacen que la historia progrese gracias a un cambio de rumbo. Siguiendo a Aristóteles, “la peripecia y el reconocimiento son dos de los elementos de la fábula con que se produce piedad y terror; el tercero es lo patético, [donde] lo patético es una acción destructora y dolorosa, como por ejemplo las muertes expuestas en la escena, los dolores, heridas y todo lo de esta clase” (2003: 64-65).

En *The purge*, la peripecia irrumpe en la tranquila vida de los Sandins cuando el desconocido ingresa en su casa durante la noche de purga y luego son invadidos por un grupo de jóvenes sanguinarios, generándose de este modo un cambio en suerte contraria, puesto que los Sandins habían partido de una situación felicidad y bienestar pero terminan cayendo en la desgracia con la muerte de James. *The purge* cumple, de este modo, con varios de los requisitos que Aristóteles impone a las tragedias. Por un lado, se parte de la felicidad y se pasa a la desgracia. Por otro lado, se presentan personajes que no son virtuosos, dado que, si lo fueran, su desgracia no sería temible ni digna de conmiseración sino tan solo repugnante (Aristóteles, 2003). La conmiseración se produce cuando el personaje es alguien que no merece ser desgraciado y el temor se produce cuando el personaje es igual a los espectadores (Aristóteles, 2003). En el caso de los Sandins, se trata de una familia que “no descuella en virtud ni en justicia, ni tampoco cae en desgracia por maldad o perversión, sino por alguna falla” (Aristóteles, 2003: 70). Luego, también el reconocimiento aristotélico se observa en distintos momentos de la película. Primero, cuando James se entera de que el novio de su hija lo quiere matar y luego cuando los Sandins descubren que los vecinos no entraron a su casa para rescatarlos sino para matarlos; en ambos casos, los Sandins reconocen a una persona conocida como un potencial asesino con segundas intenciones que ellos desconocían. El tercer y último reconocimiento es de signo contrario y se produce cuando el extraño aparece al final para salvar a los Sandins de sus vecinos. Si bien al principio los Sandins desconfiaban de él, por tratarse de un desconocido, finalmente reconocen en él a su salvador. Lo patético, por último, está presente en toda la película dado que se trata de una película de terror y las muertes expuestas en la escena se cuentan de a montones.

Planteamiento

En el primer acto de la película conocemos a la familia Sandin y nos introducimos en el lujoso barrio suburbano en el que viven, similar a un *country* bonaerense; entendemos que allí cuentan con seguridad privada y se sienten tranquilos, lo que nos da a entender que la violencia es un problema solo para quienes tienen menos recursos puesto que ellos pueden darse el lujo de encerrarse en su casa mientras que los pobres están indefensos y expuestos a la violencia de los demás. En la película, se nos muestra el encierro como el correlato de la inseguridad y de la desconfianza mutua de la sociedad, tal como lo plantea Hobbes cuando se pregunta “qué opinión tiene [el hombre] de su prójimo cuando cabalga armado, de sus conciudadanos cuando atraca sus puertas, y de sus hijos y servidores cuando echa el cerrojo a sus arcones ¿No acusa así a la humanidad con sus acciones como lo hago yo con mis palabras?” (2003: 130).

La película transcurre casi exclusivamente en una locación y siempre se mantiene el punto de vista de sus protagonistas, dos elementos característicos del cine de encierro, pero por momentos podemos entrever el trasfondo nacional a través los medios de comunicación. Primero escuchamos la radio cuando James está llegando a su casa desde el trabajo, escena con que se inicia la película, y luego vemos la televisión encendida cuando Mary prepara la cena para su familia. Lo que se nos deja ver a través de estas ventanas al mundo exterior es que la purga ha sido iniciada por un partido político llamado Los Nuevos Padres Fundadores y que no todos los norteamericanos están a favor de ella. Esta oposición política nos permite introducir el paralelismo mencionado más arriba entre represión social y represión psicológica. Por un lado, los promotores de la purga parecieran acordar con Freud en que “no es fácil para los seres humanos (...) renunciar a satisfacer su inclinación agresiva; no se sienten bien en esa renuncia” (2004: 111) y por lo tanto la purga es necesaria para depurar las pasiones agresivas contenidas del hombre. Por ejemplo, en la televisión vemos a un hombre sostener que los seres humanos somos una especie inherentemente violenta, que no se debe negar nuestra verdadera identidad y que la catarsis a nivel nacional genera estabilidad psicológica ya que permite liberar la agresión que todos llevamos dentro. Con esto se deja bien en claro que, de igual manera que en la antropología hobbesiana y freudiana, la película renuncia a la creencia idealista en un hombre virtuoso por naturaleza ya que se muestra a los hombres como seres sujetos a pasiones que deben purgar a través de una catarsis violenta. Por el otro lado, los detractores de la purga sostienen que en realidad lo que la purga hace es

depurar el cuerpo social de los más indefensos erradicando a los miembros no contribuyentes de la sociedad que, durante esa noche, se convierten en la presa más fácil de los asesinos. Quienes protestan a la purga, entonces, se manifiestan en contra del darwinismo social que acompaña a la noción de la supervivencia del más apto y que nos equipara nuevamente con el mundo de la naturaleza.

Más adelante en la película, durante una conversación con su hijo, James sostiene estar a favor de la purga por principio pero no participar en ella ya que no siente la necesidad de hacerlo, debido a que lleva una vida tranquila y no posee agresividad contenida. Con esto se nos plantea la duda acerca del verdadero motivo por el cual James está a favor de la purga: por un lado él dice apoyarla gracias a que ha salvado a los Estados Unidos de la mayor crisis económica y social de su historia pero, por otro lado, él no participa activamente en ella. Esto nos autoriza a sospechar de sus argumentos y a pensar que el verdadero motivo por el cual apoya la purga es su interés particular en tanto vendedor de sistemas de seguridad y no tanto su un interés general por el bienestar de la nación. De hecho, pareciera que los que han sido rescatados de la crisis económica fueron los Sandins puesto que, en una charla de alcoba, James le dice a su mujer que le parece increíble que hace diez años, es decir, antes de que se instalara la purga, no llegaban a pagar la renta mientras que ahora, gracias a su bono, están pensando en comprar un yate.

Como mencionamos, en la tragedia se produce un cambio de felicidad a desgracia y esta introducción de los personajes nos presenta, con una gran economía narrativa, tanto la felicidad de James, gracias a su prosperidad económica, como su conflicto interno, ya que él está a favor de la purga pero al mismo tiempo está en contra del asesinato. También en este primer acto vemos que, a pesar de que los Sandins tienen una buena relación con sus vecinos, en la comunidad circula un chisme diciendo que todo barrio pagó por el nuevo anexo que los Sandins hicieron a su amplia casa, dado que casi todos los miembros de la comunidad le compraron a James el sistema de seguridad que él vende. Esto que al principio se presenta como una sana envidia sin importancia, disfrazada por una cordial amabilidad, luego se nos mostrará como una hostilidad extrema y salvaje.

Confrontación

El primer punto de giro se produce cuando Charlie deja entrar al desconocido y James es sorprendido por el ataque de Henry. De este modo se confirma la situación de total

desconfianza propia de un estado de guerra y se le da inicio al segundo acto de la película. Este episodio no solo contribuye a generar el clima de miedo y suspenso requerido por las películas de terror sino que también sirve como presagio del ataque ulterior de los vecinos, poniendo al espectador en guardia frente no solo a los extraños sino también a las personas conocidas. Luego, cuando aparezcan los jóvenes enmascarados, su portavoz (el único de ellos que se quita la máscara), los presenta como un grupo de jóvenes bien educados y dice reconocer en James a uno de los suyos, “*one of the haves*” (Blum *et al.*, 2013), pero aun así le advierte que matará a toda su familia si no le entregan al *homeless*. En medio de la charla que tienen James y el portavoz, uno de los compañeros de este los interrumpe y el portavoz le dispara en la cara, acabando con su vida. Luego le dice a James que, si no coopera, eso mismo va a pasarle a su familia y les recuerda que el asesinado era amigo suyo mientras que los Sandins no lo son. Con esto se nos ratifica que esa noche la violencia es de todos contra todos y que nadie está a salvo de ella.

En este punto comienza la secuencia de mayor terror psicológico de la película ya que los Sandins se encuentran sitiados en su propia casa, en la cual se ha escondido un extraño, al cual deberán entregar a una muerte inmerecida para salvar su propia vida. En el momento en que Charlie le pide misericordia para con el extraño, James responde que “es él o nosotros” (Blum *et al.*, 2013) y también le recuerda que no tienen idea de qué es capaz de hacer ese hombre. Aquí es donde se le presenta finalmente a James la necesidad de matar, lo que hará que se libere un combate en su interior entre, por un lado, su moral contraria al asesinato y, por el otro, la necesidad de proteger a su familia; no puede cumplir con ambas. Al igual que Hamlet, James “tiene que elegir (y en este 'tener que elegir', veremos, radica el núcleo de la experiencia trágica) entre dos pautas de acción opuestas, ambas perfectamente ‘morales’, pero correspondientes a morales distintas y mutuamente incompatibles” (Rinesi, 2005: 14).

Pero el conflicto en el interior de James no es el único conflicto que tiene lugar en el segundo acto de *The purge*. Los jóvenes enmascarados que asedian a los Sandins comparan continuamente al *homeless* con un cerdo, a quien persiguen, por un lado, porque desean hacer valer su derecho de purgar y, por el otro, porque, como le dicen a James, consideran que el *homeless* representa una amenaza grotesca a su justa sociedad. El perseguido es un hombre negro, pobre y sin hogar, mientras que sus perseguidores son hombres blancos, adinerados y bien educados, que creen que la única función del primero es servirlos a ellos en su necesidad de purgar. En la noche en que los seres humanos se convierten en animales, los ricos ocupan

en lugar de los lobos feroces y mientras que los pobres toman el lugar de los cerdos indefensos. De hecho, el extraño perseguido apenas si tiene unas pocas líneas de diálogo en la película, como si su voz no fuera importante para la historia mientras que, por el contrario, el portavoz de los jóvenes perseguidores es, además de cortés, sumamente verborrágico. En sus interacciones con James, vemos que viste blazer y corbata, que exagera las normas de etiqueta y que utiliza expresiones vetustas, como “*I bid you farewell*” (Blum *et al.*, 2003), las cuales parecieran salidas de una obra de Shakespeare; de hecho es por ese motivo, y porque como nunca conocemos su nombre, que este personaje figura en los créditos como *polite leader*. Todos estos elementos hacen a que el conflicto moral del personaje esté acompañado, en un segundo plano, por un conflicto social ya que, además de la encrucijada en que se hallan los Sandins, también se nos exhiben las desigualdades económicas, sociales y raciales de su sociedad. De este modo, *The purge* se inscribe en la larga tradición de crítica social y política que posee el cine de terror, a la cual pertenecen tanto los zombies de *Night of the living dead* (Hardman, Steiner y Romero, 1968) y *Dawn of the dead* (Rubinstein, 1978) como los alienígenas de *Invasion of the body snatchers* (Wanger, 1956) y los de *They live* (Franco y Carpenter, 1988)².

Cuando James logra finalmente encontrar al extraño, lo toma prisionero y lo ata a una silla, reduciéndolo así a un estado de esclavitud. Con esto, la película pareciera coincidir con John Locke en que “la esclavitud (...) no es sino la prolongación de un estado de naturaleza entre un vencedor legítimo y un cautivo” (2015: 170). Sin embargo, los Sandins viven esta obligación que se les ha impuesto como un hecho traumático puesto que, al maniatar al desconocido, Mary exclama incrédula “mira lo que estamos haciendo” y también se pregunta “¿qué diablos nos ha pasado?” mientras que Zoey le advierte a James que, luego de esto, “nunca nada volverá a ser lo mismo” (Blum *et al.*, 2013). Esta última frase sirve para recordarnos que los personajes de las tragedias no regresan nunca indemnes al punto de partida sino que, del mismo modo que lo hace Odiseo durante su viaje, siempre sufren una transformación durante la historia, describiendo de esa manera un verdadero arco dramático.

Otro hecho importante en el desarrollo de la confrontación sucede cuando, luego de

² Muchos han sugerido que los zombies de Romero representaban los conflictos raciales de los Estados Unidos a la vez que simbolizaban una crítica al consumismo (Loudermilk, 2000; Ritzer, 2003). *The invasión of the Body Snatchers* suele ser interpretada como una alegoría de la paranoia americana ante el comunismo (Legacy, 1978). *They live* es acaso la más directamente política de las películas mencionadas, puesto que en ella se describe un planeta Tierra gobernado por *aliens* a través de la publicidad (García López, 2015).

unos momentos de forcejeo, el desconocido acepta su destino y le pide a James que lo entregue a los atacantes y salve a su familia. Con esto, demuestra no ser tan solo una simple máscara que desempeña un rol determinado, como en ocasiones resultan los personajes secundarios, sino que se nos presenta también él como un sujeto conflictuado que no tiene las cosas del todo claras. En su interior también se presenta una batalla entre dos pautas de acción contrarias ya que tiene que elegir entre salvar su propia vida o sacrificarse para salvar la vida de toda una familia. El giro dramático, *midpoint* de nuestra historia, se produce cuando, a raíz de ese cambio en la actitud del extraño, James decide perdonarle la vida y defenderlo de sus agresores, aunque eso suponga poner en riesgo su propia vida y la de toda su familia. Cuando el extraño era un completo desconocido que lo único que hacía era amenazar a su familia, James no tenía tan a mal la idea de entregarlo a una muerte segura; sin embargo, al resolver sacrificarse por los Sandins, el extraño logra paradójicamente salvar su vida. Con esta decisión consigue que James lo humanice, es decir, que lo reconozca a él también como una persona atormentada por sus normas éticas y que, al hacerlo, ya no se sienta capaz de matarlo. Pareciera que entre la decisión moral de matar a un hombre desconocido y arriesgar a su familia, James opta sin dudarlo por la primera; pero cuando ve que debe matar a un hombre que está dispuesto a sacrificarse por su familia, aquella opción ya no le resulta moralmente correcta. Puede apreciarse que, mientras que el primer punto de giro, con el que se había inaugurado el segundo acto, era resultado de elementos externos a los protagonistas, este segundo punto de giro es verdaderamente interno. Mientras que los protagonistas de las tragedias griegas eran personajes con convicciones férreas, James Sandin y el extraño son sujetos desgarrados por sus dudas y sus conflictos internos.

Como los Sandins no entregan al desconocido, los agresores invaden su casa. Sin embargo, los Sandins se disponen a presentarle batalla y, durante la secuencia siguiente, *The purge* se convierte en una película de acción al estilo de *Assault on precinct 13*, donde una pandilla callejera asedia una comisaría cuando los policías deciden defender la vida de un prisionero condenado por homicidio (Kaplan y Carpenter, 1976). Cuando, luego de una serie de enfrentamientos armados con los invasores, James muere en manos del portavoz de los jóvenes, termina de cerrarse el arco dramático propio de una tragedia.

Desenlace

El segundo punto de giro es el que da origen al tercer acto, o desenlace. En *The purge*, este

momento coincide con la aparición de los vecinos, quienes en un principio parecieran ser los salvadores, pero inmediatamente nos damos cuenta de que son los peores enemigos de los Sandins, de modo que la amabilidad que mostraron al principio no era más que una fachada. Si bien vemos que muchos de los participantes de la purga llevan máscaras espeluznantes para cubrir su identidad, la película parece indicarnos que las verdaderas máscaras son las que se llevan puestas durante todo el año, como lo hacen los vecinos, dado que, apenas se bajan las barreras de la represión, ellos muestran sus verdaderas caras dando rienda suelta a sus deseos homicidas. Tal vez por eso el portavoz del grupo de jóvenes educados se había quitado la máscara para hablar con los Sandins, como advirtiéndonos con este acto que mostrar su verdadero rostro es más aterrador que la máscara que llevaba puesta.

En el tercer acto, entonces, el hombre desconocido es quien finalmente rescata a los Sandins de sus vecinos, dejándonos la esperanzadora sensación de que aún se puede confiar en la bondad de los extraños. Cuando los Sandins liberan finalmente a sus vecinos, se comienza a oír a lo lejos sirenas de ambulancias y de patrulleros policiales, indicándonos que ya ha concluido la purga anual y que el Estado ha vuelto a ocupar su lugar como garante del orden. La noche de purga funciona como una suerte de carnaval en el que todo se trastoca temporalmente y tras el cual cada uno vuelve a su vida tranquila y contenida, de igual modo que lo hace el espectador cuando se encienden las luces de la sala. Es notorio que la palabra griega *κάθαρση* se traduzca a la vez como catarsis, purificación o purgación, siendo que, para Aristóteles “la tragedia [logra] por medio de la piedad y el terror la expurgación de tales pasiones” (2003: 45). Es decir, repetimos, que los espectadores de la tragedia, a través de la catarsis, consiguen expurgar las pasiones que los aquejan. Tal vez ese sea el secreto que se esconde detrás del éxito comercial de la película, pues “las cosas que vemos en el original con desagrado, nos causan gozo cuando las miramos en las imágenes” (Aristóteles, 2003: 37). Recordemos que, para Freud, “las satisfacciones sustitutivas, como las que ofrece el arte, son ilusiones respecto de la realidad, mas no por ello menos efectivas psíquicamente, merced al papel que la fantasía se ha conquistado en la vida anímica” (2004: 75).

El camino del héroe

En el caso de *The purge*, la puesta en escena del conflicto tiene la crudeza propia de las películas de terror. James es un hombre que está a mitad de camino entre la maldad y la virtud, es decir, es un sujeto atormentado como todos nosotros, y lo trágico de su historia es

que le va la vida en su heroica declaración de principios ya que, en lugar de salvar a su familia, opta por proteger a un extraño. Cuando el líder de los jóvenes lo está por matar, le pregunta si la vida del desconocido realmente valía sacrificar la suya, que es la misma pregunta que el espectador le hubiera querido formular. Tal vez aquí sea pertinente recordar que para Aristóteles (2003) las cosas temibles y dignas de conmiseración tienen lugar general y preferentemente cuando los hechos se suceden en contra de lo que se espera ya que el espectador de esta película jamás hubiera esperado que James actuara del modo en el que lo hizo. Lo que nos sorprende de James es que, a pesar de parecer un hombre pragmático y calculador, acaba traicionando la ley natural de la razón expuesta por Locke, según la cual “cada uno de nosotros está obligado a su propia conservación” (2015: 121); esto nos recuerda que el héroe trágico, según afirma George Steiner, es un personaje “destruido por fuerzas que no pueden ser enteramente comprendida ni derrotadas por la prudencia racional” (1991: 13). En vez de optar por la prudencia, James se resuelve por la hazaña heroica. Por otro lado, también es importante tener en cuenta que los invasores enmascarados, al amenazar con franquear la seguridad de la casa, en algún punto lo que hacen es poner en entredicho el poder de James, en tanto vendedor de sistemas de seguridad y en tanto padre de familia capaz de proteger a los suyos. No es descabellado entonces pensar que tal vez fue el orgullo de James, más que su misericordia, lo que lo llevó a presentar batalla a los atacantes. Hobbes sostenía que la búsqueda de gloria era una de esas pasiones que podían desencadenar la riña entre los hombres y aquí James pareciera recordarnos que él también es un ser pasional capaz de llevar a cabo hazañas heroicas. Nos recuerda el episodio en el cual Odiseo hiere el ojo del cíclope Polifemo para escaparse de su cueva pero, en lugar de huir en silencio y a salvo, le grita desde su barco que, cuando le pregunten quién lo ha herido, responda que fue Odiseo. A causa de esto, Polifemo, enojado, arranca un peñasco y lo tira al mar, generando una ola que arroja el barco de Odiseo. Esta provocación innecesaria nos demuestra que el héroe es incapaz de renunciar al deseo de gloria y de reconocimiento, a pesar de que ello le signifique arriesgar su vida (Homero, 2008).

Sangre en el río

Retomando nuestro argumento inicial, creemos que la ficción cinematográfica es capaz de estetizar problemas propios de la política porque ambas esferas están atravesadas inevitablemente por el conflicto. Como sostiene Rinesi, “la postulación de esa inevitabilidad e

irresolubilidad del conflicto es lo que da su fuerza a las grandes obras trágicas que han marcado singularmente la subjetividad y el pensamiento occidentales” (2005: 14). Recordemos que, luego de Shakespeare, los conflictos ya no se libran entre las voluntades de dioses enfrentados; como Hamlet le decía a Horacio, era dentro de su corazón donde se agitaba esa suerte de combate que le impedía conciliar el sueño (Shakespeare, 2015). Por este motivo, las tragedias griegas eran tragedias de personajes mientras que las modernas son tragedias de sujetos: para los primeros el conflicto era externo, para los segundos es interno. Rinesi afirma que “no existe tragedia donde no hay un abismo, una escisión radical, entre nuestro conocimiento y nuestra acción, porque nuestra inadecuación entre nuestro saber y el mundo define el horizonte de lo trágico” (2005: 67). En el caso de los modernos, el problema no es un problema de ignorancia; Hamlet, incluso sabiendo quién es quién, no puede dormir porque no sabe qué hacer (Shakespeare, 2015). Cuando los dioses se han retirado del mundo, el desgarramiento se interioriza en los sujetos. No es casual que Freud haya utilizado los nombres propios de dos divinidades griegas para denominar a las pulsiones que se baten en el interior del alma de cada hombre (Freud, 2004). Es una batalla trágica a la que no podemos escapar porque “el programa que nos impone el principio de placer, el de ser felices, es irrealizable; empero no es lícito (más bien, no es posible) resignar los empeños por acercarse de algún modo a su cumplimiento” (Freud, 2004: 83). El conflicto, entonces, se presenta como una escisión constitutiva, de naturaleza a la vez social y psicológica, y

la tragedia constituye una forma de presentación del conflicto que partiendo de reconocer tanto su inevitabilidad como su carácter refractario a cualquier forma de 'negociación' (...) opta por exhibirlo, por “ponerlo en escena”, en toda su desnuda crudeza, en toda su insoportable irresolubilidad (Rinesi, 2005: 13).

Para Rinesi (2005), la política es el nombre que se le da al conflicto, cuya solución final es siempre imposible, y su tarea fundamental es evitar que se caiga en la tragedia; en ese sentido, *The purge* nos brinda un ejemplo de cómo, al desaparecer el orden político, se desencadenan las tragedias. Pero además de eso, el verdadero sabor trágico que nos deja la película consiste en su reflexión acerca de que el estado de naturaleza no es un estado previo a la sociedad sino que es la condición natural de la humanidad. El orden civil no puede nunca terminar de imponerse a la naturaleza porque las pulsiones agresivas no pueden ser definitivamente sepultadas, porque “no dejan de tener fuerza al entrar en sociedad, las obligaciones que dimanen de las leyes naturales” (Locke, 2015: 202). En consecuencia, la

principal virtud de *The purge* radica en que acepta el desafío de reflexionar acerca del mundo reconociendo en él ámbitos de conflicto irreductible y recordándonos que la naturaleza es algo que no podemos nunca terminar de dejar atrás, es algo que nunca va a dejar de seducirnos. Para hacer esto, la película acude a un universo a la vez utópico y distópico. La parte utópica consiste en que se logró establecer un régimen sin desempleo y sin crimen, en el cual, durante 364 días y medio anuales, pareciera haberse anulado el conflicto. Pero la reflexión realmente aterradora de la película es la que nos indica que esa utopía solo es posible gracias a doce horas de la más sanguinaria distopía. Doce horas que vienen a decirnos que la violencia no pertenece al estado de naturaleza sino a la condición natural de la humanidad y que por lo tanto no podremos nunca terminar de erradicarla de nosotros, tan solo podemos intentar que la sangre no llegue al río. Pocas cosas son más perturbadoras que esta.

El título con que se distribuyó la película en hispanoamérica, *12 horas para sobrevivir*, resulta entonces mucho más afortunado que su par español, *La noche de las bestias*, porque el primero pone el acento en el costo que tiene la utopía: son doce horas de terror extremo a las que hay que sobrevivir para poder gozar, como premio, de una sociedad pacificada el resto de año. El título español, por su parte, es un título engañoso puesto que parece indicarnos que solo una noche le pertenece a las bestias, cuando la moraleja de la película parece ser, por el contrario, que la sociedad está hecha de bestias, que el hombre es la bestia del hombre durante los 365 días del años porque el estado de naturaleza no es anterior al estado civil sino que yace agazapado en su interior, que debajo de nuestra capa de censura y represión la condición natural de la humanidad sigue siendo el origen del orden civil. La película nos dice que esa condición natural de los hombres es desafortunadamente belicosa, y que la violencia no es el patrimonio de las bestias sino que la violencia está en nosotros. De esta manera, el cine de terror es tanto más terrorífico cuando se desdibuja la línea divisoria entre el bien y el mal, cuando no hay villanos de historieta sino hombres que, al igual que los demás, están movidos por sus pasiones y por sus deseos y cuando se nos muestra que la tragedia no es el producto de la voluntad omnipotente de los dioses sino que es tan solo el resultado de los conflictos entre los hombres.

Bibliografía:

- Adorno, T. y Horkheimer, M. (1969). *Dialéctica del Iluminismo*. México: Editorial Sudamericana.
- Aristóteles (2003). *Poética*. Buenos Aires: Losada.
- Blum, J., Bay, M., Form, A., Fuller, B. y Lemercier, S. (productores) y DeMonaco, J. (director). (2013). *The purge* [película]. Estados Unidos: Blumhouse Productions / Platinum Dunes / Why Not Productions.
- Boorman, J. (productor y director). (1972). *Deliverance* [película]. Estados Unidos: Elmer Productions.
- Bourdieu, P. (2017). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Fields, S. (1996). *El manual del guión*. Madrid: Plot Ediciones.
- Fields, S. (2002). *El libro del guión. Fundamentos de la escritura de guiones*. Madrid: Plot Ediciones.
- Franco, L. (productor) y Carpenter, J. (director). (1988). *They live* [película]. Estados Unidos: Alive Films / Larry Franco Productions.
- Freud, S. (2004). El malestar en la cultura. En *Obras completas: el porvenir de una ilusión: el malestar en la cultura y otras obras: 1927-1931* (pp. 57- 140). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (2013). Tótem y tabú. En *Obras completas: Volumen 13* (pp. 1745-1850). Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- García López, J. (2015). Publicidad y consumo. En *They Live. Análisis crítico sobre la ideología publicitaria*. *Revista de Comunicación Vivat Academia*, 130, 184-197.
- Hardman, K. y Steiner, R. (productores) y Romero, G. (director). (1968). *Night of the living dead* [película]. Estados Unidos: Image Ten.
- Hobbes, T. (2000). *De Cive*. Madrid: Alianza Editorial.
- Hobbes, T. (2003). *Leviatán*. Buenos Aires: Losada.
- Homero (2008). *Odisea*. Buenos Aires: AGeBe.
- Husserl, E. (1962). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía*

fenomenológica. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

- Kaplan, J. (productor) y Carpenter, J. (director). (1976). *Assault on precinct 13* [película]. Estados Unidos: The CKK Corporation.
- LeGacy, A. (1978). "The Invasion of the Body Snatchers": A Metaphor for the Fifties. *Literature/Film Quarterly*, 6 (3), 285-292.
- Locke, J. (2015). Segundo tratado sobre el gobierno. Un ensayo sobre el verdadero origen, alcance y fin del gobierno civil. En *Ensayo sobre el entendimiento humano (compendio); Segundo tratado sobre el gobierno; Escritos sobre la tolerancia* (pp. 115-274). Barcelona: Gredos.
- Loudermilk, A. (2000). Eating 'Dawn' in the Dark. Zombie desire and commodified identity in George A. Romero's 'Dawn of the Dead'. *Journal of consumer culture*, 3 (1), 83-108.
- Plauto (2013). *Asinaria*. Madrid: Cátedra.
- Rinesi, E. (2005). *Política y tragedia. Hamlet, entre Hobbes y Maquiavelo*. Buenos Aires: Colihue.
- Ritzer, G. (2003). Islands of the Living Dead. The Social Geography of McDonaldization. *American behavioral scientist*, 4 (2), 119-136.
- Rubinstein, R. (productor) y Romero, G. (director). (1978). *Dawn of the dead* [película]. Estados Unidos: Laurel Group Inc.
- Shakespeare, W. (2015). *Hamlet*. Buenos Aires: Colihue.
- Sófocles (2012). *Edipo rey*. Buenos Aires: Cántaro Editores.
- Steiner, G. (1991). *La muerte de la tragedia*. Caracas: Monte Ávila.
- Wanger, W. (productor) y Siegel, D. (director). (1956). *The invasion of the Body Snatchers* [película]. Estados Unidos: Walter Wanger Productions.
- Weber, M. (2009). *El político y el científico*. Madrid: Alianza Editorial.
- Wyatt, J. (2000). *High Concept. Movies and Marketing in Hollywood*. Austin: University of Texas Press.