



Edita: LAboratorio de Tecnologías de la Información y Nuevos Análisis de Comunicación Social

Depósito Legal: TF-135-98 / ISSN: 1138-5820

Año 12º – 3ª época - Director: [Dr. José Manuel de Pablos Coello](#), catedrático de Periodismo

[Facultad y Departamento de Ciencias de la Información](#): Pirámide del Campus de Guajara - [Universidad de La Laguna](#)

38071 La Laguna (Tenerife, Canarias; España)

Teléfonos: (34) 922 31 72 31 / 41 - Fax: (34) 922 31 72 54

Investigación – [forma de citar/how to cite](#) – [informe revisores/referees](#) – [agenda](#) – [metadatos](#) – [PDF](#) – [Creative Commons](#)
DOI: 10.4185/RLCS-64-2009-871-926-937

Hollywood y el arquetipo del atrincherado. Clave dramática y discurso político del 11-S

Hollywood and the Entrenched Archetype. Dramatic Clue and 9/11 Political Speech

Dr. Antonio Sánchez-Escalonilla García-Rico [[C.V.](#)] Profesor contratado doctor - Facultad de Ciencias de la Comunicación – Universidad Rey Juan Carlos antonio.sanchezescalonilla@urjc.es

Resumen: Investigadores como Stearns señalan el miedo a la invasión y a la amenaza externa como uno de los síntomas específicos del denominado “miedo endémico norteamericano”. Tras el 11-S, este miedo se intensificó ante los ojos de la población, dentro de una atmósfera de amenaza que ha propiciado los riesgos de xenofobia y atrincheramiento en ciertos sectores de la sociedad norteamericana. Entre 2001 y 2008, el cine de Hollywood ha vinculado este miedo colectivo con el peligro de desintegración en una sociedad multi-étnica, resultado de la mezcla cultural tras siglos de historia. El presente trabajo trata de analizar el personaje peculiar del atrincherado en el cine de ficción norteamericano posterior al 11-S. El arquetipo del atrincherado es una figura tradicional en el panorama de Hollywood, desde los primeros westerns hasta las más recientes tendencias de ciencia-ficción, y actualmente ha cobrado nueva vitalidad como exponente del ciudadano ordinario amenazado por el riesgo de destrucción masiva o invasión letal.

Palabras clave: Cine; terrorismo; 11-S; personaje atrincherado; miedo americano

Abstract: Researchers of American society such as Stearns point out the panic of invasion and the foreign threat as one of the specific indications of the endemic American fear. In the wake of the 9/11 terrorist attacks, this fear has become even more intense before the eyes of the population. This atmosphere of threat has manifested itself in the form of xenophobia and entrenchment in certain sectors of the North American society. Between 2001 and 2008, Hollywood has reflected this social fear as a danger of disintegration in a multi-ethnic society, the result of a melting pot after centuries of history. This work tries to analyse the peculiar character of the entrenched in American fiction cinema after 9/11. The entrenched is a traditional figure in Hollywood landscapes since the times of the early western to the most recent trends in science-fiction, and now has been revitalized as an exponent of the ordinary citizen under risk of mass destruction or lethal invasion.

Keywords: Film; Terrorism; 11-S; Entrenched character; American Fear.

Sumario: 1. Introducción. 2. Metodología. 3. La frontera como trinchera. El espíritu del Western. 4. Defensa espontánea y trinchera interior. 5. El arquetipo del atrincherado tras el 11-S. 5.1. Versión colectiva del arquetipo. John Wayne y *The Spirit of America*. 5.2. Versión individual del arquetipo. La trinchera anacrónica. 6. Propuesta para una tipología de personajes. 7. Conclusión. 8. Bibliografía. 9. Notas

Summary: 1. Introduction. 2. Methodology. 3. The frontier as a trench. The Western Spirit. 4. Spontaneous Defense and Inner Trench. 5. The Archetype of the Entrenched Character in the Wake of

9/11. 5.1. Global Version of the Archetype. John Wayne and The Spirit of America. 5.2. Individual Version of the Archetype. The Anachronical Trench. 6. Proposal for a Character Taxonomy. 7. Conclusion. 8. Bibliography. 9. Notes

Traducción supervisada por **Jesús Paz-Albo**
(licenciado en Filología Inglesa, Universidad Rey Juan Carlos)

1. Introducción

Para la conciencia social norteamericana, los atentados del 11 de septiembre en Nueva York y Washington supusieron el primer ataque exterior contra civiles tras el bombardeo de Pearl Harbor. Para el ciudadano medio occidental, las imágenes televisivas de las Torres Gemelas parecían cumplir las amenazas que la ficción cinematográfica había cultivado durante la década previa, a través de los géneros de acción y catástrofe.

El papel preconizador del cine de ficción en la masacre ha sido objeto de investigación entre 2001 y 2009, como ponen de manifiesto los estudios de Boggs y Pollard, Kellner, los ensayos recogidos por Dixon en *Film and Television After 11-S*, o los trabajos de Francescutti y Huerta en España [1]. Las representaciones cinematográficas del escenario tras el 11-S han recibido una atención algo más reducida, en especial en lo que se refiere a la construcción de imaginarios simbólicos y emocionales en los terrenos político y social. Puede decirse que se ha escrito más sobre la representación fílmica del escenario previo a los ataques que sobre la etapa posterior, fase en que las tendencias sociales, políticas y creativas aún permanecen emergentes.

Nuestro trabajo se mueve en este segundo ámbito, y tiene por objeto la exploración del miedo tradicional de la sociedad norteamericana a la invasión a través del arquetipo narrativo del personaje atrincherado, en un contexto posterior al 11-S. Para ello, se tomará como referente las producciones de Hollywood pertenecientes a los géneros populares donde cobra relieve la figura del ciudadano amenazado en su hogar.

En la primera mitad de la década actual, la percepción de riesgo en el contexto urbano de Estados Unidos llegó a convertirse en un lugar común mediático donde podían advertirse síntomas de descomposición en los vínculos entre ciudadano e instituciones sociales: desconfianza en el Estado como garante de seguridad, xenofobia, venganza, proliferación de las teorías de la conspiración, obsesión ante la invasión, nacionalismo, enquistamiento social... El cine, en especial los géneros de ficción, siempre ha hallado en la catástrofe y en el terror popular una fuente recurrente de inspiración mediante el recurso alegórico.

Sin embargo, más allá del ámbito creativo, los mencionados fenómenos de fractura social han sido especialmente tratados por el medio cinematográfico desde el 11-S, de modo que el aspecto sociológico y la perspectiva histórica han reforzado el papel de la narración cinematográfica en la reconstrucción y representación de la cultural social a comienzos del nuevo siglo.

Es en este ámbito donde cobra relieve el arquetipo del atrincherado, perteneciente a una tradición social, política y también narrativa que se remonta a los orígenes de los Estados Unidos. La imagen del colono europeo que resiste a las invasiones en su asentamiento pertenece a una iconografía fundacional del país, y no en vano fue apelado por la Administración Bush como imagen patriótica, evocadora del western, tras los atentados de Washington y Nueva York. Paradójicamente, Hollywood ha empleado esta figura como un instrumento para elaborar sus propias reflexiones críticas en torno a la América surgida sobre los escombros de la Zona Cero. Desde el cine popular se elaboran discursos ocho años después, y se envían mensajes a la sociedad con objeto de contrarrestar el miedo, condenar el recurso a la guerra o a la reacción violenta individual, al tiempo que se advierte sobre la restricción estatal de los derechos civiles.

En este sentido, dentro del cine documental destacan los trabajos de Michael Moore, *Bowling for Columbine* (2002) y *Fahrenheit 11-S* (2004). En el campo de la ficción, de mayor impacto social,

directores como Paul Haggis, Steven Spielberg, M. Night Shyamalan o Frank Darabont han tratado la cuestión del pánico colectivo o la resistencia al invasor como causa de una nueva amenaza: la incomunicación social con síntoma de involución.

2. Metodología

El arquetipo del personaje atrincherado se toma en nuestro trabajo como un instrumento para el análisis de contenidos propio de un cine perteneciente a una época concreta: el período 2001-2008, correspondiente al gobierno de la Administración Bush-Cheney. A través de este cliché dramático se pretende distinguir y examinar los diferentes discursos sociales difundidos por Hollywood en las etapas previa y posterior al primer ataque masivo sobre suelo nacional. Al mismo tiempo, se comentarán los distintos recursos empleados en la iconografía de este personaje, según varíen los discursos fílmicos. Para ello se considerarán diversos títulos emblemáticos de los géneros de invasión y catástrofe que, por su amplia difusión en las audiencias norteamericana y occidental, pueden originar tendencias mediáticas de relevancia en la opinión pública.

El estudio se inicia con una aproximación histórica y social al arquetipo del atrincherado, para señalar a continuación sus referentes como personaje consolidado en el género del western. En una segunda fase, nuestro análisis se centrará en el cine de géneros populares posterior al 11-S, donde los modelos de atrincherado han resultado especialmente útiles en la elaboración de discursos y reflexiones críticas sobre las actitudes sociales y las políticas desarrolladas durante el doble mandato republicano. Dentro de esta fase de estudio se distinguirán las versiones del arquetipo empleadas en este tipo de cine, en especial los géneros de ciencia-ficción y los sub-géneros de invasión y catástrofe, en los que este modelo dramático presenta una rentable utilidad narrativa.

Finalmente, la distinción entre los diversos modelos del arquetipo se aplicará a los diferentes contextos sociales y políticos de los filmes comentados, con objeto de elaborar una tipología de caracteres sobre el personaje atrincherado que permita distinguir los modelos de discurso fílmico desarrollados por el cine de ficción en torno al 11-S.

En síntesis, la figura del atrincherado y su evolución se estudiarán como herramienta narrativa, en la medida en que posibilitan la elaboración de discursos políticos, históricos y sociales en el cine de audiencias populares. Para ello, se seguirá la línea de los trabajos de autores como Dixon, Kellner, Faludi y Fenster. Por otro lado, conviene advertir que el presente trabajo pretende realizar una síntesis de las tendencias dramáticas y políticas en torno a un arquetipo narrativo, y no una exploración exhaustiva de los discursos socio-políticos en el cine posterior a los atentados de Nueva York y Washington.

Para abordar el desarrollo de nuestro estudio sobre el arquetipo del atrincherado, comenzaremos por situar sus coordenadas históricas y creativas, y destacaremos el papel desempeñado por el western en su cohesión. En esta etapa tomaremos *Centauros del desierto* (1956) como punto de referencia. En segundo lugar, se tratará la pervivencia del personaje atrincherado como un fenómeno social anacrónico en la sociedad norteamericana de finales de siglo XX, y su vinculación con las teorías de la conspiración. *Arlington Road* (1999) será la película destacada en esta etapa. Por último, abordaremos la importancia del personaje atrincherado tras el 11-S en los géneros cinematográficos de catástrofe y ciencia-ficción, a través de tres directores de reconocido impacto sobre las audiencias occidentales: Steven Spielberg, M. Night Shyamalan y Frank Darabont.

3. La frontera como trinchera. El espíritu del Western

En el sur de Nueva York, a doscientos metros de la Zona Cero, Wall Street se extiende como una brecha al sur de Manhattan, desde Broadway hasta el East River. El nombre de esta vía, símbolo del poder financiero de Occidente, se debe al antiguo muro que los colonos holandeses de Nueva Ámsterdam levantaron en el siglo XVII sobre su actual trazado, para defenderse de las tribus nativas americanas. El miedo a un eventual ataque indígena, heredado décadas más tarde por los ingleses que refundaron la ciudad como Nueva York, marcó desde sus orígenes la presencia de los primeros

habitantes blancos en Norteamérica. De hecho, la historia de los europeos sobre el nuevo continente podría resumirse como un desplazamiento progresivo de empalizadas como la de Manhattan hasta la orilla del Océano Pacífico.

Resulta sintomático que el temor a un ataque fatal contra la ciudad se viera cumplido cuatro siglos más tarde, cuando aquella fortificación que protegía a unos pocos millares de europeos atrincherados se había transformado en el corazón de una urbe de ocho millones de habitantes, icono del esplendor cultural norteamericano. El 11 de septiembre de 2001, la amenaza externa consiguió derribar unos muros defensivos que, desde los tiempos de los Padres Peregrinos hasta la era del G8, habían cobrado unas dimensiones planetarias y parecían inexpugnables.

A lo largo de su epopeya fundacional, el avance de los Estados Unidos hacia la costa Oeste siempre estuvo asociado a un sentimiento social de atrincheramiento tras la frontera-empalizada. En el imaginario colectivo norteamericano, las figuras del pionero y del colono acompañaron la expansión a lo largo de territorio salvaje y hostil. Esta expansión territorial siempre apareció vinculada desde sus inicios a la necesidad de protección del peligro externo, y terminó por fraguar en forma de miedo subyacente en la memoria nacional. Es en este contexto histórico donde surge la figura del colono atrincherado, objeto de nuestro trabajo, consolidada primero como referente heroico de la fundación de un nuevo país. Más tarde, con la aparición del cine, se transformaría en un arquetipo dramático vinculado a la historia antigua y reciente de los Estados Unidos.

Los asentamientos europeos sobre las trece colonias, desde Nueva Inglaterra hasta Florida, siempre han evocado ante los historiadores las resonancias clásicas que Virgilio recoge en la *Eneida*, donde se canta la travesía mediterránea de los exiliados troyanos para fundar un nuevo hogar en Italia. Esta conciencia fundacional de los Padres de la Patria norteamericana quedó expresada en la simbología tomada de la república romana, desde el estilo arquitectónico neoclásico de edificios civiles como el Capitolio, hasta el lema 'E Pluribus Unum' o los *fascas* que presiden el Congreso. La ley, el progreso, el orden político y la religión debían florecer allá donde llegara la vanguardia de los pioneros. Mientras los territorios se transformaban en estados, el ejército y las milicias locales se encargarían de vigilar y proteger los poblamientos sobre territorio indígena.

Con la aparición del cine, el género del western reflejaría la conquista del territorio americano como si se tratara de un mito clásico de fundación. Directores y productores cinematográficos tomaron estos hechos históricos y construyeron toda una épica legendaria sobre ellos, donde la amenaza y el peligro acompañaba la conquista de un suelo virgen y hostil. Como advierte Place: "las visiones filosóficas sobre la historia de Estados Unidos conforman los antecedentes del western y la especial significancia del género para los norteamericanos; pero para comprender el impacto emocional del western, resulta mucho más importante considerar el elemento mítico que contiene. Los mitos son los modelos universales de la experiencia humana" (1974: 4).

Entre estos modelos universales, la figura del personaje atrincherado que resiste heroicamente en terreno hostil se perfila como uno de los arquetipos dramáticos más representativos del western, género cinematográfico donde hace su aparición por primera vez. Dos títulos clásicos como *El Álamo* (1960) y *Centauros del desierto* emplean el arquetipo del colono obligado a resistir en territorios de frontera. El primero relata la gesta de ciudadanos norteamericanos establecidos en Texas, que declaran la independencia del territorio y se rebelan contra las autoridades mexicanas. La heroica resistencia de los colonos en el fuerte de El Álamo, un hecho histórico que ha contribuido a la formación de la conciencia nacional, se ajusta a la imagen de los primeros habitantes de Nueva York, decididos a establecer la civilización y los valores anglosajones en una tierra extraña pero prometedora.

A diferencia de la película anterior, *Centauros del desierto* no se basa en hechos históricos pero refleja a la perfección el espíritu de los pioneros al otro lado del Mississippi, tras la Guerra de Secesión. El filme, dirigido por John Ford y escrito por Frank Nugent, es una de las mejores tramas de rescate jamás contadas. El guión relata los esfuerzos del excombatiente Ethan Edwards y un grupo de *rangers*, que recorren los territorios del Oeste durante diez años para rescatar a Debbie, una niña secuestrada por

los comanches y única superviviente de la matanza sufrida por la familia de Edwards.

El perfil del héroe, áspero y de firmes principios, queda patente a lo largo de un argumento donde se unen rescate y venganza como objetivos dramáticos. El ex combatiente asume el papel de defensor de los colonos, movido por una mezcla de amor hacia la familia de su hermano y de odio contra los indios. La masacre cometida por los comanches actuará como catalizador de estos dos sentimientos primordiales.

En *Centauros del desierto* se pone de relieve el concepto de tierra o propiedad amenazada a través de la antítesis establecida entre colonos blancos que habitan en frágiles asentamientos, e indios trashumantes dueños de un territorio inabarcable. En el inicio del filme, la familia de Edwards se reúne por la noche y una atmósfera de terror invade la cabaña, tras advertir la presencia de los indios en el exterior. El grito de una de las hijas, obligada a apartar un candil de la ventana, da paso a una elipsis tras la cual Ethan descubre los cadáveres de la familia con excepción de sus dos sobrinas.

Este grito de pánico expresa de modo gráfico la condición del personaje atrincherado en el *western* de Hollywood y su convivencia diaria con la muerte. Sin embargo, por encima de los peligros y de un sentimiento permanente de fragilidad, el guión de *Centauros del desierto* refleja la conciencia del pionero como portador de una célula de civilización. Así lo subraya Place cuando se refiere a la presencia de Lars Jorgensen y su familia de colonos sobre la tierra de Texas: “la esposa [de Jorgensen] expresa los sentimientos populistas, *fordianos*, en su discurso al estilo tejano: algún día aquel país se convertirá en un lugar hermoso, aunque sea necesario abonarlo con sus huesos mientras llega ese momento. Existe un sentido de misión en la colonización del territorio” (1974: 170-171).

Con el tiempo, sin embargo, se produciría una paradójica inversión de roles en torno a la figura del personaje atrincherado en el *western*. A la vuelta de un siglo, serán los comanches quienes queden reducidos en reservas, mientras los colonos blancos habrán sobrevivido al asedio de sus hogares.

4. Defensa espontánea y trinchera interior

A lo largo del siglo XX, el arquetipo social del atrincherado pareció derivar hacia una figura anacrónica, aferrada a los principios originales de defensa de la propiedad y de los valores fundacionales del país, pero esta vez en un escenario histórico distinto, donde los peligros procedían desde el interior de las fronteras. Esta nueva versión del arquetipo presenta un personaje vinculado a la cultura de las armas y a los movimientos espontáneos de defensa civil contra un enemigo que, según las teorías de la conspiración, se encuentra en las propias estructuras del Estado.

La proliferación de armas en la sociedad civil norteamericana, apoyada hoy por organizaciones como la National Rifle Association, se debe al factor mencionado de supervivencia sobre suelo hostil que marcó la historia del país. Los movimientos de defensa popular ya se habían consolidado durante la lucha por la independencia a través de las milicias locales. Las armas aparecen pues ligadas al tradicional miedo endémico dentro de un entorno agresivo, tal como defiende Michael Moore en su documental *Bowling for Columbine*.

Pese a su anacronismo, la figura del colono armado que defiende sus propiedades, sus derechos y su civilización aun persiste en determinada mentalidad social. En los últimos veinte años, Estados Unidos ha conocido un auge de las antiguas milicias locales en los estados interiores del país, donde todavía perdura un fuerte sentimiento proteccionista animado por el deseo de construir una sociedad purificada, libre de las amenazas del Nuevo Orden mundial anunciado durante la Administración de George H. W. Bush. Este sentimiento, caracterizado por el segregacionismo y el rechazo a las estructuras estatales, que a menudo se consideran como impositoras de un estado totalitario global, han reavivado en las zonas rurales del país la imagen tradicional del colono atrincherado en su hogar.

Un caso extremo de este fenómeno tuvo lugar a comienzos de los 90, durante el enfrentamiento entre el FBI y los miembros de la secta davidiana en un rancho de Waco, Texas, o en el tiroteo de agentes federales contra los miembros de la familia del separatista blanco Randy Weaver en Idaho.

Fenómenos de defensa popular como los mencionados parecen responder a la proliferación de teorías de la conspiración entre grupos como las milicias locales y otras células patrióticas, donde a menudo se dan cita el fanatismo religioso y étnico. A propósito de la actividad desarrollada por las milicias locales, Fenster asegura que a finales del siglo pasado sus miembros “se dedicaron a la compra de armas y se entrenaron según las técnicas y estrategias militares, para luchar contra aquello que muchos veían como el surgimiento del gobierno centralizado de ‘un solo mundo’ que, según su convencimiento, llegaba para usurpar la soberanía tradicional norteamericana en los niveles local, regional y nacional” (2008: 54).

La psicosis ciudadana de inseguridad civil, desprotección e incertidumbre frente al Estado fueron objeto de reflexión en una tendencia cinematográfica y televisiva aparecida durante los 90. Los argumentos audiovisuales trataban de abundar en las causas del atrincheramiento armado y de las reacciones violentas dentro del seno social, bien procedentes de células terroristas durmientes entre la población, o bien de facciones incontroladas de la propia administración, argumento favorito de las teorías de la conspiración. En los 90, recreaciones como *JFK* (1991) y *Waco: The Rules of Engagement* (1997), o thrillers comerciales como *Conspiración* (1997) y *Enemigo público* (1999) reflejan el interés de Hollywood por el fenómeno de la desconfianza ciudadana ante sus propias autoridades.

Arlington Road, estrenada en 1999 con el subtítulo “Tu paranoia es real” [2], propone un caso extremo de reacción violenta contra el gobierno por parte de ciudadanos que se sienten acosados o amenazados en sus hogares por el aparato estatal. *Arlington Road* relata la historia de Faraday, un profesor universitario de Washington experto en terrorismo. Faraday confirma sus sospechas de que sus vecinos, un matrimonio encantador de aspecto *wasp* y perfectamente normal, son en realidad dos peligrosos activistas anti-sistema que pretenden volar una sede del FBI. El guión partía de un hecho real, la voladura del edificio federal de Oklahoma en 1995 por parte de un ciudadano norteamericano que se consideraba agraviado por el Estado. Al mismo tiempo, el argumento subrayaba la ineficacia de las instituciones estatales para garantizar la paz doméstica. En el inicio de la acción, el profesor pone el acento en el propio pueblo estadounidense como procedencia de las amenazas:

“Hace 200 años hicimos una revolución en nombre de ciertas creencias: libertad, justicia para todos, autonomía e independencia. Pero muchos ciudadanos sienten que aún no hemos ganado esa guerra. Los atentados terroristas y la política agresiva y violenta han hecho mella en este país desde sus comienzos. Pero, ¿por qué? ¿Por qué aquí, en esta tierra de libertad? ¿Qué ha llevado a los hombres a derramar tanta sangre en nombre de sus creencias? ¿Por qué en esta era de prosperidad nacional está el movimiento anti-gubernamental en su apogeo? ¿Y qué significará eso cuando la prosperidad se desvanezca?”

5. El arquetipo del atrincherado tras el 11-S

Los atentados del 11 de septiembre contra el World Trade Center de Nueva York y el edificio del Pentágono en Washington pusieron de manifiesto ante el pueblo la fragilidad de la frontera norteamericana. Bajo las ruinas de la Zona Cero yacían los cadáveres de 3.043 civiles, 343 bomberos, sesenta policías, dos paramédicos y tres oficiales de justicia. Las imágenes de los aviones impactando contra las torres gemelas, ofrecidas en directo y repetidas hasta la saciedad, transformaban en realidad la peor de las pesadillas de unos ciudadanos que, medio siglo atrás, construían refugios antinucleares en el jardín trasero mientras sus niños realizaban en el colegio simulacros de defensa contra eventuales bombardeos soviéticos.

Con el 11-S, el arquetipo del civil atrincherado en su hogar ante la amenaza exterior cobró un vigor renovado. El cliché dramático cobró vida y surgió desde el subconsciente americano para volverse trágicamente palpable. En este sentido, Freda señala la importancia del concepto *frontera* tanto en el discurso político como en una conciencia social conmocionada por los atentados: “las fronteras son cruciales en el análisis del impacto del 11-S, particularmente la intersección de los límites físicos y simbólicos, su representación y su estabilidad. La facilidad con que los terroristas cruzaron los bordes

físicos del país fue compensada con la densidad de la frontera simbólica y política levantada como respuesta por el discurso oficial” (2004: 239).

Por otro lado, ante la adopción en octubre de 2001 de medidas legales extraordinarias para la prevención del terror (la llamada *Ley Patriótica*), ciertos sectores de la opinión pública alertaron de los peligros sociales que podían derivarse del blindaje de fronteras anunciado por el discurso oficial: en especial la xenofobia y la limitación de derechos civiles. Dentro de estos sectores destacó, como veremos, una tendencia de Hollywood decidida a exponer tales peligros en clave alegórica, precisamente a través de los géneros populares de catástrofe y ciencia-ficción. Y es aquí, en el ámbito cinematográfico posterior al 11-S, donde se reunirán las dos versiones del arquetipo de personaje atrincherado: la figura original, tratada en el western y en el cine de invasiones de los 50, y la versión anacrónica del arquetipo, apuntada levemente a finales de los 90. Comencemos por la primera.

5.1. Versión colectiva del arquetipo. John Wayne y *The Spirit of America*

El 11-S había conjurado en millones de norteamericanos los demonios domésticos difundidos durante la Guerra Fría por los géneros de catástrofe e invasión alienígena. Por entonces, la frontera se había desplazado a miles de kilómetros de las dos costas, pero el fantasma del holocausto termonuclear y la aniquilación total flotaba en los hogares del país en forma de miedo cósmico. Los medios nacionales comparaban las tragedias de Nueva York y Washington con el bombardeo de Pearl Harbor en 1941, pero el ‘día de la infamia’ [3] quizás no era el referente más adecuado para un desastre que hacía realidad los temores de la Guerra Fría.

Tras los ataques de Al Qaeda, el presidente George W. Bush proclamó la guerra contra el terror y definió como eje del mal a los estados que, desde Irak a Corea del Norte, constituían una amenaza no contra el país en general, sino contra cada uno de los hogares estadounidenses [4]. Al mismo tiempo, diversos magnates de la industria cinematográfica de Hollywood fueron convocados en la Casa Blanca con objeto de conseguir una contribución mediática a la unidad nacional contra el terror. La respuesta fue *The Spirit of America* (2001), una película de montaje rápido dirigida por Chuck Workman que consistía en una sucesión de los héroes más famosos del cine americano, destacados por su honor y su espíritu vengativo. La película concluía, sintomáticamente, con la imagen de Ethan Edwards. A propósito del filme de Workman, Faludi concluye que el héroe de *Centauros del desierto* fue escogido como un referente de la guerra contra el terror que, al mismo tiempo, avivara la conciencia y valores tradicionales del hogar pionero. “El ataque sobre suelo nacional –escribe Faludi– impulsó la búsqueda de un guardián de las tierras, un hombre varonil, garantía de seguridad, pero particularmente preparado para proteger y servir a la familia americana, aislada en medio de unas situaciones peligrosas” (2007: 148). Invocado el mito original del colono atrincherado en *Centauros del desierto*, el presidente puso manos a la obra con un respaldo que, en octubre de 2001, superaba en un 35 por ciento su última cota de aprobación popular.

La aportación patriótica de Workman al llamamiento de la Administración estatal se encuadra dentro del marco discursivo del gobierno, decidido a reaccionar con contundencia también en el campo mediático. Como explica Sánchez Duarte en su análisis sobre las narrativas del terrorismo mediatizado, el discurso estatal dirigido a los ciudadanos tiende a resaltar el heroísmo ante las agresiones violentas, y refuerza la dualidad maniquea entre partidarios y enemigos de la nación:

“La heroicidad de este marco discursivo no sólo complementa los argumentos sino que respalda la dualidad planteada antes. En esta ocasión, las narrativas se articulan a través de acciones que resaltan el carácter heroico del estado (...). Los gobiernos, en defensa del legado que le concede la ciudadanía, se ven expuestos al impacto terrorista. Esta línea argumental fabrica héroes y mártires que en el ejercicio de su trabajo y en defensa de las instituciones democráticas, ven interrumpido su proyecto de vida. A lo largo de las dos fases identificadas, este marco discursivo se encarga de dotar de un carácter simbólico a toda actividad generada por los gobiernos para cesar las acciones terroristas” (2009).

En el terreno legal, la Administración Bush-Cheney tomó una serie de medidas de excepción con la promulgación de la Ley Patriótica un mes después de los atentados. La Asociación Nacional de Derechos Civiles denunció de inmediato las posibles lesiones derivadas contra ciudadanos extranjeros: “La legislación incluye cláusulas que pueden permitir el maltrato de inmigrantes, la supresión de la crítica y de la investigación, y la vigilancia de ciudadanos absolutamente inocentes” (ACLU: 2001). Las medidas legales suponían, en definitiva, un blindaje de las fronteras ante el peligro exterior y una restricción de las libertades públicas en favor de la seguridad. De alguna manera, todo el país quedaba atrincherado.

Una de las primeras voces que cuestionaba el nuevo panorama legal procedió de Hollywood, con motivo del estreno de *Minority Report* (2002). Su director, Steven Spielberg, muestra en este filme un futuro distópico donde la sociedad vive segura gracias a un sistema que permite prevenir el crimen, a costa de la supresión de la presunción de inocencia. Sin embargo, el sistema se revela ineficaz desde el momento en que puede manipularse en beneficio de su controlador. El resultado es una sociedad segura dentro de sus límites legales, pero asfixiada y sometida a vigilancia continua.

Si la crítica del director quedaba patente en el filme sólo en clave alegórica, con motivo del estreno de *Minority Report*, Spielberg declaró abiertamente: “En este momento, la gente desearía desprenderse de buena parte de sus libertades con tal de sentirse segura. Preferirían otorgar poderes de largo alcance a la CIA y al FBI para, como dice a menudo George W. Bush, erradicar a esos individuos que suponen un peligro para nuestro modo de vida. Estoy del lado del presidente en este caso. Entregaría algunas de mis libertades personales para evitar que se produjera de nuevo un 11 de septiembre. Pero la pregunta es: ¿a cuántas libertades estaríamos dispuestos a renunciar?” (Lyman, 2002: 3).

Dos años más tarde, Spielberg abordó en *Terminal* (2004) la reacción legal norteamericana contra la alteridad, como consecuencia de un miedo latente activado por el 11-S. El filme relata la surrealista historia de Viktor Navorski, súbdito de la república imaginaria de Krakozhia, que desembarca en una de las terminales del Aeropuerto Internacional John F. Kennedy e, incomprensiblemente, las autoridades le deniegan la entrada en Estados Unidos para visitar Manhattan. La frase más contundente del filme, ‘*América está cerrada*’, es mencionada de modo insistente por un responsable de la aduana que parece repetir, a través de los siglos, el eco de los primeros habitantes atrincherados en Nueva York.

El bosque (2004), dirigida por M. Night Shyamalan, es otro filme que refleja la transformación de las fronteras en trincheras como consecuencia del pánico social. Shyamalan presenta una comunidad aislada en un poblado, absolutamente desconectada del mundo exterior y rodeada por una foresta donde habitan unas criaturas feroces de naturaleza sobrehumana, “aquellos de los que nunca hablamos”. El consejo de ancianos gobernante sostiene una cultura de terror entre los habitantes con objeto de salvaguardar su autoridad, garantizar la seguridad y proteger el aislamiento. El terror mantiene unida la comunidad, aunque todo se base en un engaño.

Como se descubre al término de la película, el consejo de ancianos está integrado por cabezas de familias procedentes de núcleos urbanos que, tras sufrir experiencias violentas, decidieron constituir una comunidad segregada donde vivir en paz. Si bien han conseguido una estabilidad y felicidad relativas, la creación de una sociedad perfecta y segura mediante la cultura del terror se revela insostenible, pues la supervivencia de la propia comunidad requiere finalmente de la ayuda exterior. En opinión de Kellner,

“El bosque puede interpretarse como una alegoría sobre americanos sometidos al liderazgo conservador autoritario tras el 11-S, manipulados por una política del miedo conforme a las mitologías de sus líderes, de acuerdo con un régimen conservador” (2010: 21).

Desde este punto de vista, el anacronismo del atrincherado como personaje colectivo se pone de manifiesto mediante el recurso alegórico al cambio de época. La manipulación de que son objeto los habitantes de la aldea incurre en el segregacionismo y destruye libertades y derechos básicos pero, además, conlleva un retroceso secular. En este sentido, el crítico Matthew Leyland insite en el

aislacionismo social y el uso de mitos y clichés como apoyo de la política del miedo: “Más allá de la conmoción y del susto, el aspecto más hechizante [del filme] consiste en sus resonancias alegóricas. El credo aislacionista de la comunidad y la vigilancia contra un terror insospechado y acechante muestran un claro paralelismo con la América tras el 11-S, que alcanza su clímax en la tortuosa decisión de los ancianos de continuar alimentando un miedo artificial hacia los otros como cimiento de su modo de vida” (2004: 69-70).

En los relatos referidos de Spielberg y Shyamalan, el arquetipo del atrincherado adopta la forma de un personaje colectivo de modo que el concepto de comunidad agredida se extiende a un conjunto social determinado, extensiva a la sociedad del momento: la población norteamericana del año 2054 protegida por la agencia estatal de Pre-crimen en *Minority Report*, el pueblo estadounidense del año 2004 tras la aduana en *La Terminal*, o la comunidad rural de una aldea de Pensilvania cercada por criaturas monstruosas [5]. A través de diversos géneros, ambos directores hacen una alegoría de la sociedad del período Bush-Cheney, dominada dentro del territorio nacional por una cultura del pánico alienígena que ha terminado trasladando al plano legal su temor a la alteridad.

5.2. Versión individual del arquetipo. La trinchera anacrónica

En sus reflexiones sobre el 11-S, Spielberg, Shyamalan y otros cultivadores de los géneros populares han recurrido también a la figura individual del atrincherado como personaje secundario en sus relatos de fantasía, ciencia-ficción o desastre.

A diferencia de los ejemplos anteriores, donde el colectivo atrincherado es una víctima sobreprotegida por el gobierno, el modelo de individuo aislado por la amenaza aparece como un obstáculo para los protagonistas envueltos tramas de invasión y catástrofe. En casos como *La guerra de los mundos* (2005) y *El incidente* (2008), filmes donde Spielberg y Shyamalan elaboran nuevas alegorías sobre la América posterior a los ataques, el concepto de atrincheramiento se restringe a personajes de perfil retrógrado e insociable, marcados por una desconfianza paranoica, la superstición y la agresividad social. En esta segunda versión del arquetipo sucede la paradoja de que el personaje, que suele afrontar la misma amenaza que los protagonistas, agrava la situación y pasa a formar parte del problema a causa de la violencia o del histerismo. Este mismo esquema dramático es empleado por Frank Darabont en *La niebla* (2007).

Esta versión individual del arquetipo posibilita reflexiones de carácter social, mientras que la versión colectiva, como se ha visto, permite un mayor énfasis en la lectura política de la guerra contra el terror. Al mismo tiempo, el anacronismo y el retroceso a un modelo comunitario hobbesiano parecen caracterizar la atmósfera que rodea al individuo atrincherado ante la catástrofe, presentado como un virus aletargado que se ha activado, en lo más oscuro de la sociedad norteamericana, a causa de la cultura del terror.

Comencemos examinando el caso de *La guerra de los mundos*. En su versión del clásico de H.G. Wells, Spielberg destacaba su intención de mostrar a los ciudadanos de Nueva York como víctimas de una guerra de invasión, precisamente cuando el país se encontraba librando una guerra en Irak. “La imagen de la multitud en Manhattan huyendo hacia el puente de Brooklyn durante la tragedia del 11-S es una visión abrasiva que no he conseguido apartar de mi cabeza –explicaba Spielberg en 2005–. [*La guerra de los mundos*] trata sobre la experiencia de los americanos como refugiados, porque de hecho muestra americanos escapando para poner a salvo sus vidas tras un ataque sin razón alguna, sin tener idea de por qué son atacados ni quién les ataca” (Aames, 2005).

En el filme, el protagonista Ray y su hija se refugian en un sótano donde un francotirador, Ogilvy, se ha atrincherado y dispara contra los extraterrestres mientras proclama a ultranza cómo la historia demuestra que América no puede ser invadida. En Ogilvy se funden dos personajes de la novela de Wells, un artillero y un vicario desestabilizado por el horror. En su versión, Spielberg lo presenta como una víctima de la paranoia y del fanatismo y, en las circunstancias de la invasión, llega a convertirse en un auténtico peligro letal para el padre y la hija, presos con él dentro de la misma ratonera. Ray

terminará eliminándolo en defensa propia.

Shyamalan introduce en *El incidente* varios secundarios similares al peligroso Ogilvy. El filme relata la fuga de un matrimonio, en medio de la histeria colectiva provocada por la expansión de una toxina que causa suicidios masivos. Durante la huida, que tiene lugar a través del paisaje rural de Pensilvania, dos adolescentes del grupo fugitivo son asesinados por unos lugareños atrincherados, como respuesta a su petición de refugio en una granja. Pero la reflexión social más sintomática se produce hacia el desenlace del guión, cuando la pareja protagonista halla cobijo en la granja de la señora Jones, una anciana ajena a la catástrofe que lleva años completamente alejada del mundo. La mujer, enloquecida y aquejada de una extraña misantropía supersticiosa, también terminará víctima de la plaga suicida.

A través de estos personajes secundarios atrincherados, Spielberg y Shyamalan sugieren que sus actitudes de aislamiento frente al peligro exterior suponen un agravamiento de la propia catástrofe. El primero parece más elocuente cuando se refiere al mito de la inviolabilidad del territorio americano, obsesión que Spielberg muestra como verdaderamente peligrosa para el ciudadano que afronta un desastre como el 11-S.

Darabont también emplea el patrón anacrónico del atrincherado para construir el personaje de la señora Carmody, la predicadora de *La niebla*, al que añade el factor del fanatismo religioso. En el guión, basado en un relato de Stephen King, la mujer se refugia en un supermercado junto a los lugareños de un pueblo del noreste, asediados por unos monstruos voraces procedentes de la extraña niebla que cubre la comarca. Darabont insiste en la superstición apocalíptica de la predicadora que, exacerbada ante los estragos de las bestias, llega a contagiar su fanatismo a parte de los refugiados e incita al asesinato purificador de los no-creyentes. El director destaca en *La niebla* una alianza funesta entre violencia civil y fanatismo religioso de corte milenarista, cuyo temor al castigo divino parece encuadrarse en uno de los miedos ancestrales del pueblo americano desde sus orígenes. A este respecto, Stearns afirma: "La arquitectura principal del miedo americano procede de fuentes diferentes, incluso contradictorias, pero nunca se ha librado de los recurrentes miedos raciales ni de la persistente expectativa de algún tipo de castigo divino" (2006: 74).

6. Propuesta para una tipología de personajes

A lo largo de nuestra exposición hemos distinguido tres tipos de personaje atrincherado en el cine de Hollywood. A continuación, se expondrá una síntesis de los rasgos dramáticos propios de cada uno atendiendo a cuatro elementos: frontera, territorio, amenaza y líder de resistencia.

En primer lugar, hemos diferenciado la figura primigenia presentada en los géneros clásicos, específicamente en el western. Se trata de un *modelo clásico de atrincherado* que se adapta a las características propias del arquetipo histórico-social de colonos y pioneros, dos iconos vinculados al imaginario colectivo norteamericano que a su vez han contribuido a forjar un referente de identidad nacional. Este tipo de personaje se encuentra asociado a la expansión del país y se ubica en territorios de frontera, un escenario hostil donde conviven la civilización y el mundo salvaje. Según el modelo clásico, el hogar del personaje es considerado, al mismo tiempo, como propiedad que debe defenderse en cuanto avanzada y refugio de derechos, valores y libertades que un día fructificarán sobre suelo indígena. La amenaza proviene, fundamentalmente, de los nativos americanos.

En esta primera versión del arquetipo hemos tomado como referencia *Centauros del desierto*, donde destaca la figura de Ethan Edwards como líder de la resistencia. Se trata de un tipo heroico marcado por una perseverante protección de la familia pionera, el odio al indígena y la destreza en el uso de las armas. Existe una mezcla de tono épico y trágico en esta figura del líder, que encarna el ideal de quienes resisten en territorios de frontera dentro de sus frágiles hogares.

En segundo lugar, tras el 11-S se ha distinguido en el cine una segunda versión de personaje atrincherado marcada por un carácter colectivo, dentro de un escenario histórico y social diferente del primer modelo: el *atrincherado como personaje colectivo*. Películas como *Minority Report*, *La terminal* o *El bosque* presentan grupos sociales agredidos cuya defensa es asumida por las autoridades según los

criterios propios del arquetipo original. Estos grupos pueden abarcar a todo el país, como sucede en las dos películas de Spielberg, o bien una sencilla aldea como alegoría de la nación entera. Sus líderes emplean discutibles mecanismos de defensa, que pueden llegar a vulnerar derechos básicos de la propia sociedad a la que intentan defender.

En los ejemplos fílmicos mencionados encontramos la agencia estatal Pre-Crimen que, en prevención de la violencia ciudadana, acaba con la presunción de inocencia; un protocolo de aduanas que cierra las fronteras a los emigrantes; y un consejo de ancianos que promueve una cultura del terror en una villa rural, al tiempo que la aísla de las posibles agresiones exteriores mediante la difusión de mitos y leyendas.

Esta versión moderna de *personaje colectivo atrincherado*, surgida en el cine tras los ataques en suelo estadounidense, surge como contestación a las medidas legales tomadas por la Administración Bush-Cheney y contenidas en la llamada Ley Patriótica de 2001. No se trata de un individuo activo que resiste heroicamente en su hogar, sino de un colectivo pasivo (pueblo, ciudad, aldea) que debe ser defendido no ya en una zona fronteriza, sino en cualquier punto del territorio norteamericano amenazado. Este personaje aparece en un cine que advierte, en clave alegórica, sobre la ineficacia de la cultura del terror y del blindaje de fronteras: medidas institucionales de protección tomadas por los nuevos líderes guardianes de las actuales trincheras, es decir, el Estado y sus agencias de seguridad.

Finalmente, en este período posterior a los ataques aparece la tercera versión del arquetipo que hemos considerado: un modelo de *personaje individual anacrónico* que, a diferencia del anterior, se muestra activo en la defensa del hogar-trinchera. El contexto dramático corresponde al cine de invasión y catástrofe, y contiene en los relatos estudiados la agresión explícita contra ciudadanos norteamericanos en sus propios hogares: alienígenas en *La guerra de los mundos*, toxinas vegetales en *El incidente* y monstruos de pesadilla en *La niebla*. El atrincherado adopta en esta versión la figura de personaje secundario que, moldeado según los principios tradicionales del arquetipo original, terminan convirtiéndose en un obstáculo letal para los protagonistas que sufren la catástrofe. Amenaza, territorio y frontera coinciden con el modelo anterior.

En esta tercera versión, el liderazgo de la defensa se muestra más desdibujado y los atrincherados son víctimas de la paranoia y de un aislamiento enfermizo. Sus líderes están ausentes, pues pertenecen a un pasado lejano, pero desde una visión alegórica podría decirse que su espíritu se encuentra muy cercano. El icono heroico promovido por el Estado tras los atentados, John Wayne en *Centauros del desierto*, se halla presente de algún modo en la mente de los atrincherados que resisten en los tres filmes mencionados. Sin embargo, lejos de ofrecer un perfil épico ejemplar o patriótico, los atrincherados se muestran como residuos de una sociedad rancia y tradicionalista.

En el filme de Spielberg, Ogilvy apela al principio de inviolabilidad del suelo americano. En *El incidente*, unos granjeros refugiados comenten el único asesinato explícito del filme en defensa de la propiedad, derecho fundamental del pionero. En *La niebla*, la señora Carmody incita a la sangre con sus soflamas apocalípticas sobre el fin del mundo, según una falsa religiosidad que nada tiene que ver con los principios cristianos. A través de esta versión anacrónica del atrincherado se pone de manifiesto que en momentos de crisis, las armas, la propiedad y el fundamentalismo religioso no sirven de mucho y propician la destrucción social.

7. Conclusión

Ocho años después de *The Spirit of America*, la figura de Ethan Edwards en *Centauros del desierto* aparece completamente desdibujada en el panorama fílmico norteamericano relacionado con el 11-S. Hacia los últimos años de la Administración Bush, Hollywood optó por un imaginario patriótico muy distinto y así se deduce de su apuesta por el drama político, como sucede en *Leones por corderos* (2007) o *El Expediente Anwar* (2007); el retrato social tras el 11-S, como en *Crash* (2004) y *En el Valle de Elah* (2007); documentales como *Fahrenheit 11-S* (2004); y thrillers bélicos como *Red de mentiras* (2008), *Syriana* (2005) o *La sombra del reino* (2007). Algo muy similar sucedió en los inicios de la guerra de Vietnam con el rechazo popular de *Los boinas verdes* (1968), filme oficial de exaltación militar

que también protagonizaba John Wayne, al que sin embargo siguió todo un nuevo subgénero bélico de denuncia social y política. La guerra de Irak originó en Hollywood una corriente que cuestionaba el papel del ejército como defensor del pueblo agredido, y que en el segundo mandato de Bush ya había tomado cuerpo.

Si la crítica a la gestión de Estado llegaba de modo explícito a través del drama político y el thriller bélico, resulta sugerente que la crítica social tras el 11-S haya recibido un examen a veces más audaz y riguroso mediante los géneros populares de ficción y catástrofe, gracias a directores asociados a producciones de tipo *blockbuster*. Iconos como la frontera y el personaje atrincherado han servido como instrumentos válidos en argumentos de fantasía y ciencia-ficción, para advertir sobre los peligros derivados de la Ley Patriótica y la guerra de Irak, en especial el riesgo de transformar las fronteras nacionales en trincheras.

Finalmente, resulta sintomática la reutilización de clichés genéricos forjados en los 50 con objeto de dirigir determinados mensajes a la sociedad norteamericana, entendida como audiencia del espectáculo cinematográfico. Como se ha visto, la Administración Bush-Cheney fue la primera en emplear las viejas narrativas del western para lanzar su llamada de cohesión patriótica, y enfatizó el icono de Ethan Edwards como guardián de la frontera para establecer una similitud intencionada con el liderazgo republicano recién instalado en la Casa Blanca. En un segundo momento, Hollywood reaccionó con un discurso de denuncia a través de los mismos clichés, donde las viejas tramas de invasión y catástrofe, así como sus protagonistas asediados, se revelaban tan eficaces como en los 50 a la hora de apelar al espectador norteamericano, esta vez golpeado por la memoria de los atentados.

La validez actual de estos patrones dramáticos pone de manifiesto, por otro lado, la capacidad de la audiencia estadounidense para asumir el reciclaje continuo de tramas y arquetipos cinematográficos forjados generaciones atrás. Cascajosa destaca este aspecto de una sociedad acostumbrada a “la variedad con que la industria cultural norteamericana explota de forma eficaz sus narrativas” (2006), factor que permite expresiones permanentes de intertextualidad en el ámbito creativo fílmico.

8. Bibliografía

Aames, E. (2005): “Interview: Tom Cruise and Steven Spielberg on *War of the Worlds*”, en *Cinema Confidential*, 28 de junio.

<http://www.cinecon.com/news.php?id=0506281>. Fecha de consulta: 18 de noviembre de 2008.

American Civil Liberties Union (2001): “ACLU Responds to Senate Passage of Anti-Terrorism Bill, Ashcroft Speech”, en la American Civil Liberties Union official website, 25 de octubre.

<http://www.aclu.org/natsec/gen/12464prs20011025.html>. Fecha de consulta: 14 de noviembre de 2008.

Boggs, Carl, y Pollard, Tom (2006): “Hollywood and the Spectacle of Terrorism”, en *New Political Science*, vol. 28, n. 3, :septiembre, pp. 335-351

Cascajosa, Concepción (2006): “El espejo deformado: una propuesta de análisis de reciclaje en la ficción audiovisual norteamericana”, en *Revista Latina de Comunicación Social*, 61, II época, de enero-diciembre de 2006, La laguna (Tenerife), en la siguiente dirección telemática (URL):

<http://www.revistalatinacs.org/200605cascajosa.pdf>

Dixon, W.W. (ed.) (2004): *Film and Television after 11-S*. Southern Illinois University Press, Carbondale.

Faludi, S. (2007): *The Terror Dream. What 11-S Revealed about America*. Londres, Atlantic Books.

Fenster, M. (2008): *Conspiracy Theories. Secrecy and Power in American Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Francescutti, Pablo (2004): *La pantalla profética*, Madrid: Cátedra.

Freda, Isabella (2004): "Survivors in the West Wing", en *Film and Television after 11-S*. W.W. Dixon (ed), pp. 226-244.

Huerta, Miguel Ángel (2006): *Celuloide en llamas. El cine estadounidense tras el 11-S*, Madrid: Notorious.

Kellner, Douglas (2004): "9/11, Spectacles of Terror, and Media Manipulation", en [Critical Discourse Studies](#), vol. 1, n. 1, abril 2004, pp. 41-64.

Kellner, Douglas (2010): *Cinema Wars. Hollywood Film and Politics in the Bush-Cheney Era* (en prensa). Malden, MA: Blackwell.

Leyland, M. (2004): 'El bosque'. *Sight&Sound*, vol. 14, octubre, pp. 69-70.

Lyman, R. (2002): "Spielberg Challenges the Big Fluff of Summer". *The New York Times*, Arts and Leisure Desk, 16 June 2002, p. 3.

Place, J.A (1974); *The Westerns of John Ford*. Secaucus: Citadel Press.

Sánchez Duarte, José Manuel (2009): "Narrativas y portavoces del terrorismo mediatizado", en *Revista Latina de Comunicación Social*, 64, páginas 481 a 490. La Laguna (Tenerife): Universidad de La Laguna, recuperado el 11 de julio de 2009, de http://www.revistalatinacs.org/09/art/40_839_URJC/57Sanchez.html
DOI: 10.4185/RLCS-64-2009-839-481-490

Stearnes, Peter (2006): *American Fear: The Causes and Consequences of High Anxiety*. Londres, Routledge.

Travers, Peter (2004): "El bosque", en *Rolling Stone*, 28 de julio.

[http://www.rollingstone.com/reviews/movie/6388162/review/6388180/the_village], 10/03/2004. Fecha de consulta: 14 de marzo de 2009.

9. Notas

[1] Entre los trabajos de los investigadores mencionados destacan: Dixon, W. (ed.), *Film and Television After 11-S*, Carbondale: Southern Illinois University Press, 2004; Kellner, Douglas, "11-S, Spectacles of Terror, and Media Manipulation", en [Critical Discourse Studies](#), vol. 1, Issue 1, abril de 2004, pp. 41-64; Boggs, Carl, y Pollard, Tom, "Hollywood and the Spectacle of Terrorism", en [New Political Science](#), Vol. 28, n. 3, septiembre de 2006, pp. 335-351; Francescutti, Pablo, *La Pantalla Profética*, Madrid: Cátedra, 2004; Huerta, Miguel Ángel, *Celuloide en llamas. El cine estadounidense tras el 11-S*, Madrid: Notorious, 2006.

[2] "Your paranoia is real".

[3] Así denominó el presidente Roosevelt en su día a la agresión japonesa.

[4] En su discurso del 5º aniversario de 11-S, George W. Bush dijo textualmente: "We face an enemy determined to bring death and suffering to our homes".

[5] En tono irónico, el crítico de *Rolling Stone* Peter Travers las denominó "criaturas de destrucción masiva".

* El presente artículo es resultado del proyecto de investigación "El tratamiento cinematográfico del pánico social tras los atentados del 11-S, 11-M y 7-J", con referencia URJC-CM-2008-CSH-3710, perteneciente al Programa de Creación y Consolidación de Grupos de Investigación 2008, Comunidad de Madrid y Universidad Rey Juan Carlos.

**FORMA DE CITAR ESTE TRABAJO EN BIBLIOGRAFÍAS - HOW TO CITE THIS ARTICLE IN
BIBLIOGRAPHIES / REFERENCES:**

Sánchez-Escalonilla García-Rico, Antonio (2009): "Hollywood y el arquetipo del atrincherado. Clave dramática y discurso político del 11-S", en *Revista Latina de Comunicación Social*, 64, páginas 926 a 937. La Laguna (Tenerife): Universidad de La Laguna, recuperado el ____ de ____ de 2_____, de http://www.revistalatinacs.org/09/art/871_URJC/72_110_Antonio_Sanchez_Escalonilla.html
DOI: 10.4185/RLCS-64-2009-871-926-937

Nota: el DOI es **parte de** la referencia bibliográfica y ha de ir cuando se cite este artículo.