

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Comunicación

Maestría en Comunicación

Mención en Visualidad y Diversidades

**Terror social y lucha de clases en el *home invasion movie*
latinoamericano**

Manuel José Zuluaga Pérez

Tutor: Iván Fernando Rodrigo Mendizábal

Quito, 2024

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional

	Reconocimiento de créditos de la obra	
	No comercial	
	Sin obras derivadas	
Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia		

Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Manuel José Zuluaga Pérez, autor del trabajo intitulado “Terror social y lucha de clases en el *home invasion movie* latinoamericano”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Comunicación con Mención en Visualidad y Diversidades en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que, en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

16 de octubre de 2024

Firma: Manuel José Zuluaga P.

Resumen

El *home invasión movie* es un subgénero cinematográfico asociado al terror y el thriller que se ha desarrollado principalmente en Hollywood, teniendo como principal característica la construcción de un relato de supervivencia que se teje entre los habitantes de un hogar y sus usurpadores. Sus códigos, estructuras, personajes y temas se han implementado y adaptado a otras cinematografías, incluida Latinoamérica, donde algunos autores toman como subtexto hechos históricos y sociales de la región para la construcción de relatos novedosos que consiguen subvertir las formas tradicionales de este subgénero cinematográfico. Esta tesis revisa y discute los largometrajes de ficción *La zona* de Rodrigo Plá (2007), *Sonidos vecinos* de Kleber Mendoca Filho (2012), e *Historia del miedo* de Benjamin Naishtat (2014) a partir de la definición y caracterización que hace Alfonso Ortega del *home invasión movie*, para reconocer así los cambios que experimenta este subgénero en el contexto latinoamericano, y concretamente su construcción de la lucha de clases y el terror social. Para el desarrollo de esta revisión se hace uso del análisis de personajes propuesto por A.C. Bradley y la descomposición y recomposición por Casetti y di Chio, y se trabaja desde un marco teórico marxista a partir de las definiciones de burgueses, clase media, proletario y lucha de clases; así como una definición propia de terror social al poner en discusión la teoría de Hobbes, Bauman y Manuel Martín Serrano. La tesis consigue identificar los contrastes presentes en el objeto de estudio que generan una distancia entre el *home invasión* tradicional y su par latinoamericano, mientras analiza y caracteriza las relaciones existentes entre personajes y la construcción audiovisual del terror y enemistad de clase, evidenciando así la tensión presente entre explotadores y explotados.

Palabras clave: cine latinoamericano, cinematográfico, terror, marxismo, crítica cultural, género, lucha de clases, terror social

Agradecimientos

Agradecer profundamente a quienes han estado de cerca en carrera académica, confiando y apostando por mí, incluyendo a mi madre, padre y también mi ahora esposa.

Agradecer a mi tutor, Iván Rodrigo-Mendizábal por su rigor y empatía con los procesos personales, por dar espacio al aprendizaje y acompañar con solidaridad y compromiso el hacer realidad esta tesis.

Agradecer a los docentes del Área de Comunicación y Estudios de la Cultura de la Universidad Andina Simón Bolívar por conectarme con el marxismo y con autores tan reveladores como Terry Eagleton.

Agradecer a mis compañeros y colegas de la Maestría en Comunicación con Mención en visualidad y diversidades por su apertura a la conversación y por la generosidad en sus ideas y conocimientos. Me demuestran que la genialidad es colectiva.

Agradecer a los y las cineastas de Latinoamérica, por resistir desde la imagen en movimiento.

Tabla de contenidos

Tablas.....	11
Introducción.....	13
Capítulo primero Marxismo y cine, acercamientos del materialismo histórico a la crítica cultural.....	19
1. Burgueses, clase media y proletarios. Definiciones y tensiones.....	22
2. ¿Qué es el terror social?.....	25
3. Los géneros cinematográficos y la ideología.....	29
4. La ideología del terror, una operación de forma y fondo.....	30
5. <i>Home invasion</i> , una aproximación a su <i>ethos</i>	32
6. Metodología.....	38
Capítulo segundo Lucha de clases. Una cara del <i>home invasion</i> en Latinoamérica.....	45
1. La zona (Plá 2007).....	45
2. Sonidos vecinos (Mendonça Filho 2012).....	54
3. Historia del miedo (Naishtat 2014).....	61
4. Cuerpos divididos, cuerpos reprimidos: Discusión sobre lo analizado.....	69
Capítulo tercero Miedo público y miedo privado: terror social que invade el hogar en el cine latinoamericano.....	73
1. La zona (Plá 2007).....	73
2. Sonidos vecinos (Mendonça Filho 2012).....	79
3. Historia del miedo (Naishtat 2014).....	84
4. Dramaturgia del miedo. Discusión sobre lo analizado.....	89
Conclusiones.....	955
Lista de referencias.....	101
Anexos.....	107

Tablas

Tabla 1. Concepción de las *home invasion movies* como un subgénero de carácter híbrido que recupera elementos tanto del cine de terror como de los thrillers. 36

Tabla 2. Matriz de trabajo objetivo específico número uno: Analizar la representación de la lucha de clases en las películas de *home invasion movie* latinoamericano *Sonidos vecinos* (2011) de Kleber Mendoca Fillhio, *Historia del miedo* (2014) de Benjamín Naishtat y *La Zona* (2007) de Rodrigo Plá. 40

Tabla 3. Matriz de trabajo objetivo específico número dos: identificar los elementos que construyen el terror social en las películas de *home invasion movie* latinoamericano *Sonidos vecinos* (2011) de Kleber Mendoca Fillhio, *Historia del miedo* (2014) de Benjamín Naishtat y *La Zona* (2007) de Rodrigo Plá. 42

Tabla 4. Hábitos y rasgos en los personajes de *La Zona* (Plá, 2007) 52

Tabla 5. Hábitos y rasgos en los personajes de *Sonidos vecinos* (Mendoça Filho, 2012) 59

Tabla 6. Hábitos y rasgos en los personajes de *Historia del miedo* (Naishtat 2014) 67

Introducción

El género de terror en la literatura y el cine se ha manifestado como una metáfora de los miedos y traumas de la sociedad. Como lo menciona Kendall Phillips R. (2005), los monstruos son representaciones que emergen como respuesta a la ansiedad colectiva, y que, por tanto, se han estructurado como figuras narrativas para hablar de crisis sociales y contextos de trauma. Reconocer en este género una fuente de estudio sociológico ha sido clave para reivindicar su valor y, principalmente, revisar los modos de representación y puntos de enunciación desde donde se cruza la sociedad contemporánea con los relatos presentes en el cine, como lo afirma Luis Pérez Ochando (2017).

Dentro de este marco de referencia, algunos estudios y autores analizan el valor social del cine de terror desde perspectivas teóricas como el marxismo. Annalee Newitz (2006) afirma que el cine de terror es una alegoría del lado b del capitalismo, al develar aquello que ha sido excluido en sus dinámicas productivas. Subgéneros como el *home invasion movie*, de origen norteamericano, estructuran sus argumentos en alegorías cercanas a los valores del capitalismo: invasión a la propiedad privada y subversión del orden social. Como lo expone Alfonso Ortega Mantecón (2022) los códigos del *home invasion movie*, a medio camino entre el terror y el *thriller*, giran en torno a la lucha por la supervivencia que se teje entre los habitantes de un hogar y sus usurpadores, lo que se puede interpretar como una alegoría de la lucha de clases.

Resulta oportuno reconocer las particularidades del género cinematográfico que, como afirma Barry Grant (2007), se refiere a una agrupación de características formales, estilísticas y temáticas ligados a discursos culturales y políticos, lo que permite reconocer la taxonomía que relaciona el *home invasion movie* con el capitalismo/marxismo, y encontrar allí sus variaciones a lo largo del tiempo, o para el caso de esta investigación, sus variaciones al desarrollarse en otro territorio. De hecho, Ib Bondebjerg (2015) reconoce que los géneros cinematográficos son flexibles y evolucionan por diversas razones: consumo y recepción, tecnología o contexto social, convirtiéndose así en prototipos que los realizadores modifican según su origen. De allí que el propósito de esta investigación fue reconocer la adaptación del *home invasion movie* al contexto del cine latinoamericano e identificar las particularidades de su forma en las producciones originarias de esta región.

El interés por revisar este subgénero del terror entre los países latinos se justifica en las particularidades sociales del continente y su influencia directa e indirecta en la identidad de su cine. Fenómenos ocurridos a lo largo del siglo XX, desde México hasta Argentina, Perú a Brasil, casos como las dictaduras de derecha, la migración del campo a la urbe, la persecución política, han hecho de Latinoamérica un escenario de encuentro entre fuerzas familiares y fuerzas exógenas, que representan una lucha por su supervivencia y quienes además ocupan clases sociales opuestas, convirtiéndose en amenazas colectivas que ingresan en el relato siguiendo formas narrativas diversas. En este sentido, es oportuno remitirse a lo expuesto por el investigador Robin Wood (2003) donde reconoce la necesidad de analizar las películas dentro de los contextos culturales en que se producen, en tanto que sus argumentos, personajes y escenarios están condicionados al contexto social, y entender allí el surgimiento de una forma diversa del *home invasion movie* a lo latinoamericano.

Reconociendo este antecedente, surge entonces la pregunta: ¿De qué manera se construye el terror social y la lucha de clases en las películas de *home invasion movie* latinoamericano? Con esta pretendimos hacer una revisión y análisis de los largometrajes de ficción *Sonidos vecinos* (Mendonça Filho 2012), *Historia del miedo* (Naishtat 2014) y *La zona* (Plá 2007), para identificar allí los códigos del subgénero en mención y su cruce con perspectivas marxistas. Justamente, los objetivos de esta tesis son: 1) analizar la representación de la lucha de clases en el objeto de estudio; y 2) identificar los elementos que construyen el terror social en estas películas.

Al centrarnos en tres películas producidas en Latinoamérica, cuyos relatos ocurren en esta región, la investigación pretende ser un antecedente a la literatura académica que revisa el comportamiento de los géneros cinematográficos en un contexto diferente al de Hollywood, y cómo su operación encuentra una nueva expresión en estos territorios, subvirtiéndolos sus formas tradicionales. Así mismo, el foco en el *home invasion movie* permite ampliar la conversación sobre el terror social y estudiar la lucha de clases en el cine, ofreciendo así metodologías alternativas para la apreciación y creación audiovisual.

Para garantizar un ejercicio de análisis en profundidad, esta investigación se centra en obras posteriores al 2000, procedentes de diferentes nacionalidades, y que comparten relatos corales, es decir, que las acciones dramáticas que avanzan el argumento del filme son ejecutadas por varios personajes, y no exclusivamente por un protagonista. Las tres obras acuden a códigos comunes del terror y comparten otros recursos: ritmos

pausados en montaje, diálogos encriptados, personajes que deambulan los escenarios, encuentros y desencuentros entre personajes opuestos.

Con este criterio se definió abordar obras de Brasil, Argentina y México. En el primero, *Sonidos vecinos* (2012), la ópera prima de Kleber Mendoca Filho, un largometraje de 131 minutos que narra un par de semanas en la cotidianidad de un barrio de clase media en Recife, ciudad costera en Brasil, quienes en colectividad se preocupan de la creciente inseguridad y deciden contratar un servicio privado de vigilancia. En el caso argentino se revisa *Historia del miedo* de Benjamin Naishtat (2014), obra de 85 minutos de duración, la cual sigue la cotidianidad de un grupo de adinerados residentes de una urbanización cerrada a las afueras de Buenos Aires, mientras a su alrededor villas y barrios pobres sufren hambrunas e quemas por el intenso calor del verano. Finalmente, *La zona* de Rodrigo Plá (2007), película mexicana que, con una duración de 91 minutos, narra la persecución y búsqueda de justicia de propia mano de un grupo de vecinos adinerados, habitantes de un barrio privado a las afueras de la ciudad de México, que buscan entre sus casas a un joven ladrón que se esconde después de ingresar al barrio, y en medio de ello, como este joven busca protección de los más pequeños del barrio.

Con el fin de profundizar en las características de este subgénero, así como hacer un estado del arte del cine y especialmente el género de terror a la luz del marxismo, en el primer capítulo descubrimos que la ideología ha sido transversal a la reflexión sobre el cinematógrafo y la producción *mainstream*, y asimismo ha tenido su respuesta desde la vanguardia y el nuevo cine latinoamericano, con autores militantes de la talla de Jean Louis Comolli (2009) y Susana Velleggia (2010). En ese sentido el primer capítulo retoma autores que han estudiado el género cinematográfico, el terror y el cine latinoamericano desde la ideología. Y es que como vimos con György Lukács, Frederic Jameson, Siegfried Kracauer y Terry Eagleton, la crítica cultural desde el marxismo no se centra exclusivamente en la producción en tanto mercancía, sino que esta es capaz de integrar la posición de clase del autor, las técnicas de producción y la forma cinematográfica como conducto de la ideología “para llegar al modelo base/superestructura” (Eagleton 2013, 56) y así evidenciar las relaciones entre el cine y la reproducción del orden hegemónico.

En el primer capítulo también definimos las categorías trabajo de esta tesis: *Home invasion movie*; lucha de clases, y terror social, las cuales nos permitieron develar la ideología operante en el objeto de estudio, y trazar una relación entre marxismo y cine. Para la primera categoría descubrimos que no hay mucha bibliografía sobre el subgénero,

por lo que acudimos al trabajo de Alfonso Ortega Mantecón (2022; 2023), quien hace una propuesta de estructura dramática en siete momentos; define dos tipos de personajes con características particulares, e identifica la forma y los códigos audiovisuales propios del *home invasion movie*, que incluye agilidad en la edición, saltos en el tiempo, puntos de giro en el argumento, entre otros.

Para la lucha de clases citamos a Karl Marx y Frederic Engels, concretamente en el *Manifiesto comunista* (1998) donde reconocen tres tipos de clases: burgueses, clase media y proletarios y le atribuyen a cada uno una posición en el modo de producción, identificando a los primeros como propietarios de los medios de producción, mientras que los proletarios son aquellos “quienes deben venderse por pieza, son una mercancía como cualquier otro artículo del comercio” (42) mientras que en la clase media están “los estratos intermedios, el pequeño industrial, el pequeño comerciante, el artesano, el campesino” (52). Todas estas son, en últimas, caracterizaciones y atribuciones que se dan a personas, y por tanto a personajes dentro de la narrativa, de ahí que lo tomaremos como insumo en la metodología.

En cuanto a terror social, ponemos en discusión varios autores para construir una categoría propia de análisis donde el miedo se comporta como un dispositivo de representación que crea enemistad entre clases sociales. Y es que el terror social es un concepto más cercano a la documentación periodística y se ha concebido como una “producción cultural que utiliza al terror como vehículo para polemizar y discutir temáticas sociales y políticas con particular ahínco” (Yelovich 2020, 114). En contraste, en el capítulo primero confrontamos a Thomas Hobbes (2022) con Zygmunt Bauman (2007) para encontrar en el primero el miedo como origen del estado moderno, y en el segundo la necesidad de seguridad como motor creador de metáforas visuales de distanciamiento y protección, metáforas en forma de barrios privados, vigilancia y carros blindados. En complemento, veremos como Rossana Reguillo (2002, 63) identifica en los medios de comunicación, las políticas públicas y la actitud de las clases medias y burguesas, una construcción de la otredad desde la estigmatización, donde opera una matriz de clase, género y etnia, y como eso crea unos códigos que se impregnan en las formas visuales.

El capítulo primero concluye con la metodología, reconociendo un trabajo exclusivo con herramientas cualitativas y con la construcción de técnicas y matrices concretas para el análisis del objeto de estudio. Por su parte en el capítulo segundo entraremos de lleno en el objetivo 1, para lo cual acudimos a la propuesta de

caracterización de personajes de A.C. Bradley citada por Chatman (1990, 144) que, siguiendo una secuencia de cuatro partes, permite identificar los personajes del objeto de estudio que representan a los proletarios, clase media y burgueses. La secuencia que incluye: 1) Enumerar los rasgos de la imagen pública del personaje, ¿cómo los describen los otros?; 2) revisar los hábitos y rasgos de las acciones del personaje dentro de la trama; 3) buscar los motivos en el pasado o presente que explican su actuar; y 4) realizar una interpretación de estos datos, se usó para construir una matriz con cada película e identificar allí la evolución de los personajes en la trama y, por tanto, las relaciones, transformaciones y tensiones entre clases que se manifiestan en el corpus. En este capítulo la lucha de clases consigue abrir un amplio espectro de discusión en torno a la ideología y la división social del trabajo como categorías evidentes en el objeto de estudio, pero a su vez devela las formas de opresión sobre los cuerpos proletarios, la función intelectual y paternalista de la clase media, y las subversiones del sistema que proponen estos filmes.

De otro lado, en el capítulo tercero, abordamos el segundo objetivo específico, para lo cual se tomó en referencia el trabajo de Francesco Casetti y Federico di Chio, los cuales, en su libro *Cómo analizar un film* (1991), proponen un ejercicio de descomposición y recomposición para desglosar la obra por secuencias y allí contrastar expresiones y códigos con estudios aplicados. En ese sentido, se realizó una matriz por cada película; está incluyó una columna para los siete momentos identificados por Alfonso Ortega Mantecón en la estructura del *home invasion movie*, además de una descripción de las escenas de los filmes que coinciden con estos momentos. En la misma matriz se puso una columna para los códigos audiovisuales de este subgénero y su identificación en las obras; y una tercera columna ha sido exclusiva para identificar las metáforas que dan cuenta de enemistad social, es decir terror social, en estas escenas. Dicho ejercicio reveló la ciudad y los mecanismos de seguridad como un reproductor de la hegemonía, así como las formas que toma el miedo en pesadillas, forclusión y otras manifestaciones de las narrativas y el lenguaje audiovisual.

Finalmente, la tesis cierra con la respuesta a esta investigación, en una reflexión sobre el marxismo aplicado al cine, y las particularidades del *home invasion movie* en Latinoamérica, deteniéndose principalmente en las formas propias que toma este subgénero en su versión sudaca, donde el terror está en reivindicación del proletario, y busca, al menos por un momento, sacudir el orden burgués de las cosas.

Capítulo primero

Marxismo y cine, acercamientos del materialismo histórico a la crítica cultural

Los estudios culturales y los estudios sobre cine han evolucionado a lo largo de los últimos cien años a la par que las disciplinas y metodologías emergentes del siglo XX. El marxismo, como perspectiva crítica del capitalismo, ha evidenciado el movimiento de la historia a partir de las contradicciones entre fuerzas productivas de explotadores y explotados, y ha reconocido que las instituciones jurídico-políticas operan como una superestructura que perpetúa dichas relaciones de explotación, en una dinámica dialéctica que ocurre entre la economía y las instituciones: “[No son] las ideas las que determinan el comportamiento de los hombres, sino que es la forma en la que los hombres participan en la producción de bienes materiales lo que determina sus pensamientos y acciones” (Harnecker 2007, 110). Bajo esa lógica, emerge la ideología con un funcionamiento de dos sistemas: 1) sistema de ideas-representaciones sociales, que refiere a representaciones subjetivas “más que describir una realidad, expresan deseos, esperanzas, nostalgias” (103); 2) la ideología como un sistema de actitudes-comportamientos, referente al conjunto de hábitos, costumbres y tendencias.

“La ideología está hasta tal punto presente en todos los actos y los gestos de los individuos que llega a ser indiscernible de su experiencia vivida” (102) dice Marta Harnecker (2007), lectora y divulgadora de Marx, y continúa: “La ideología comporta representaciones, imágenes, señales, etc., pero estos elementos considerados aisladamente no hacen la ideología; es su sistema, su modo de combinarse lo que les da sentido” (105). En este orden de ideas el arte y la cultura son instituciones de la superestructura donde opera la ideología. En varios de sus textos, Terry Eagleton denuncia estas relaciones: “en esta época concreta de la sociedad de clases, con la emergencia de la primera burguesía, los conceptos estéticos —algunos de ellos revestidos de un distinguido pedigrí histórico— empezaron a desempeñar, aunque de manera tácita, una función intensa e inusualmente central en la constitución de la ideología dominante” (2006, 54). Y también expresa su capacidad crítica “[el arte] en la sociedad capitalista, es transformado en una mercancía y moldeado por la ideología [...] Puede incluso

revelarnos [una] verdad del modo en que los hombres perciben sus condiciones de vida, y el modo en que protestan contra ellas” (2013, 152).

Diversos críticos culturales del siglo XX han partido de las propuestas de Marx para explicar las relaciones entre el sistema económico-histórico y su influencia en el arte. Eagleton, a propósito del marxismo al servicio del análisis estético expresa que “la crítica marxista [...] tiene como finalidad explicar exhaustivamente una obra literaria, lo cual significa brindar una especial atención a la forma, el estilo y sus significados. Pero también significa comprender esa forma, estilo y sentido como productos de una historia determinada” (36).

Peter Ludz, en el prólogo de *Sociología de la literatura* (Lukács 1986), dice de su autor, Gyorgy Luckács: “intenta analizar, como parte del materialismo histórico, las condiciones histórico-sociales, y analizar las estructuras económicas y luchas de clase en la sociedad burguesa en su influencia sobre las estructuras de contenido y de forma de la Literatura” (1986, 56). De hecho, Lukács (1986, 206-8) reconoce una dialéctica entre arte y sociedad, una mutua influencia que perpetúa la ideología dominante de la superestructura del momento, o para el sistema capitalista, la superestructura impuesta por la burguesía. Lukács afirma que estas influencias tienen efectos sobre el contenido y la forma del arte, y asegura que es la forma la que tiene mayor calado entre el público:

El defecto mayor de la crítica sociológica del arte consiste en que busca y analiza los contenidos de las creaciones artísticas, queriendo establecer una relación directa entre ellos y determinadas condiciones económicas. Pero lo verdaderamente social de la Literatura es la forma. Solo la forma consigue que la vivencia del artista con los otros, con el público, se convierta en comunicación, y gracias a esta comunicación establecida, gracias a la posibilidad del efecto y la aparición verdadera del efecto el arte llega a ser en primer lugar social. (67)

Los acercamientos teóricos e investigativos del séptimo arte en relación con el marxismo suelen ir atados a sus modos de producción. El crítico cultural Mike Wayne, adopta la teoría marxista para el estudio de los medios audiovisuales. Mucha de su producción literaria la dedica a exponer los conceptos claves de Marx —modos de producción, materialismo histórico, ideología, fetichización de la mercancía— para el análisis de contenidos cinematográficos, musicales y televisivos, y revelar las operaciones del capitalismo en las industrias culturales. En *Marxism and media studies: key concepts and contemporary trends* (2003) aborda algunos conceptos claves del marxismo para el estudio de los productos culturales, y entre las metodologías que desarrolla se acerca además a prácticas de análisis de las obras en sí, es decir, por su contenido y forma, y no

exclusivamente en sus modos de producción. En otro espectro de análisis, el marxista Siegrid Kracauer (2013) reconoce el diálogo de ida y vuelta entre los deseos del público y las tendencias del cine. El escritor alemán dice “el público norteamericano recibe, sin duda, lo que Hollywood quiere que reciba; pero, a la larga, los deseos del público determinan la naturaleza de los filmes de Hollywood” (12). En ese sentido, la pantalla de cine reproduce las ideologías dominantes a la vez que atrae las diferentes clases sociales.

En la práctica analítica del marxismo al cine, se puede hacer foco en el género de terror, construido por una serie de códigos también sostenidos en la ideología. El investigador español Carlos Losilla (1993) dice: “el terror hacia lo desconocido alcanza su máxima expresión cuando las pulsiones individuales del espectador y sus miedos como ser social, perteneciente a un grupo biológico e históricamente determinado, encuentran una codificación estética común que permite a la vez experimentarlo” (22).

Al igual que lo evidenció Lukács con la literatura, la ideología opera principalmente en la forma, en este caso, los códigos del cine de terror, que son, según lo expuesto hasta acá, consecuencia de la base económica. Precisamente partir del marxismo para analizar e interpretar el arte en su contenido y especialmente su forma, es el propósito de esta investigación; además, continuar dichas búsquedas en el cine, con las particularidades de su lenguaje y estructuras dramáticas. Y, si bien, las propuestas de Marx son amplias (Harnecker 2007) y, en ese sentido, recoge una diversidad de definiciones que van de relaciones de producción a superestructura, de fuerzas de producción a materialismo histórico, todas aplicables al análisis estético, para efectos y alcances de esta investigación, lucha de clases —y por extensión en diálogo con otros autores— terror social, son las categorías en las que nos detenemos para encontrar su aplicación en las formas y los personajes del cine latinoamericano.

Para la definición de lucha de clases acudiremos a textos claves como el *Manifiesto comunista* (Marx y Engels 1998), cruzando sus propias definiciones de burgueses, clase media y proletarios, y añadiendo el vector de ideologema trabajado por Jameson para la crítica cultural. Por su parte, en la categoría de terror social (Míguez Santa Cruz 2017, 401), tomamos distancia de la definición tradicional de la industria cinematográfica que refiere a aquellas obras que usando códigos del horror, construyen una analogía crítica de la sociedad contemporánea, denunciando las violencias sistemáticas a poblaciones históricamente marginadas; en contraste trabajamos con una categoría que expone las formas sistemáticas en que el Estado moderno y la burguesía fomentan el miedo entre los ciudadanos para perpetuar su poder y lógicas, por lo que

pondremos en discusión las ideas de Hobbes, Bauman, junto con las de la colombiana María Teresa Uribe y la argentina Rossana Reguillo, para identificar la aplicación del miedo en metáforas y formas del lenguaje cinematográfico.

Por tanto, esta investigación se sustenta desde el marxismo, y concretamente el materialismo histórico, como el método que “descubre que las relaciones de producción son el núcleo en torno al cual se estructura la sociedad [y, por tanto,] sus diferentes aspectos, para transformarse en un estudio científico de ella” (Harnecker 2007, 269). De ahí que la contradicción en el sistema y la enemistad de clase derive en las categorías de lucha de clases y terror social, ejes de este estudio, donde la primera va en torno a los personajes y la dramaturgia, y la segunda se detiene en las formas y metáforas. En complemento, y como variable concreta del cine, y, por tanto, del análisis del objetivo de estudio, la categoría de *home invasion movie* es trabajada desde la definición de Alfonso Ortega Mantecón en sus artículos *La invasión de lo sagrado y de lo familiar: la aproximación de Luis Buñuel a las home-invasion movies* (2022) y *La resignificación del hogar en las home invasion movies, una aproximación desde el cine mexicano* (2023) donde propone una estructura y códigos para este subgénero del terror.

1. Burgueses, clase media y proletarios. Definiciones y tensiones

La categoría lucha de clases, que se presenta como uno de los conceptos claves en el marxismo y que es introducida con detalle en el *Manifiesto comunista* (Marx y Engels 1998), funciona como el lugar desde donde analizar el *home invasion movie* en Latinoamérica, en tanto este subgénero explora las tensiones entre propietarios e invasores, y presenta caracterizaciones dramáticas susceptibles de ser estudiadas. La definición de clase para Marx (Harnecker 2007, 196) tiene tres relaciones: 1) del individuo como propietario o trabajador de los medios de producción; 2) por el lugar que ocupa el individuo en la organización social del trabajo; o, 3) por la magnitud de la riqueza social que dispone. La definición concreta que entrega Harnecker, divulgadora de la teoría de Marx en Latinoamérica es “las clases sociales son grupos sociales antagónicos, en que uno se apropia del trabajo del otro a causa del lugar diferente que ocupan en la estructura económica de un modo de producción determinado” (2007, 223). En este sentido, enmarcado en el modo de producción, Marx identifica la existencia de dos clases sociales: los explotadores —propietarios— y los explotados. Aunque en el marco de la sociedad moderna, él reconoce tres clases sociales.

Para los efectos de esta investigación, tomamos en cuenta la definición de clase en el Estado moderno y reconocemos tres clases sociales como parte del objeto de estudio: proletarios, clase media y burgueses. Marx y Engels dicen que “por burguesía se entiende la clase de los capitalistas modernos, quienes son poseedores de los medios sociales de producción y explotan el trabajo asalariado” (1998, 38). Además, ellos reconocen que su existencia ocurre por la “revolución permanente de los instrumentos de producción, vale decir las relaciones de producción y, por ende, todas las relaciones sociales” (42). Cuando describen a los burgueses, los autores también se refieren a los proletarios: “en la misma medida en que se desarrolla la burguesía, es decir, el capital, se desarrolla el proletariado” (47). Para Marx y Engels son “la clase de trabajadores asalariados modernos quienes, puesto que no poseen medios de producción propios, dependen de la venta de su fuerza de trabajo para poder vivir” (38). Por su parte, Lukács (1985) caracteriza la condición del proletariado: “Como producto del capitalismo, tiene que estar necesariamente sometido a las formas de existencia del que lo ha engendrado. Esa forma de existencia es la inhumanidad, la cosificación” (145).

La clase media, o también referida como pequeña burguesía son los “pequeños productores independientes, es decir, aquellos productores que son al mismo tiempo dueños de sus medios de producción” —dice Harnecker (2007), y continúa—, “no existen como clase al nivel de modo de producción puro, sino que aparece como tal a nivel de la formación social, como clase de transición” (237). Al ser una clase en transición, es explotada por la burguesía y a su vez quiere mantener sus privilegios de productor, siendo así la clase más vulnerable de la ideología hegemónica, que “le impide percibir las condiciones objetivas de su servidumbre y de su futura destrucción” (238). De hecho, Žižek, filósofo marxista quien retoma estas ideas en su libro: *La nueva lucha de clases: los refugiados y el terror* (2016) nos ayuda a definir y entender el lugar de la clase media, caracterizando desde su miedo “[a] que sus limitados dominios se vean invadidos por los miles de millones de personas que están fuera” (98).

Caracterizadas las tres clases sociales, y teniendo presente la contradicción del sistema, entonces ¿Qué es la lucha de clases? En *El manifiesto comunista*, Marx y Engels revelan la constante en la evolución de la sociedad, aquello que funda la nueva ciencia del materialismo histórico (1998, 35), el modo de producción e intercambio de cada época determina la estructura social de esa época: “en consecuencia, toda la historia de la humanidad ha sido una historia de luchas de clases, de luchas entre clases explotadoras y explotadas, dominantes y dominadas” (135-6).

“Fue precisamente Marx el primero que descubrió la gran ley que rige la marcha de la historia”, dice Engels en el prólogo de *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*, “la ley según la cual todas las luchas históricas [en cualquier] terreno ideológico [son] en realidad la expresión más o menos clara de luchas entre clases sociales, y que la existencia, y, por tanto, también los choques de estas clases, están condicionados, a su vez, por el grado de desarrollo de su situación económica” (Marx 2003, 9). En *El manifiesto comunista* ambos autores reconocen que en “la época de la burguesía, se distingue empero por el hecho de haber simplificado los antagonismos de clase” (1998, 39) y, por tanto, acentúa esta lucha.

Ahora bien, la lucha de clases no refiere a los enfrentamientos de pequeños grupos obreros o sindicatos exigiendo sus derechos a los patrones, la lucha de clases en sentido estricto, y como lo expone Harnecker es “cuando se disputan los intereses estratégicos o a largo plazo de una clase contra otra” (2007, 252), pero en un sentido amplio refiere a las luchas económicas, ideológicas y políticas.

En esta investigación, la lucha de clases se inscribe en un marco ideológico, pues la burguesía controla los canales e instituciones a través de los cuales difunde las ideas dominantes en la época, y es deber del proletariado y, por extensión, la clase media, mantenerse alertas y críticos a su forma de operación. El arte, en tanto institución de la superestructura, y como replicador de la ideología, “no surge de una inspiración misteriosa, ni se explica simplemente en términos de psicología del autor. Son formas de percepción, modos particulares de ver el mundo, que se relacionan con esa visión dominante que constituye la mentalidad social o la ideología de una época” (Eagleton 2013, 41). El crítico y docente William John Thomas Mitchell (2009), en su libro *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual* revela la lucha ideológica al interior del arte y, por tanto, como extensión de la lucha de clases: “La cultura y la ideología son los campos dentro de los que se juega a este irresponsable juego llamado arte. En ellos las leyes de la forma, el género y el afecto se corresponden con relaciones de poder/saber, con formas históricas de estratificación social, con la dominación, la mistificación y la propaganda” (363).

Frederic Jameson, crítico literario norteamericano, en su libro *El inconsciente político: la narrativa como acto socialmente simbólico* (1986) propone una metodología desde la hermenéutica marxista para acercarse a la interpretación de las obras artísticas. Son tres dimensiones las que identifica como horizontes interpretativos: 1) comprender la obra como el producto de una serie de hechos históricos que refleja la ideología dominante; 2) el reconocimiento de la obra como reflejo del antagonismo de clase, cuyos

signos o códigos —que componen el producto— son unidades mínimas que evidencian la lucha de clase. Estas unidades mínimas resultan en una mediación entre la ideología y la narrativa y Jameson la denomina “ideologema” (97); 3) el tercer horizonte interpretativo se detiene en el modo de producción de la obra.

Para el ejercicio analítico de esta investigación, y el interés de revisar la lucha de clases, en tanto manifestación en el texto fílmico, y concretamente el del *home invasion movie* latinoamericano, el concepto de ideologema permite trasladar la perspectiva marxista a los estudios visuales. Wayne (2003), citando a Jameson, ejemplifica la operación del ideologema y utiliza el concepto para analizar el espectáculo de televisión *Gran hermano*:

Un ideologema, como por ejemplo ‘naturaleza’ o ‘nueva tecnología’, es una ‘formación anfibia’ en la medida en que puede desarrollarse ya sea como un concepto, sistema filosófico o doctrina, o puede desarrollarse como una narrativa, una historia, con personajes u otras representaciones que encarnan su tema esencial. El ideologema que necesitaremos considerar en relación con *Gran hermano* es el de la ‘vigilancia’; esta es la unidad mínima, el signo alrededor del cual podemos ubicar este show como una estratagema en la confrontación ideológica entre las clases. (143; traducción propia)

Para retomar lo expuesto hasta acá, la definición de clase y la caracterización en proletariado, clase media y burguesía da luces para la identificación de los personajes del objeto de estudio de la investigación. Así mismo, la categoría lucha de clases consigue trasladarse a los estudios visuales a través de las ideologías reproducidas en el arte, y las unidades narrativas en forma de ideologema. Esto permite hacer el cruce entre arte y sociedad manteniendo la perspectiva marxista, y allana el terreno para el ejercicio analítico en torno a los personajes del *home invasion movie* latinoamericano.

2. ¿Qué es el terror social?

La enemistad de clase y las contradicciones existentes en el sistema capitalista obliga a la clase dominante a hallar formas de mantener su hegemonía. Engels (2006) afirma que el Estado funciona como un poder por encima de la sociedad que mantiene el orden y apacigua el choque entre clases y que normalmente pertenece a la clase económica dominante, que con su control del estado se convierte además en la clase política dominante, cargándose de medios para la represión y la explotación. Estos medios, denominados por el francés Louis Althusser como aparatos ideológicos, coinciden con las instituciones de la superestructura e incluye: el aparato religioso, el aparato escolar, el aparato familiar, el aparato político, el aparato jurídico, el aparato de

la información, el aparato cultural y el aparato represivo (Harnecker 2007, 131-2). Los primeros aparatos operan a través de la ideología, mientras que el último, asociado a las fuerzas militares, opera con represión.

“No cabe entonces hablar”, dice Marta Harnecker, “del Estado como de un ‘órgano de conciliación de clase’, sino del Estado como un ‘órgano de dominación de clase’” (116) y, por tanto, es un Estado de carácter burgués. Al asumir esa posición, la burguesía como clase dominante “se ve obligada, simplemente para conseguir su objetivo, a representar su interés como el interés común de todos los miembros de la sociedad” (Eagleton 1997, 85) y, en ese sentido, a compartir preocupaciones comunes y difundirlas a través de la ideología.

Hobbes, en su libro *Leviatán: o la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil* (2022), expone la teoría del contrato social como un acuerdo entre los individuos para evitar la guerra, proponiendo una operación que garantice el control de los individuos de parte del estado, el único capaz de otorgar seguridad. Como afirma María Teresa Uribe (2002) en su artículo, *Las incidencias del miedo en la política. Una mirada desde Hobbes*, el miedo es el origen del Estado moderno, el cual emerge en tanto afán humano por preservar su vida y disfrutar de su producción:

Esto querría decir que el Estado Moderno, más que de la guerra nace del miedo, según Hobbes, el único argumento racional que podría inducir a los hombres a la obediencia, a la aceptación de un poder por encima de ellos o a renunciar a su libertad total, es el terror a la propia muerte, situación inminente y continuada allí donde la soberanía está en disputa y predominan en consecuencia los estados o situaciones de guerra. El deseo de vivir, la pasión por la preservación física, el pavor de no poder disfrutar de los resultados del trabajo o de perder lo que se tiene a manos de un enemigo cualquiera, esa sensación permanente de inseguridad, de incertidumbre y de contingencia, es lo que viene a constituirse en el fundamento del orden político en la modernidad. (29)

Es posible afirmar que el miedo en Hobbes opere como un mecanismo regulador del Estado moderno, y que se sostiene en el temor que tiene “cada individuo de la existencia de los otros con los cuales se relaciona y convive” (33). De hecho, Hobbes reconoce tres motivos como origen del miedo: la competencia, la seguridad y la gloria. Sin embargo, parafraseando a Uribe (33) son los dos primeros los que fundan un contrapunto evidente en las sociedades contemporáneas, y ambos se anclan en la obtención y protección de bienes y servicios, y la defensa de estos de amenazas externas: los Otros. En la lógica sostenida hasta ahora, es posible afirmar que el miedo opera como una institución de la superestructura, se reproduce a través de la ideología y, por tanto, permite la conciliación entre clases.

En complemento, el filósofo Zygmunt Bauman, en su libro *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores* (Bauman 2007, 13) reconoce que el miedo es “el sentimiento de ser susceptible al peligro: una sensación de inseguridad [...] y de vulnerabilidad” (11) y afirma que “[la] vulnerabilidad frente a los peligros no depende tanto del volumen o la naturaleza de las amenazas reales como de la ausencia de confianza en las defensas disponibles” (12). Es decir, el miedo antes que producir una real amenaza, construye una necesidad de seguridad y evasión de los peligros antes expuestos.

En la exhaustiva reflexión de Bauman del miedo y su operación en el marco de la globalización, afirma que la “variedad moderna de inseguridad viene marcada por un miedo que tiene principalmente como objeto a la maleficencia humana” (170). Esta se hace manifiesta en “la sospecha de la existencia de una motivación malévola en grupos o categorías de hombres y mujeres” (170). Bauman reconoce que una de las principales causas de esto es la desconfianza, que tiene como consecuencia el “emprender medidas defensivas, y las medidas defensivas dan un aura de inmediatez, tangibilidad y credibilidad” (170), expresada en barrios privados, vigilancia, carros blindados.

La pulsión de protección, derivada de la enemistad construida por el miedo, consigue manifestarse en diversas representaciones. Como expresa Uribe (2002), la “alegoría del Leviatán, plena de imágenes y de metáforas [...] es la representación simbólica de lo que sería [...] el Estado Nacional soberano y unitario que gobierna sobre un conjunto social” (26) y mantiene una jerarquía de clase. Uribe reconoce que el miedo hobbesiano es imaginativo, capaz de transformarse en imágenes propias y ajenas.

La crítica marxista a la economía y su revelación de la contradicción entre clases invita continuamente a transgredir ese distanciamiento, sin embargo, en el afán de protección, la enemistad de clase excluye al proletariado y lo caracteriza desde la maleficencia. En este contexto, “la demonización de la clase trabajadora es el flagrante triunfalismo de los ricos que, libres ya del desafío de los de abajo, ahora los señalan y se ríen de ellos” (Jones 2012, 320). Volviendo a la idea de Bauman, del miedo que cataliza medidas defensivas, en términos narrativos, estéticos y urbanos, adquiere la forma de unidades cerradas como un repliegue a lo privado, expresión usada por Julieta Capdevielle (2009), quien reconoce que en “las clases medias y altas se produce la necesidad de situar y aislar espacialmente al otro” (6).

En este orden de ideas, y como lo afirma Rossana Reguillo (2002, 63) el terror, haciendo uso de medios de comunicación, políticas públicas y la actitud de clases medias y burguesas, construye la otredad desde la estigmatización, donde opera una matriz de

clase, género y etnia. En este esquema, por ejemplo, la convivencia y, por tanto, los vecinos, no son aquellos con quienes se comparte una historia, sino con quien se comparten alertas y necesidad de la defensa del espacio común, en tanto vecinos que hacen un pacto (hobbesiano) para la protección de sus bienes y la exclusión del proletario.

Las unidades privadas se convierten entonces en un ejemplo rápido de las representaciones de seguridad y miedo, son metáforas que permiten mantener distancia entre clases sociales. Así, el miedo en tanto mecanismo regulador de clases se convierte en un dispositivo visual, que construye representaciones y se hace susceptible de análisis. En *Marxismo y crítica literaria*, Eagleton (2013) recuerda que toda esta operación del sistema responde a una superestructura “cuya función esencial es la de legitimar el poder de la clase social propietaria de los medios de producción” (40) que se expresa en discursos políticos, religiosos, éticos y estéticos, es decir, ideológicos.

Eagleton expresa que la ideología “asegura que la situación por la cual una clase social tiene el poder sobre otras sea percibida como ‘natural’ por la mayoría de los miembros de esa sociedad, o bien pasa directamente inadvertida” (41), y que se evidencia por ejemplo en el arte, que no es más que “modos particulares de ver el mundo, que se relacionan con esa visión dominante que constituye la ‘mentalidad social’ o la ideología de una época” (41).

El español Manuel Martín Serrano, en su libro *La mediación social* (2008) teoriza sobre la comunicación e identifica los sistemas de orden en que se entrega la información y se les carga de valor. Estos sistemas de orden operan con códigos que evitan interpretaciones equivocadas por parte del receptor. Serrano dice que “todo código es ideológico, pues establece una forma de lectura e interpretación, ya que todas las ideologías están ‘orientadas al control social del grupo’ y su aplicación debe ser sencilla” (81). Serrano completa su teoría reconociendo formas de organización de estos códigos en mediación cognitiva y estructural o lo que es lo mismo: fondo y forma. Citando a Lukács, Eagleton afirma que “en el arte, la forma es el verdadero vehículo de la ideología, más que el contenido abstracto de la obra” (2013, 70).

En este orden de ideas, el miedo en tanto mecanismo regulador de clase, se integra también en las ideologías y estéticas a través de códigos formales y, por tanto, terror social se hace una categoría aplicable a los estudios visuales para la revisión de metáforas como la unidad cerrada, el leviatán, las cámaras de vigilancia, y entra en diálogo con los códigos formales del género de terror y el subgénero del *home invasion movie*.

3. Los géneros cinematográficos y la ideología

Para efectos de la presente investigación, nos centramos en la revisión de los estudios que, tomando el marxismo, construyen una crítica en torno al género cinematográfico, el cine de terror y el *home invasion movie*. El propósito es trazar un estado del arte que resalta autores destacados del marxismo y el estudio del cine partiendo del ámbito internacional al regional, de allí la discusión que entablamos a continuación.

Rick Altman ha recogido en su libro *Los géneros cinematográficos* (2018) un amplio estado del arte sobre su investigación e historia. Altman indica suele trabajar con un objeto de estudio amplio, compuesto por el corpus de películas que representan de forma clásica las características de cada género —musical, *western*, *biopic*—, las cuales suelen ser definidas por el tema y la estructura. El diálogo entre ese corpus genera una intertextualidad, una dialéctica que remite de un título a otro y revela las lógicas internas de cada género. “El *western* respeta y evoca la historia del *western* mucho más que la propia historia del Oeste” (49). Esto ha abierto dos tendencias en el estudio sobre la evolución del género, de un lado la ritual encabezada por Claude Lévi-Strauss y, de otro lado, la ideológica, defendida por Althusser. Esta última identifica las producciones culturales como vehículo de la ideología de la clase dominante para perpetuar sus ideas y represión a través de las narrativas, “a través de las convenciones genéricas el espectador es inducido a creer en falsos presupuestos de unidad social y felicidad futura” (51).

Jean Louis Comolli y Jean Narboni, afirman en *Cinema/Ideology/Criticism* (2009) que todo el cine es ideológico en la medida ocurre en el marco de producción capitalista, y dividen las películas en aquellas que reproducen la ideología dominante o aquellas que se oponen a esta. Esto abre una ventana para el análisis y la interpretación en tanto reproducción y en tanto crítica de la ideología. En este contexto, se puede indicar que: “el análisis ideológico busca estrategias contra la ideología hegemónica [...] este enfoque crítico encuentra elementos autorales visibles en las películas de género y a menudo encuentra una subversión de las tendencias dominantes del cine convencional” (Bondebjerg 2015, 161; traducción propia).

La extensión del género cinematográfico a otros territorios sigue las lógicas universales de sus formas hechas en Hollywood, pero también consigue su especificidad (Bondebjerg 2015, 163). En el caso latinoamericano, diversas publicaciones que estudian la evolución de su cinematografía han obviado el estudio de los géneros y su adaptación, teniendo acercamientos a sus modos de producción y la revisión de sus títulos destacados.

Dos casos contrastan con los modelos tradicionales de estudios sobre el cine de la región. El primero de ellos es *Cine y liberación: el nuevo cine latinoamericano (1954-1973)* (Gil Olivo 2009); el segundo es el libro de Susana Velleggia, *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano en las encrucijadas de la historia* (2010), texto que representa una vasta investigación inscrita en los estudios culturales con crítica a la economía política, a partir de los diálogos que establece entre cine, modos de producción y representación, identificando las particularidades e influencias del cine soviético y el neorrealismo en el nuevo cine latinoamericano. La revisión detallada que consigue del tercer cine, el *cinema novo* o las películas del grupo Ukamau, alertan sobre la disputa cultural entre las ideas de la burguesía y la del proletariado.

El mexicano Carlos Monsiváis, es uno de los críticos culturales más agudos, con una clara postura marxista dedicó parte de su obra a revelar la operación de la ideología y estudiar las influencias norteamericanas en la cultura mexicana y latinoamericana, revisando en varias ocasiones las influencias del cine de Hollywood y sus géneros cinematográficos en las narrativas de la región. En su libro *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*, dedica un capítulo a estudiar este fenómeno (Monsiváis 1995) y en la misma línea de Velleggia, Monsiváis reconoce un avasallamiento del público latino a partir de la asimilación de fórmulas universales. Herederos de sus métodos y definiciones, algunos investigadores mexicanos han estudiado el cine de la Época de oro de este país a la luz de los géneros cinematográficos y en diálogo con la reproducción de la ideología. En el artículo *La Época de oro del cine mexicano, la colonización de un imaginario social* (Silva Escobar 2011) se revisa el género melodramático adaptado a México y su pretensión de crear una identidad nacional; Orlando Jiménez, investigador del cine de lucha libre en México, reconoce en ese contacto entre géneros extranjeros y folclor local un ejercicio liberador, “la apropiación de prácticas, sistemas e imaginarios foráneos es una constante en nuestro desarrollo como sociedad, y aunque en muchos casos esta relación con lo extranjero nos ha significado sometimiento y desigualdad, en muchos otros ha sido una práctica liberadora y empoderante” (Rincón 2022).

4. La ideología del terror, una operación de forma y fondo

En el caso concreto del cine de terror, como un género que sigue las definiciones de Altman (2018) y Bondebjerg (2015), diversos autores se han acercado a su estudio con

el propósito de comprender su operación y evolución. El ya citado Carlos Losilla en su libro *El Cine de terror. Una introducción* (1993) presenta una de las compilaciones más significativas en castellano y se inscribe principalmente en el psicoanálisis, tocando un espectro que va “del inconsciente individual de Freud al inconsciente colectivo de Jung” (23). Otro gran ejemplar del estudio del cine de terror en lengua española es el desarrollado por Roman Gubern, junto a Joan Prats Carós, en *Las raíces del miedo. Antropología del cine de terror* (1979), los cuales definen las normas del género a través de sus cánones iconográficos, diegético-rituales y mítico-estructurales. Losilla, citando a Gubern y Prats, afirma que la puesta en escena del terror destaca lo oculto y el misterio dentro de la narración, y esto adquiere matices en el fuera de campo, creando una tensión entre lo que se ve y lo que no se ve, o lo que se revela en otra escena (Losilla 1993, 53).

En estos términos el cine de terror sigue siendo objeto del psicoanálisis. Otras tendencias han sido las de la sociología. Kracauer es de los primeros en estudiar el cine de terror como síntoma de los imaginarios sociales de un determinado momento histórico, lo cual hace en el ya citado *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán* (Kracauer 2013), donde se detiene a revisar la evolución de la cinematografía del país teutón y cruzar las vivencias de este país durante la primera mitad del siglo XX. En la misma línea está Kendall R. Philips, el cual en *Projected Fears: Horror Films and American Culture* (2005) analiza varios títulos de terror y expone los hechos sociales, políticos y económicos atados al momento de su producción y estreno. El español Luis Pérez Ochando en *Noche sobre América Cine de terror después del 11-S* (2017) se propone reconstruir las principales teorías que abordan el cine de terror, y nota la falta de perspectivas marxistas, además expone la falta de metodologías del psicoanálisis al momento de analizar el lenguaje y la forma audiovisual —los códigos y el género—. Alberto Añón Lara, en su tesis doctoral *Aproximación a la metáfora zombi: del cine a las series de televisión* (2021) acude a Wood como el punto de partida para su investigación y expresa: “las películas se constituyen como entidades ideológicas vivas que, inevitablemente, dramatizan los conflictos que caracterizan nuestra cultura: conflictos de clase, género, raza y orientación sexual” (14).

Un caso destacable es el libro *Pretend We're Dead: Capitalist Monsters in American Pop Culture* (Newitz 2006) que aplica la crítica marxista al cine de terror, y desarrollando toda su investigación desde esta perspectiva. En este, su autora Annalee Newitz expresa: “Cuando analizamos las historias de monstruos es claro que la industria cultural capitalista no ha generado simplemente fantasías felices de hombres con una

buena y limpia ética de trabajo, sino también narrativas de sangre y destrucción social” (12; traducción propia). El mismo Pérez Ochando en su tesis doctoral *La ideología del miedo: el cine de terror estadounidense 2001-2011* (Pérez Ochando 2013) refiere la importancia del libro de Netwitz porque “centra en su interés por traer a la luz la lucha de clases o, más concretamente, el modo en que el cine imagina y representa al trabajo y a los trabajadores a través de un relato fantástico” (105). En esta tesis el investigador español consigue hacer toda una sistematización de la ideología en relación con el cine de terror, y aterriza en una metodología propia para relacionar ambas categorías de trabajo, la cual aplica al cine de Hollywood posterior al 11 de septiembre. En su proceso, descubre que “el cine de terror puede coincidir con los valores de la hegemonía ideológica y ser un sillar más entre sus muros, pero también es capaz de revelar las grietas que auguran su desmoronamiento” (352).

En cuanto a los estudios del cine de terror en Latinoamérica, hay ciertos libros de compilación con entrevistas, crónicas y artículos acerca de los modos de producción, aunque no abordan el objeto de estudio desde la ideología. Como caso particular, los brasileños Jack A. Draper III y Laura Canepa, dedicaron parte de sus investigaciones al cine de terror en su país, con énfasis en personajes de clase media marcados por violencias asociadas al género, la raza y la clase. En ‘*Materialist horror’ and the portrayal of middle-class fear in recent Brazilian film drama: Adrift and Neighbouring Sounds* (Draper III 2016) hay acento en el terror que emerge de la realidad, de la vida material de los personajes atravesados por hechos históricos. En su tesis doctoral, *Medo de que?: uma historia do horror nos filmes brasileiros* (2008), Laura Loguercio Canepa revisita decenas de producciones de terror en Brasil, exponiendo las relaciones sociales allí presentes; además, ella en su artículo *Terror incidental?* (Loguercio Canepa 2013) analiza tres filmes de la segunda década de los 2000 para reconocer la enemistad de clase en la sociedad brasileña y su manifestación en el cine de terror.

5. Home invasion, una aproximación a su *ethos*

Dentro de la diversidad de temas, formas y personajes del cine de terror, hay un espectro de subgéneros con sus propios códigos y características enmarcado en las lógicas del horror. La misma evolución del género responde al paso del tiempo y los hechos históricos, así como la adaptación dinámica de la ideología. Losilla (1993) afirma que las primeras décadas del género abordan la ciencia y lo sobrenatural, mientras que los relatos

posteriores a los años 60 plantean “una profunda inseguridad acerca de nosotros mismos, de acuerdo con el panorama cotidiano contemporáneo” (192).

En este marco de referencia, Losilla citando a Wood, afirma que transversal a estas formas del terror, la familia como institución creada por la burguesía, es el origen del miedo. En conclusión, dice Losilla: “La humanidad definitivamente invadida por las fuerzas del mal se identifica con el fracaso de un modelo social —el capitalismo tardío— cuya incapacidad para el mantenimiento de las estructuras vigentes ha acabado liberando las fuerzas más destructivas del inconsciente” (144).

Y es precisamente en el seno de la familia, del hogar, donde toma forma el *home invasion movie*, subgénero donde se muestra

la incursión de una amenaza dentro de un hogar, compuesto normalmente por una familia nuclear de clase media o de una pareja heterosexual. [...] suele tratar de extraños que intentan entrar en el hogar” y que no necesariamente ocurre de forma violenta “se trata de una invasión de la intimidad de la familia por un personaje que se gana la confianza de alguno de los miembros con intenciones perversas”. (Heras Martínez 2021, 58)

Investigadores que han dedicado sus esfuerzos a teorizar de este subgénero, identifican que el término viene del marco legal-policial, que acuña el delito de “la entrada ilegal a un domicilio o espacio privado mientras los residentes se encuentran en el lugar” (Ortega Mantecón 2022, 54) y que se debe a intenciones de robo, asesinato, hostigamiento o abuso sexual, y que en todo caso “implica el confinamiento involuntario o el ‘secuestro’ de los residentes del lugar durante la invasión doméstica” (54).

En este subgénero la confrontación que ocurre entre los invasores y los habitantes del hogar es parte clave de la diégesis y un momento coyuntural en su estructura narrativa. Además, destaca por la resignificación de lo doméstico (56), la casa deja de ser un espacio privado y pasa a ser un espacio público. Así mismo es un género con impacto emocional y anímico en el espectador, ya que trabaja con “protagonistas de carne y hueso, sin la presencia de personajes heroicos, invencibles o todopoderosos” (120) y donde el detonador de la acción: la invasión al hogar resulta en un hecho factible.

No hay una bibliografía sobre el subgénero; tampoco publicaciones exclusivas acerca del *home invasion*, pero sí ciertos artículos y capítulos en libros de compilación. Es el caso de *Horror comes home: essays on hauntings, possessions and other domestic terrors in cinema* (Miller y Van Riper 2019) en el que se analizan películas emblemáticas del subgénero y otras sobre casas embrujadas —otro subgénero—, logrando un amplio espectro de obras de diferentes nacionalidades que estudia la casa como escenario

principal del cine de terror, y su resignificación como lugar de protección o prisión. Cerca le sigue *The Spaces and places of horror* (Pascuzzi y Waters 2020) que centra el estudio del cine de terror desde sus escenarios, y allí se dedica el capítulo “Strangers at the Door: Space and Characters in Home invasion movies” de Dario Marcucci a definir rápidamente el subgénero. En el artículo “Playing Funny Games in The Last House on the Left: The uncanny and the ‘home invasion’ genre” (Fiddler 2013) su autor analiza el subgénero desde la relación con el contexto social en el que se produce la película; y como síntoma de traumas del pasado heredados de una generación a otra. En este texto el enfoque es psicoanalítico y se acude a categorías de Sigmund Freud y de Jacques Lacan. Dentro de otras colecciones se destacan artículos que estudian grandes éxitos del *Home Invasion* como *Panic Room* (Fincher 2002), *The purge* (DeMonaco 2013) *Funny games* (Haneke 1997), deteniéndose a revisar sus formas audiovisuales, el contexto social en el que emergen, pero sin mucho énfasis en la enemistad de clase.

Algunos investigadores de habla hispana se han acercado al subgénero para estudiarlo a la luz de nuevas perspectivas, incluido el feminismo. En *Slasher al terror sobrenatural: domesticidad, trauma y género en el cine de terror contemporáneo dirigido por mujeres* (Heras Martínez 2021) se hace una rápida definición del subgénero y se contrasta con teorías del psicoanálisis y categorías del feminismo para el estudio de dos películas austriacas, evidenciando la crítica construida desde sus directoras y la reivindicación de la maternidad. En contraste el doctor en humanidades, Alfonso Ortega Mantecón, quien ha desarrollado su carrera académica en la revisión de géneros cinematográficos, se ha detenido a estudiar este subgénero a partir de una revisión de veintena de títulos y una historiografía de este. Su análisis riguroso y detallado de estas obras, que incluye películas realizadas por autores relevantes de la historia del cine y clásicos de Hollywood, le ha permitido acercarse a una definición del subgénero, así como una caracterización de su ethos, es decir sus códigos y particularidades. En todo caso hay que resaltar que su investigación no está atravesada por el marxismo, dejando de lado la relación económica, centrándose en las influencias y adaptaciones al contexto mexicano.

En español, es Ortega Mantecón quien más ha profundizado en el *home invasion movie* y el que propone una estructura, la descripción de personajes y los códigos formales. Para esta investigación tomamos su propuesta por lo clara y pedagógica. Así, el autor identifica puntos comunes para una propuesta de estructura en siete momentos (2023, 122): 1) primer acto o introducción, donde se presenta la cotidianidad y peculiaridad de los personajes, además del escenario donde ocurrirá la invasión y

confrontación entre los dos bandos; 2) aparición de la amenaza, donde los invasores se cruzan con los personajes o son presentados a la audiencia; 3) inicio de las confrontaciones, momento en que se quiere ingresar a la casa y los propietarios establecen una línea de defensa; 4) consumación de la invasión, cuando los antagonistas logran ingresar al hogar haciendo uso de fuerza, ingenio u otro; 5) defensa del hogar, cuando los residentes escapan y buscan ayuda o desafían al enemigo; 6) clímax o confrontaciones decisivas, donde se encara directamente a los sobrevivientes de cada bando y se dicta el desenlace; 7) conclusión o resolución, que suele variar de un título a otro, donde el hogar recupera su normalidad y otros con finales abiertos o donde los antagonistas ganan.

Siguiendo las lógicas del género, el *home invasion movie* también opera con arquetipos en la construcción de sus personajes, donde se contrasta los protagonistas, normalmente asociados a las víctimas o propietarios del hogar y los antagonistas, los invasores. Así, Ortega Mantecón (123) identifica variedad en los tipos, pero como semejanza reconoce que suelen ser de grupos etarios diferentes, y que, durante la primera parte del filme, es decir en la presentación de la cotidianidad, se hace énfasis en las relaciones que existen entre ellos. Asimismo, se puede reconocer su conocimiento del hogar, y suelen ser el punto de vista de la narración, pues en tanto víctimas de la invasión conducen las emociones y el temor que experimenta el espectador a través de la empatía.

En el caso de los invasores, o identificados como villanos y antagonistas, según el punto de vista, Ortega Mantecón (125) reconoce que suelen contar con armamentos no improvisados —si el caso de los protagonistas— y, además de buscar la muerte o el robo, también están tras divertimento, venganza, tortura. Por otro lado, usan uniformes o máscaras que les oculta la identidad y consigue deshumanizarles. En su propuesta Ortega Mantecón propone tres grupos para la caracterización de estos antagonistas: 1) invasores inesperados, que ingresan a un hogar al azar, por situaciones desafortunadas y que no tienen mayor planeación; 2) invasores experimentados, que tienen un *modus operandi* y han hecho un plan y selección previa, suelen ser sociópatas y conocer o no a sus víctimas; 3) vengadores o justicieros, que tienen un motivo particular para invadir el hogar, y siguen el plan por emisión de alguien o por venganza propia.

Respecto a los códigos formales del *home invasion movie* Ortega reconoce que este hace uso de las lógicas y dinámicas del terror y del *thriller*, por lo que toma elementos de ambos en la diégesis. En la Tabla 1 se retoma su propuesta en la comparativa de ambos géneros, incluyendo el ritmo ágil en el montaje, las elipsis, *scarejumps*, giros en la trama, finales abruptos, así como el rol del espectador en continua angustia.

Tabla 1
Concepción de las *home invasion movies* como un subgénero de carácter híbrido que recupera elementos tanto del cine de terror como de los thrillers

Procedencia de ciertas peculiaridades genéricas de las <i>home invasion movies</i>	
Cine de terror	Thriller
La presencia constante de una amenaza que acecha a los protagonistas.	Empleo de un ritmo ágil tanto a nivel narrativo como en el mismo montaje.
Se recurre a la violencia (física y psicológica) de forma explícita, así como a secuencias sangrientas siguiendo lo acostumbrado en el cine gore o <i>splatter</i> .	Se recurre a ciertas estrategias narrativas propias de los <i>thrillers</i> , como son el suspenso, la sorpresa, la epifanía del personaje, así como la transferencia de culpa.
Recuperación del esquema narrativo del último sobreviviente o de la <i>final girl</i> , a la usanza de los <i>slashers</i> .	Presentación de ciertos cuestionamientos por parte de la audiencia durante el visionado de la cinta. Entre ellos destacan: ¿Por qué se originó la invasión al hogar? ¿Quién o quiénes lograrán sobrevivir? ¿Quién organizó la <i>home invasion</i> ? ¿Cómo podrán escapar los protagonistas?
El espectador se encuentra en constante tensión, angustia e incertidumbre por el devenir de los protagonistas, haciendo énfasis en la impotencia de estos al encontrarse en notoria desventaja frente a la amenaza.	Se juega con la focalización y el mismo papel del espectador a través de la generación de incertidumbre y de tensión ante lo que va sucediendo en la trama. Manejo de ciertos recursos y herramientas como los <i>scare-jumps</i> , las elipsis de estructura o la presencia de una amenaza que esconde su identidad detrás de
Manejo de ciertos recursos y herramientas como los <i>scare-jumps</i> , las elipsis de estructura o la presencia de una amenaza que esconde su identidad detrás de una máscara.	Se presentan varios giros de tuerca, así como finales abiertos, abruptos o sorprendivos que se apartan de los desenlaces convencionales e, incluso, esperados por la audiencia.

Fuente: Ortega Mantecón (2023, 119)

Como se evidencia, la propuesta de Ortega Mantecón resulta amplia y novedosa, por lo que es una fuente valiosa para esta investigación. Además, sus producciones escritas en torno al *home invasion* tienen el interés de revisar su adaptación al contexto mexicano, e identificar los diálogos que surgen allí, así como las particularidades que adquiere el subgénero desde el país azteca. Esto lo hace especialmente en *La resignificación del hogar en las home-invasion movies, una aproximación desde el cine mexicano* (Ortega Mantecón 2023), donde se propone revisar diversos títulos de la cinematografía de su país y desglosarlos a la luz de su propia propuesta y metodología, lo cual coincide con parte de los objetivos trabajados en esta tesis.

Ahora, en lo que respecta al objeto de estudio de este trabajo, cabe resaltar que ningún autor aborda las películas —*Sonidos vecinos* (Mendonça Filho 2012), *Historia del miedo* (Naishtat 2014) y *La zona* (Plá 2007)— desde el subgénero del *home invasion movie*, pero sí las relacionan con el cine de terror, remarcando, además, las violencias

heredadas de la crisis social de Brasil, Argentina y México. En artículos como el ya referenciado *Amenazas del 'otro lado'* se toma estas tres películas como ejemplo de

historias [que] entrelazan magistralmente el uso estratégico de ambientes inquietantes con estados de ánimo desapacibles para aludir a miedos colectivos de la clase media y/o alta [...] que además de representar la violencia de género, raza y clase, materializa los procesos históricos y afectivos a través de experiencias corporales cotidianas, pensamientos y pesadillas. (Díaz-Zambrana 2020, 35)

Hay variedad de artículos que abordan el cine de Kleber Mendonça Filho, y en el caso de *Sonidos vecinos* existe una cantidad significativa que lo trabaja desde diferentes perspectivas. Sin embargo, en relación con el terror y el análisis de la enemistad de clase, destaca el artículo *Public fears in private places: the horror in Kleber Mendonça Filho's films* (Procópio Caetano y Gomes 2020) cuyos autores estudian la obra del director brasileño para identificar los códigos del cine de terror insertos en su filmografía. También en *O Som Ao Redor: Aural Space, Surveillance, and Class Struggle* (Sequeira Brás 2017) se hace un análisis de la puesta en escena y los personajes de la película, caracterizando su posición de clase, así como las luchas y enemistades que allí surgen.

Historia del miedo también cuenta con una diversidad de artículos que analizan su argumento y construcción audiovisual desde el miedo. En el artículo escrito en inglés *Understanding Urban Paranoia in Benjamín Naishtat's History of Fear* (Ghosh 2021), su autora se centra en las representaciones invisibles de la violencia, y revisa la construcción urbana de edificaciones cerradas como irrupciones violentas en la vida pública, aportando a una revisión espacial del filme argentino. En el libro en portugués *Espaços em conflito: ensaios sobre a cidade no cinema argentino contemporâneo, su autora* Natalia Chirstofoleti Barrenha (Barrenha 2019) se dedica un subcapítulo al análisis de la película de Naishtat a la luz del terror construido desde el realismo y sirviendo de códigos sonoros y del fuera de campo. Vale la pena mencionar además el artículo *Escenarios del miedo en el cine latinoamericano contemporáneo* (Franco 2019) que sigue la lógica anterior y cuestiona las violencias que emergen en barrios privados y grandes edificios, reconociendo en ellas arquitecturas del miedo.

En el caso de *La zona* hay diversidad de artículos sobre la tensión entre clases sociales y la revisión de las unidades cerradas como metáforas de exclusión. Por ejemplo, en *Paisaje correlativo, cine y urbanizaciones cerradas* (López Levi 2014), la autora se interesa en revisar las contradicciones producto de la separación urbana que ocurre en barrios privados, como es el escenario principal en la película mexicana. En diálogo con

este texto, se encuentra el artículo *La recompensa del muro o la insegura proliferación del “barrio cerrado.” Reflexiones en torno a La zona y On the safe side* (Muñoz Aunión 2013) donde su autora se detiene a revisar los efectos de estos fenómenos urbanos en la convivencia entre ciudadanos, y el antagonismo que surge entre clases. Sobre la misma línea de reflexión se encuentra el texto en inglés *Disjunctive Urbanisms: Walls, Violence and Marginality in Rodrigo Plá’s La zona* (Lehnen 2012), donde se estudia la violencia física y el miedo al otro como una forma de acentuar las desigualdades socioeconómicas y la crisis social en México.

6. Metodología

Esta investigación responde a un método cualitativo, que centra su análisis en la producción antes que, en la circulación o la recepción, y que concretamente construye un corpus con tres obras cinematográficas de ficción y de origen latinoamericano. Como se expuso antes, el *home invasion movie* en la región opera con personajes y escenarios propios de Latinoamérica, por tanto, constituye relatos autónomos oportunos para el interés de este texto. En este sentido conviene desglosar los objetivos y alcances de esta investigación para presentar así las metodologías e instrumentos a implementar con el propósito de recoger los datos, sistematizarlos e interpretarlos.

El primer objetivo específico de esta investigación es analizar la representación de la lucha de clases en el objeto de estudio. El propósito con este objetivo es ver las relaciones entre personajes, así como metáforas y analogías construidas a lo largo de las películas para identificar los conflictos y opuestos entre estos actantes. Para su desarrollo, tomamos la propuesta de Seymour Chatman en *Historia y discurso: La estructura narrativa en la novela y el cine* (1990), el cual recoge una serie de herramientas para la revisión de la narrativa aplicada tanto a los lenguajes literarios como a los audiovisuales.

Poniendo en discusión diversos autores y teorías narrativas, Chatman (1990, 115-128) hace un recorrido histórico acerca del personaje, se detiene en Todorov quien reconoce dos categorías de narración: apiscológicas, es decir centradas en la trama, y psicológicas, centradas en el personaje. Las primeras suelen avanzar por situaciones anecdóticas y causales, en tanto los personajes existen para que la trama avance; en contraste, las narraciones psicológicas “las acciones son 'expresiones' o incluso 'síntomas' de la personalidad y por lo tanto 'transitivas’” (122). Inscrito en esta concepción Chatman asegura que la teoría de personajes debería abordarse desde un lugar abierto, “tratar a los personajes como seres autónomos y no como simples funciones de la trama [...] sus

personalidades abiertas, sujetas a nuevas especulaciones y enriquecimiento, visiones y revisiones” (128).

Con esta premisa como punto de partida, las lecturas y análisis de personajes son susceptibles de estudiarse desde disciplinas diversas. De hecho, con una lectura desde la psicología, Chatman toma el *rasgo* como una forma de distinción de los personajes que permite identificar un sistema de hábitos relacionados entre sí y que dan cuenta de un rasgo de la personalidad. Las acciones que ejecuta un personaje a lo largo del desarrollo del relato, resultan ser síntomas de su rasgo, y en un mismo personaje pueden convivir diferentes rasgos, que no necesariamente son opuestos, pero sí que piden coherencia en el comportamiento de ese actante. Es decir, reconocer en el personaje las acciones que ejecuta con regularidad, y encontrar en ellas un patrón permite generar una distinción en los personajes y, por tanto, categorizarlos y analizarlos; tanto que una serie de rasgos similares nos habla de un personaje plano y clásico, y una serie de rasgos en contradicción dan cuenta de personajes complejos, autónomos e independientes de la trama. Bajo el criterio de la verosimilitud, y la necesidad de encontrar categorías universales para asociar unos rasgos a un tipo de personajes, la narrativa a incorporado en su vocabulario diversidad de fuentes: “nombres-rasgo son la astrología (jovial, saturnino), la medicina galena (de buen humor, de sangre fría), la Reforma (sincero, intolerante, fanático, seguro de sí mismo), el neoclasicismo (fatuo, insensible, rústico), el romanticismo (deprimido, apático, tímido), la psicología y el psicoanálisis (introvertido, neurótico, esquizoide)

En este orden de ideas, el reconocimiento de personajes complejos y sus rasgos, es susceptible de complementarse y tomar la perspectiva marxista para el análisis narrativo, tomando las caracterizaciones de burgueses, proletarios y clase a la luz de Marx y Engels en el *manifiesto comunista* (1998), Žižek en *La nueva lucha de clases. Los refugiados y el terror* (2016) y Marta Harnecker en *Los conceptos elementales del materialismo histórico* (2007).

Concretamente para esta identificación de personajes y clases sociales, se seleccionan personajes representativos de cada obra, que coincidan con las definiciones ya planteadas. Una vez identificados, se usará la propuesta de A.C. Bradley, abordada por Chatman (1990, 144-6), quien hizo un estudio minucioso de los rasgos proponiendo un mecanismo concreto para descubrir los motivos e intenciones de los personajes a lo largo de la trama, que para esta investigación es una forma de reconocer el lugar de la lucha de clases. La matriz de Bradley es así: 1) se enumeran los rasgos de la imagen pública del personaje, ¿cómo los demás lo describen?; 2) se revisan los hábitos y rasgos de las

acciones del personaje dentro de la trama; 3) se buscan los motivos en el pasado o presente que explican su actuar; 4) finalmente se hace una interpretación de lo anterior.

En este orden de ideas, se construirá una matriz para ingresar los personajes seleccionados que coinciden con burgueses, clase media y proletariado, y se sistematizaron sus rasgos y habitamos tal como lo describe Bradley, lo que además permitió identificar su evolución en la trama y, por tanto, las relaciones, transformaciones y tensiones entre personajes que se manifiestan en el corpus y llevan a la lucha de clases y la identificación de la ideologema como síntesis narrativa de esta lucha. En la Tabla 2 se presenta el modelo de matriz a trabajar en el análisis de cada película.

Tabla 2

Matriz de trabajo objetivo específico número uno: Analizar la representación de la lucha de clases en las películas de home invasion movie latinoamericano *Sonidos vecinos* (2011) de Kleber Mendoca Fillhio, *Historia del miedo* (2014) de Benjamín Naishtat y *La Zona* (2007) de Rodrigo Plá

Matriz 1			
Personajes	Personaje burgués	Personajes Clase media	Personaje proletario
Análisis A.C. Bradley			
¿Cómo lo perciben los demás?	N/A	N/A	N/A
¿Qué acciones ejecuta?	N/A	N/A	N/A
¿Cuáles son sus motivos?	N/A	N/A	N/A
¿Cuál es su rasgo?	N/A	N/A	N/A

Fuente y elaboración propias

Como segundo objetivo específico se pretende identificar los elementos que construyen el terror social en las películas de *home invasion movie* latinoamericano definidas en el objeto de estudio. Para esto se aplicará un análisis del discurso desde Francesco Casetti y Federico di Chio, quienes en su libro *Cómo analizar un filme* (1991) proponen un ejercicio de descomposición y recomposición para desglosar la obra por secuencias y allí contrastar expresiones y códigos con estudios aplicados, pues este método es susceptible de cruzarse con otras teorías y alcances (31). Tal como lo exponen los autores, en la descomposición se “procede a un reconocimiento sistemático de los elementos del texto, y ello conduce a inventariar todo aquello que pertenece al objeto examinado, o al menos todo aquello que es relevante” (22), mientras tanto en la recomposición se “saca a la luz, más allá de la estructura y de la dinámica del objeto,

también el qué, el cómo y el por qué” (22). Además, ambos autores identifican estas prácticas como complementarias y autónomas, y dejan en manos del investigador su alcance y adaptación. Los autores italianos expresan “Ciertamente, se opera con ellas y en su propio interior, pero ello no excluye la posibilidad de su aplicación individual, subjetiva y, dentro de ciertos límites, creativa” (36).

Siguiendo su propuesta, los autores proponen dos fases al interior de la descomposición. Estos son la segmentación o descomposición de la linealidad, y estratificación o descomposición del espesor, Y en torno a la recomposición, ellos identifican cuatro fases: enumeración, ordenamiento, reagrupamiento y modelización.

En la segmentación se trata de “reconocer como algo lineal” (34). las partes que componen un filme o lo que se puede trasladar a la estructura dramática de un género y “subdividir el filme en grandes unidades de contenido, en bloques amplios y cerrados sobre sí mismos” (39). En este ejercicio de descomposición los autores italianos dejan en criterio del investigador hasta dónde dividir cada texto fílmico, abriendo la posibilidad a episodios, secuencias, escenas o encuadres. Para el caso de este proyecto, dicha segmentación se rige en los 7 momentos identificados por Ortega (2023) como estructura lineal del *home invasion* y que fueron definidos en el anterior apartado, identificando cada uno de ellos como una secuencia “allí donde termina una unidad de contenido y se inicia otra” (40). En este orden de ideas, se diseñará una matriz por cada obra, en cuyas filas se ubican estos 7 momentos, y se ingresará en cada celda la descripción de las secuencias de los filmes que coinciden con estas descripciones.

Siguiendo esta misma lógica, sobre todo el proceso de estratificación se procede a identificar patrones en las formas audiovisuales de las obras, “para determinar segmentos adyacentes ya no se sigue la linealidad, sino que se procede por secciones” (34), dicen Casetti y di Chio “lo importante es que identifica un eje que recorre el filme de modo transversal, sin vincularse en sentido estricto a la sucesión de las imágenes” (45). En el caso de esta investigación este eje está dado por la propuesta de códigos formales del *home invasion* ya identificada por Ortega (2023) y previamente citados en la Tabla 1, que incluyen ritmos ágiles en montaje, giros de guion y finales abruptos. Es decir que esto se sumará a la matriz antes mencionada, donde se agrega una nueva columna para esto, permitiendo así la descripción de dichos códigos.

Finalmente, en la matriz se agrega una columna adicional dedicada a revisar cómo emerge el terror social en estas secuencias y códigos formales, como una forma de identificar allí la manifestación de las operaciones de enemistad definidas en la categoría

propuesta para esta investigación. En la Tabla 3, se presenta la matriz de trabajo que se usará para el análisis de cada una de las obras, desglosando las películas en las secuencias que coinciden con la estructura del *home invasion*, luego describiendo estas secuencias como “un trabajo minucioso, pero también de un trabajo objetivo [...] en una posición lo más neutra posible” (Casetti y Chio 1991, 23) y posteriormente identificando los códigos formales allí usados. Finalmente, en la misma matriz se ingresan aquellos códigos que son conductores de la ideología que perpetúa el dominio de clase a través del miedo en tanto enemistad de clase, es decir en forma de terror social. En ese sentido, esta matriz permite detenerse en la forma de estas películas y revelar las operaciones de la ideología.

Tabla 3

Matriz de trabajo objetivo específico número dos: identificar los elementos que construyen el terror social en las películas de *home invasion movie* latinoamericano *Sonidos vecinos* (2011) de Kleber Mendoca Fillhio, *Historia del miedo* (2014) de Benjamín Naishtat y *La Zona* (2007) de Rodrigo Plá

Matriz 2			
Estructura <i>Home Invasion Movie</i> (Ortega, 2023)	Descripción objeto de estudio	Códigos formales <i>Home Invasion Movie</i> (Ortega, 2023)	Terror social
1) Introducción y cotidianidad de los personajes.	N/A	N/A	N/A
2) Aparición de la amenaza	N/A	N/A	N/A
3) Inicio de confrontaciones	N/A	N/A	N/A
4) Consumación de la invasión	N/A	N/A	N/A
5) Defensa del hogar	N/A	N/A	N/A
6) Clímax o confrontaciones decisivas	N/A	N/A	N/A
7) Conclusión o resolución	N/A	N/A	N/A

Fuente y elaboración propias

El ejercicio de esta matriz coincide con el proceso de recomposición de la propuesta de Casetti y Chio, ya que la enumeración se da al ordenar las secuencias según la estructura del *home invasion*; por su parte el ordenamiento ocurre al identificar los códigos audiovisuales de las películas y las manifestaciones de terror social ya que es una “asignación de una relación de orden a los distintos elementos que constituyen el texto”

(1991, 50). El reagrupamiento ocurre al tener todos los datos identificados, y es previo a la interpretación, que en este caso arroja la modelización, la última fase dentro de la recomposición y cuyo propósito es llegar a “un instrumento de conocimiento: es algo que, sobre la base de un conjunto de datos, revela una regularidad y una sistematicidad de otra forma ocultas” (52), precisamente el objetivo ya planteado y que tendrá respuesta al final del cuarto capítulo.

En síntesis, la metodología de esta investigación sigue una estructura de descomposición y recomposición con cada película a la luz de las dos fichas construidas, así se podrán cruzar los datos arrojados, comparar entre las obras del objeto de estudio, sistematizar y proceder con la escritura y redacción de los capítulos de la tesis, para así realizar un ejercicio de interpretación que consiste en “captar con exactitud el sentido del texto, aunque sea yendo más allá de su apariencia, empeñándose en una reconstrucción personal” (Casetti y Chio 1991, 23) o en este caso, una la reconstrucción marxista de la cual también salen las conclusiones y particularidades del *home invasion movie* en Latinoamérica, identificando su afinidad o distancia frente a su par en Hollywood, y principalmente reconociendo y enumerando las formas propias en que la versión sudaca de este subgénero del terror representa las clases sociales y el terror social.

Capítulo segundo

Lucha de clases. Una cara del *home invasion* en Latinoamérica

En este capítulo de análisis nos detendremos en el contenido de las obras, especialmente la caracterización de personajes, para lo cual acudimos a la técnica compartida por Chatman (1990, 144-6), en su interpretación de A.C. Bradley, y que permitirá definir los hábitos y los rasgos de los personajes a partir de los cuatro momentos antes expuestos, cuya interpretación permitirá categorizar cada persona a una de las tres clases sociales, y luego revisar la lucha que allí se presenta.

1. La zona (Plá 2007)

La Zona (2007) es el primer largometraje del uruguayo radicado en México, Rodrigo Plá, realizador de cinco filmes, donde denuncia las injusticias sociales del país azteca, especialmente el sistema de salud. El estilo de Plá se caracteriza por relatos complejos donde la puesta en escena y el montaje evolucionan, iniciando con códigos del cine de autor, como planos extensos, personajes encriptados, para luego ir al suspenso, al terror y al *thriller*; con estos trata de reflexionar sobre México a partir de riesgos formales.

En *La Zona*, Plá se acerca a lo que va a ser su estilo como autor en el resto de su carrera. El relato nos ubica en un barrio privado a las afueras de la ciudad de México, protegido por un amplio número de vigilantes y cámaras, y separado del resto de la ciudad, barrios proletarios y precarios, por un amplio muro de concreto y enmallado con púas. Este barrio llamado La Zona, es habitado por familias de millonarios, quienes tienen todo lo necesario para vivir allí: escuelas, gimnasios y otros, además cuenta con una exención o amparo policial que les permite definir su propio reglamento y controlar su seguridad. La película narra los hechos que ocurren después de una fuerte tormenta que derrumba una valla publicitaria sobre el muro de La Zona, abriendo un espacio que aprovechan tres jóvenes de los barrios aledaños para ingresar y robar. La respuesta de los residentes de La Zona es con armas de fuego, asesinando a dos de los jóvenes, mientras que el tercero, Miguel, un chico de 16 años, logra esconderse entre los corredores y casas del lugar. El filme se desarrollará en los tres días siguientes a este hecho, siguiendo a varios grupos de personas, en un juego de tensión y supervivencia, donde los intereses de estos millonarios están en proteger su familia y propiedad, así como el derecho a mantener

su propia ley, lo que se ve materializado en una de las familias, compuesta por el padre Daniel, la madre Mariana, y su hijo adolescente Alejandro; y de otro lado está Miguel escapando de sus perseguidores, y tras él su madre, su novia, y un policía llamado Rigoberto, quien tiene el afán de demostrar el asesinato ocurrido en La Zona y dismantelar el privilegio de este grupo de adinerados. La trama se enreda cuando Miguel se esconda en el sótano de la casa de Alejandro, quien decide ayudarlo para escapar.

En 91 minutos esta película consigue desarrollar un relato complejo, con decenas de personajes que tienen diversa relevancia en la narración, y que matizan la reflexión sobre la seguridad, la justicia por cuenta propia, la propiedad, la culpa y la desigualdad, logrando retratar lo que parece una utopía, y concluyendo en una toma de conciencia y la revelación de una distopía que mantiene el funcionamiento del *estatus quo*. Para el ejercicio de análisis de este capítulo en concreto, resulta clave hacer una selección de personajes, por tanto, nos centraremos en aquellos con más participación en pantalla, y que se caracterizan no solo por su posición social, sino por el rol que asumen en el relato. En ese sentido, centraremos el análisis en dos miembros de una misma familia adinerada: Daniel y Alejandro, y en Miguel, como el perseguido.

Para iniciar el ejercicio, vale la pena detenerse en Alejandro, joven de 16 años, quien vive con su padre y madre en una casa al interior de La Zona y estudia en el colegio de este conjunto cerrado con otros jóvenes adinerados. La percepción que se tiene sobre Alejandro viene principalmente de estos dos grupos de personas y también de parte de Miguel, con quien logra entablar una relación una vez descubre que se refugia en el sótano de su casa. Los primeros perciben a Alejandro como un joven obediente y receptivo, lo que se demuestra desde el minuto 07:00 cuando se dispara la alarma del conjunto residencial y se acerca a su padre, quien saca un arma de fuego y le pide silencio para que su madre no se entere. La escena se complementa con Alejandro caminando tras Daniel, y su madre Mariana le ordena que no se separe del papá. Así mismo en el minuto 37:00, después de una confusión en la que adolescentes y adultos de La Zona se enfrentan a balas, Daniel regaña a Alejandro, “vete a la casa y no salgas hasta que hablemos,” lo cual se retoma hasta el minuto 48:00 cuando de nuevo, el padre exige a su hijo: “no participas de ninguna búsqueda, y mientras vivas en esta casa haces lo que yo te diga,” confirmando la posición subordinada de Alejandro. En contraste a esta percepción se encuentra la de sus amigos. En el primer acto de la película conversa con dos de ellos en el baño acerca de la invasión ocurrida, tomando una posición neutral Alejandro no especula de lo ocurrido, mientras que sus amigos afirman que los invasores querían violar a una mujer

mayor. Insistiendo en la verdad, Alejandro es golpeado en la cabeza por uno de ellos, quien le dice “ya callate pinche sabiondo” (Plá, 2007, 17:40). Más adelante, en el minuto 32:00 cuando este grupo de adolescentes decide armarse para buscar al invasor, uno de sus amigos, jugando, pone un revolver en la cabeza de Alejandro, quien le golpea la mano y grita “pendejo,” mostrándose en desacuerdo de lo que ocurre y permaneciendo neutral. Finalmente, Miguel, el adolescente foráneo y perseguido, es descubierto por Alejandro en el minuto 30:00. La reacción de este último es violenta, grita llamando la atención y amenaza a Miguel con un arpón, sin embargo, al reconocer que tiene su misma edad, decide no exponerlo ante el resto y le pide no escapar. Escenas más tarde, Alejandro regresa al sótano y se encuentra de nuevo con Miguel, quien suplicante le pide ayuda, a lo que el primero responde agresivo “callate, no soy tu amigo” (38:45), tras un momento de silencio escucha lo ocurrido y concluye preguntando “¿tienes hambre?” para luego compartirle comida, darle un par de zapatos e indicarle la forma de escapar de La Zona. Esta relación que inicia violenta y distante pronto pasará a la de solidaridad y comprensión, pues después de intentar escapar, Miguel regresará al sótano y Alejandro le ayudará a curar su pie, con un interés genuino por salvarle la vida. De alguna forma Miguel está percibiendo a Alejandro como su única esperanza y ayuda para sobrevivir.

Siguiendo la matriz de A.C. Bradley, ahora nos detenemos en las acciones del personaje. Durante gran parte del relato Alejandro permanece en posición de observador de las acciones que ejecutan los adultos y propietarios de La Zona, en sus decisiones por perseguir y buscar a Miguel, así como ocultar el asesinato de los otros dos jóvenes. Esto se evidencia en el inicio del filme, cuando en la escena del crimen, Alejandro se limita a estar por detrás de los adultos y seguir con la mirada los cadáveres, sangre y huecos en los vidrios producto de los disparos. Por orden de su padre Alejandro no participará de la búsqueda de Miguel, sin embargo, lo termina encontrando en su sótano y en su relación es que se detonan los principales hechos que ejecuta. Además de alimentarlo e indicarle la ruta de escape de La Zona, una vez Miguel regresa tras un intento fallido de fugarse, Alejandro busca las alternativas para salvarlo, así en el minuto 1:15:00 graba un pequeño testimonio de Miguel sobre lo ocurrido, y se comunica con un abogado para exponerle el caso, además espera esconderlo en el carro de su madre y salir de La Zona con él. Sin embargo, en ese momento es detenido por Mariana quien le impide usar el carro, y su padre descubre a Miguel, exponiéndolo ante el resto de los vecinos y muriendo asesinado en un linchamiento. El grupo de vecinos oculta el cadáver en el basurero del recinto, y Alejandro recupera el cuerpo, lo esconde en su auto y lo lleva hasta un cementerio donde

se lo entrega a un sepulturero y le pide enterrarlo, luego llama a la novia de Miguel, y le informa que ha muerto. La película concluye con Alejandro comiendo tacos en un puesto callejero. En este orden de ideas Alejandro pasa del punto de vista inicial a ser quien da cierre a la trama, y decide actuar para la huida de Miguel, y finalmente su correcto entierro. El encuentro con el otro representa para Alejandro un “impulso definitivo que conduce a la formación de [su] personalidad y su ruptura con la ley del padre y las reglas de la comunidad” (Muñoz Aunión 2013, 80). Con esta decisión, es decir de ubicar nuestro punto de vista en un adolescente, Plá quiere proponer un criterio propio sobre la lucha de clases, comentario que acentúa con la escena final: Alejandro comiendo en la calle “abierto a la comunicación libre entre sus ocupantes, sin fronteras ni cámaras, lejos del pretendido mundo ideal” (80).

La motivación de Alejandro está un poco sometida al criterio y órdenes de sus padres, que además tienen posiciones opuestas sobre la seguridad y toma de violencia. siendo Daniel un perseguidor con el afán de impartir justicia, y Mariana está intolerante sobre las medidas de seguridad que se están implementando en la residencia, hasta el punto de que en el minuto 29:00 regaña a Alejandro después de afirmar la necesidad de encontrar al usurpador: “tu deberías pensar antes de hablar” dice Mariana, algo que parece va a calar en Alejandro. Al estar en medio de esas posiciones, y reconocer en Miguel a un joven de su misma edad que le permite desarrollar su personalidad, precisamente Alejandro toma conciencia de lo que ocurre, y consigue empatizar con este adolescente foráneo, de ahí que asume una posición intermedia en la lucha que relata el filme. Y si bien Alejandro es heredero de su padre, propietario y adinerado, al permanecer subordinado a sus órdenes, y estar en estrato medio desde donde fluctúa de una clase a otra, se puede ubicar a este personaje en la clase media.

Momento de pasar a otro personaje, Daniel, padre de Alejandro, hombre adinerado, propietario en La Zona y miembro de la junta de vecinos del barrio privado, desde donde se representa los intereses de los diferentes habitantes del lugar. Su desarrollo como personaje tiene el principal encuentro con su familia, con otros vecinos y con la policía. Por los primeros es percibido como el jefe del hogar y en quien recaen las decisiones y su seguridad, ya visto en la actitud que tiene hacia su hijo, mientras que Mariana, su esposa se muestra crítica, cuestionándole en el minuto 28:00 que “ahora resulta que cazar un hombre es mucho más justo que hacer que lo detenga la policía.” Por parte de sus vecinos, Daniel es visto como un líder, ya que es uno de los presidentes de la asamblea residencial, siendo vocero hacia el mundo exterior y teniendo un contacto

cercano con cada uno de ellos, así como con los vigilantes del lugar. En la escena del minuto 14:00 en medio de la asamblea donde se define perseguir al usurpador, Daniel afirma ante los otros delegados que “es obvio que la policía no se puede enterar” porque significa perder el amparo que tiene La Zona para su propia normativa. Como presidente él da órdenes a otra representante de la asamblea. En el minuto 45:00, después de que la asamblea de vecinos decide investigar quién filtró información de lo ocurrido a la policía, Daniel se acerca a la casa de un hombre adulto, quien la noche de la invasión asesinó por accidente a un vigilante de La Zona y, desde entonces, carga con la culpa, especialmente porque mintieron sobre lo ocurrido a la esposa de dicho celador. La visita de Daniel a esta casa es para llevarle algunos medicamentos, después de que el hombre no lo dejaron salir del barrio, a lo que Daniel le explica que: “la gente está nerviosa, dicen cosas, tienen miedo de que hables por lo que pasó” revelando que fue una orden de él impedir la salida del señor. De alguna forma, Daniel asume el trabajo sucio y su control se extiende hasta otros vecinos que, como en este caso, lo empiezan a ver como un tirano. Algo similar es lo que ocurre con la policía y los momentos que comparten con Daniel. El comandante Rigoberto, empeñado en descubrir lo que ocurre en La Zona, visita con frecuencia el lugar y es Daniel quien le atiende. En el minuto 1:02:00 Rigoberto tiene una orden de allanamiento, y ha acumulado las suficientes pruebas para confirmar el asesinato allí ocurrido. Entonces Daniel le propone hablar, donde confiesa todo lo ocurrido y termina por dar un soborno, manteniendo así sus privilegios y mostrando el poder adquisitivo que tiene.

El desarrollo de Daniel ocurre en su participación de la asamblea y la búsqueda de Miguel; sin embargo, hay algunos momentos de énfasis que dan cuenta de la actitud de protección que asume. En el minuto 58:00 ingresa al sótano de su casa y al ver una ventanilla rota, decide tapparla con madera, afirmando que es más seguro así; en el minuto 1:01:00 le pide a la empleada de su casa que le de las llaves, argumentando que la asamblea sospecha de los externos del barrio y así lo ha decidido. Ya sobre el cierre, Daniel descubre a Miguel en su sótano, activa la alarma de todo el barrio y sale al espacio público, donde se acumulan los vecinos con el interés de someter al joven. Daniel insiste en primero ir a la asamblea, pero pronto se descontrola todo y empieza un linchamiento que deja el cadáver en el suelo. En respuesta a esto, Alejandro entrega a su padre un CD con la entrevista que hizo antes a Miguel, Daniel lo ve en el televisor, y al reconocer a un joven arrepentido y atemorizado se enoja y llora, con dolor de lo ocurrido.

Sobre su motivación, además de seguir las decisiones que se toma en la asamblea de vecinos y buscar la seguridad de su familia, Daniel le dice a Alejandro “La policía no sirve para nada”, y pasa a contarle una anécdota sobre el asesinato de su hermano, donde la policía tardó en asistir y luego de procesar a los culpables, terminaron en libertad tres meses después, momento en que encontraron a Daniel y lo atacaron gravemente. Esta historia revela un hecho de su pasado que le da una clara visión sobre el funcionamiento policial y la razón de su apoyo a la turba de vecinos que desean encontrar y asesinar a Miguel para tomar justicia por sus manos. En este orden de ideas Daniel representa la ideología operante en ese conjunto residencial, y es un propietario que defiende los límites de su hogar y sus privilegios, actuando, así como un burgués interesado en defender sus posesiones y capaz de pasar por encima de su familia, empleados, instituciones del estado o incluso otros vecinos con tal de conseguirlo. Como veremos en *Historia del miedo* (Naishtat 2014), donde un personaje funge de patriarca, acá es igual con Daniel, quien cumple ese rasgo asumiendo el liderazgo y tutelando a sus vecinos y familia.

Para finalizar con este análisis, ahora nos detenemos en Miguel. Él empieza como invasor en *La Zona* y pronto es víctima de la persecución y cacería de los habitantes del barrio privado. La percepción sobre él viene del grupo de vecinos de La Zona y de Alejandro. Los primeros lo ven como un criminal de quien deben defenderse, y lo culpan del asesinato de una mujer mayor, por lo que desean ajusticiarlo. “Ojo por ojo, diente por diente” (1:04:50), dice una de las delegadas de la asamblea como justificación de lo que están haciendo. Como en el desarrollo del filme no hay un encuentro directo entre este grupo de vecinos y Miguel, realmente su percepción está construida por su sed de venganza y a partir de lo que ven por cámaras cargándolo de una apariencia fantasmal en la que profundizamos en el siguiente capítulo, solo al final, cuando Daniel ve el testimonio en video de Miguel, hay un reconocimiento diferente sobre este personaje. Continuando con la percepción hacia Miguel, es Alejandro quien experimenta el mayor cambio en ella, pues después de conocer a detalle lo que ocurrió, pasa de amedrentarlo a protegerlo y ayudarlo, especialmente al reconocer su arrepentimiento y miedo. Finalmente, la madre y la novia de Miguel le están buscando, y denuncian su desaparición en la policía. Ambas están preocupadas y alertas de lo que ocurre, reconocen que ingresó a La Zona a robar, pero insisten en encontrarlo con vida, dejando en claro su valor y humanidad, y recordando al espectador que la justicia actúa sin asesinar.

Las acciones que hace Miguel se reducen al momento de la invasión y luego a esconderse y huir de sus perseguidores, para lo cual se refugia en el sótano de la casa de

Daniel, pero también intentar escapar en el camión de basura, correr por los túneles del acueducto, o incluso, sobre el final de la película, una vez la patrulla de policía ha aceptado el soborno, salir para ser rescatado por ellos, sin tener respuesta positiva, pues el pacto incluye que dejan cazar al joven. El miedo y arrepentimiento de Miguel es tal, que después de una larga persecución corriendo por las calles y jardines, consigue llamar a su novia, entre llanto le expresa que lo van a matar y que le avise a su madre. Algo similar ocurre en el minuto 1:12:00 cuando Miguel parece perder toda esperanza de escapar, y se reencuentra con Alejandro, quien al verlo llorar le cura su pie, comen juntos, y le da una cobija para dormir. La vulnerabilidad que revela Miguel resulta en el principal catalizador para el cambio en Alejandro, y decide grabar el testimonio con el que podrá exponer el caso y ayudarlo a salir.

El motivo de Miguel para ingresar a La Zona es el de robar con sus dos compañeros, lo que hace sin meditarlo, al contrario, es fortuito y siguiendo la iniciativa de los otros. Ya en el desarrollo del relato su principal motivación está en sobrevivir. Proveniente de los barrios vecinos a La Zona, precarios y empobrecidos, y si bien dentro del relato no cumple con algún rol laboral que permita ubicarlo en el modo de producción, sí que podemos reconocerlo perteneciente al proletariado, y desde la necesidad decide ingresar a robar, para luego revelarse vulnerable, un rasgo que permite evidenciar su cambio de antagonista a víctima.

Siguiendo la matriz de la metodología, la Tabla 4 recoge las percepciones, acciones, motivaciones y rasgos de los personajes analizados, lo que nos lleva a discutir sobre la lucha de clases allí relatada, incluso en forma mucho más explícita que las otras películas del objeto de estudio; esta lucha va al terreno de la supervivencia, con cazadores y víctimas en los opuestos del sistema de producción y una clase media que se pretende de protectora. Es una lucha en la que cada clase defiende sus intereses; la burguesía actúa con sus herramientas para salir victoriosa, incluyendo armas de fuego, cámaras de vigilancia, así como las instituciones del Estado que compran a su favor. Esta lucha, al igual que en el sistema, es desigual, y se vale de la ideología para justificar su actuar. Desde La Zona sus residentes envilecen los barrios proletarios de alrededor, levantando un muro que les da seguridad, y operando con una ideología capaz de cargarse y contagiar un discurso que daña a Miguel, de quien los más jóvenes empiezan a especular es un violador y asesino peligroso, o incluso envilece a sus empleados del servicio doméstico, de quienes sospechan y hasta les piden las llaves. En palabras de Owen Jones (2012), es la demonización de los pobres por parte de los ricos para mantener sus privilegios.

Tabla 4
Hábitos y rasgos en los personajes de *La Zona* (Plá, 2007)

Personajes	Alejandro	Daniel	Miguel
Análisis A.C. Bradley	Clase media	Burgués	Proletario
¿Cómo lo perciben los demás?	Obediente a sus padres Neutral a los hechos Esperanza de los desprotegidos	Autoritario Líder Corrupto	Criminal, villano Arrepentido
¿Qué acciones ejecuta?	Proteger y ayudar a Miguel Comunicar al exterior lo que ocurre en La Zona	Sospecha de sus empleados Se arma y protege su casa Entrega a Miguel a la turba de gente	Invasión y robar Huir Sobrevivir
¿Cuáles son sus motivos?	Toma de conciencia	No cree en la justicia policial	Sobrevivir
¿Cuál es su rasgo?	Subordinado	Patriarca	Vulnerable

Fuente y elaboración propias

El muro que separa La Zona del resto de la ciudad “no solo separa físicamente los espacios entre el fraccionamiento y el barrio, sino que también corta de tajo cualquier interacción entre ellos” (Fernández Guerrero, Martí, y Flores Ávalos 2009, 129) generando así una modificación en el tejido urbano y el tejido social que acentúa la diferencia de clases y la construcción de una enemistad “que divide dos ideologías.” (129). Con la apertura del muro y la invasión de Miguel y sus compañeros, estas ideologías se encuentran en el juego de cazador-presa, sin embargo, en el fondo siempre permanece el barrio proletario. En varias escenas desde el colegio de La Zona, se ve en el fondo las favelas que rodean el barrio, consiguiendo en una imagen sintetizar una lucha y tensión existente incluso en la arquitectura, que adquiere el valor de mercancía. El teórico marxista David Harvey afirma que “la ciudad es una condensación material e histórica de las relaciones entre clases sociales y de las prácticas de esas clases” (2014, 53) lo que se confirma en una escena del filme analizado, cuando el policía Rigoberto, sube a su patrulla a Daniel y otro delegado de la asamblea para recorrer los barrios aledaños de La Zona. Entonces Rigoberto hace énfasis en lo obvio: “que diferencia, ¿no? Ustedes viven en casas bonitas, limpias, tienen su propia colonia y quieren tener su propia ley” (Plá, 2007, 41:00). A esto responde el otro vecino “¿Qué te molesta? ¿Qué otros tienen más suerte que tú?” atribuyendo a la suerte su fortuna y privilegio y negando el

sistema y reproducción del capital, con medios de producción heredados y con instituciones en favor de sus privilegios.

En *La Zona* también se evidencia cómo el Estado le sirve a la burguesía. Además del amparo especial que les permite tener sus propias leyes, la policía acepta el soborno para detener la investigación de los dos muertos y la dejar ajusticiar a Miguel. A través de los aparatos represivos e ideológicos del Estado (Harnecker 2007, 131), consiguen su dominación y hegemonía. Incluso hacen uso de sistemas como la democracia, en la asamblea de delegados de vecinos, donde con votación deciden cómo actuar y protegerse, en la búsqueda de un consenso para mantener su privilegio.

La lucha de clases también toma forma en los cuerpos, no solo en la persecución a Miguel, quien además de pasar hambre, se la pasa sucio por la lluvia, el pantano e ingresar al alcantarillado, sino también con la violencia ejercida de burgueses hacia proletarios. El primer caso es el de uno de los residentes de *La Zona*, que dispara y asesina por accidente a un vigilante del conjunto residencial, lo que se convertirá en una culpa y arrepentimiento durante todo el filme. La reacción de los vecinos, al notar que esto puede salir a la luz y, por tanto, perder su amparo, es el de ocultar lo ocurrido e informar que fue un suicidio, extendiendo el gesto corrupto hasta en el cadáver de sus propios empleados. Cuerpos que sirven a la burguesía, capaz de tomarle como propiedad para obligar a seguir sus órdenes, incluso ser cómplices de la persecución a otros de su misma clase. En este terreno, es decir, proletarios enfrentados a otros proletarios, la ideología opera con fuerza y se ve también en la película. Después de aceptar el soborno por orden de su superior, Rigoberto sale de *La Zona* y se encuentra con la madre de Miguel, quien le pregunta por su hijo, sin tener respuesta le grita “¡Te vendiste!” (Plá, 2007, 1:09:00) lo que provoca ira en Rigoberto y la agarra a golpes, en un gesto represivo de un aparato del estado, pero también un gesto de enemistad.

En *La Zona* el desarrollo de los tres personajes analizados y la referencia a personajes secundarios evidencia la caracterización de clase y el rol de poder que asumen estos en un relato de cazador y presa: el afán de supervivencia de Miguel ante la persecución de los burgueses, quienes, aliados al estado y sus instituciones, legitiman su defensa y erigen un muro que les separa del resto de la ciudad. Sin esperanza, el proletario pierde la vida y los burgueses mantienen su hegemonía, pero es la clase media, representada en Alejandro la que toma conciencia y se abre al mundo. En *La Zona*, su director hace de la lucha de clases, literalmente un campo de batalla con sus reglas diseñadas para beneficiar un solo bando.

2. Sonidos vecinos (Mendonça Filho 2012)

Sonidos vecinos de Kleber Mendonça Filho (2012) es un largometraje de ficción realizado en la ciudad de Recife, escenario de la película y lugar de origen del director, el cual inició su carrera como crítico de cine y, luego, desde 2000 como director. En su obra, Mendonça Filho juega con el lenguaje audiovisual, la construcción de personajes y escenarios, y consigue reflexiones políticas sobre su país, sobre la presencia de la extrema derecha, y desde ahí ha conseguido hacer una crítica de los fenómenos particulares de su realidad. En *Sonidos vecinos* (2012) Mendonça Filho acude a códigos comunes de su cine: elenco coral, ritmos pausados en montaje, diálogos encriptados, personajes que deambulan los escenarios, encuentros y desencuentros entre personajes opuestos. En concreto, en esta película, se nos narra un par de semanas en la cotidianidad de un barrio de clase media en Recife, ciudad costera en Brasil; allá el colectivo se preocupa de la creciente inseguridad y decide contratar un servicio privado de vigilancia. El barrio, conformado por diversidad de personas y familias, desde la madre con sus dos hijos jóvenes, el anciano adinerado llamado Francisco, su nieto bohemio, Joao que recorre las calles con su novia Sofía, presentando lo que fue para él el barrio en la infancia, además de trabajadores o transeúntes del día a día, entre los que destaca Clodoaldo, el líder de la nueva vigilancia privada que contratan los vecinos. La trama y acciones se reparten entre estos personajes, construyendo así una atmósfera y tensión, mientras introducen imágenes y secuencias que dan cuenta del miedo que se apodera de ellos.

Esta película, con una duración de 131 minutos, presenta la idea de invasor como una figura colectiva, y su punto de vista se concentra en grupos burgueses, mientras que los usurpadores son la población vulnerada o violentada históricamente. Como sostienen Procópio y Gomes (2020) en su artículo *Miedo público en espacios privados, horror en el cine de Kleber Mendonça Filho* la construcción del enemigo y la tensión propia de los códigos del terror en obras como *Sonidos vecinos* (2012) responde a conflictos estructurales de la nación, y el miedo reflejado en pantalla viene de allí.

Para iniciar el ejercicio, podemos detenernos en Joao y la percepción de otros personajes hacia él. De hecho, se pueden identificar tres aristas o tres dimensiones. De un lado, la de los vecinos, con quienes comparte propiedad y decisiones, lo que se hace manifiesto sobre el minuto 56:00 del metraje, en una junta de copropiedad sobre seguridad, convocada de forma urgente para consultar la remoción del actual vigilante de su edificio, un hombre mayor, que lleva 20 años trabajando allí, pero que se ha

descubierto se la pasa dormido en su turno de vigilancia. Entonces Joao se muestra en favor del señor, expresando el vínculo emocional que tiene con el barrio. Una segunda arista de la percepción de terceros sobre Joao es la de sus familiares, concretamente su abuelo Francisco, el mayor propietario de edificios y casas en el barrio. Para él, Joao además de nieto es un empleado, pues se encarga de exhibir a potenciales clientes y arrendadores estos apartamentos, y su relación es vertical, como quien da órdenes y define el comportamiento de Joao. Finalmente, una tercera percepción, es la de los empleados y trabajadores de Joao, quienes lo encuentran como un jefe amable, cariñoso y preocupado. Esto se hace explícito en diferentes escenas del relato, por ejemplo, cargando y abrazando a las hijas infantiles de sus empleadas, o incluyendo la escena del minuto 1:28:00, donde Joao le ordena a la mujer que plancha su ropa, que se ponga calzado, pues es peligroso usar una plancha eléctrica sin zapatos; se puede añadir además la escena del minuto 09:00, donde se acerca a María, su empleada doméstica y la saluda con un beso en la mejilla.

Continuando el análisis de Joao, esta vez desde las acciones que ejecuta, a lo largo de la trama se pueden identificar dos grandes categorías que las agrupan: habitar el barrio y en convivencia con sus vecinos, clientes y empleados; y compartir con Sofía, su novia, la cual en su infancia vivió también en esta zona. Frente a la primera categoría, resaltan dos momentos en que Joao está exhibiendo apartamentos vacíos a clientes interesados en mudarse a esta zona residencial, los cuales desisten por el valor de los arriendos y por la falta de seguridad que perciben en el barrio. Así mismo, Joao toma acciones y ante el robo del equipo de sonido del automóvil de su pareja, decide ir a la casa de su primo Dinho, en la escena del minuto 37:00 lo confronta, y le expresa su inquietud, sobre todo por los antecedentes que tiene él con robos en la zona. En la otra categoría de acciones de Joao, es decir con Sofía, se encuentran momentos íntimos, que tienen sexo e intercambian diálogos, además momentos de recorrer y hablar del barrio. Resaltan principalmente las secuencias del minuto 1:22:00 y 1:45:00, en la primera recorren edificios en ruinas cerca de la hacienda de siembra de caña de su abuelo Francisco, y en la segunda, recorren la antigua casa que habitó Sofía, una mansión abandonada y en deterioro.

En Joao, los motivos de su actuar no resultan claros, pues el relato no explora su pasado, pero sí permite intuir y recoger alguna información a partir de los diálogos que intercambian con otros personajes. Por ejemplo, en conversación con sus empleadas, incluyendo a María, se entiende que es huérfano, y que los únicos familiares con vida son Francisco y Dinho, ambos habitantes del barrio, por lo que ha tejido una relación muy cercana con María, quien lo cuida y atiende desde pequeño. Así mismo, en diálogo con

su abuelo se entiende que previamente vivió en Alemania, y tiene el proyecto de regresar, pero ahora en su relación amorosa con Sofía decide permanecer en su ciudad y barrio.

El conjunto de información expresado hasta acá permite entonces identificar hábitos en Joao. Por ejemplo, el de recorrer el barrio, lo cual hace por diferentes razones, bien sea exhibiéndose a los potenciales clientes interesados en vivir allí, o revisitando con su actual novia. Estos recorridos además son vistos desde la nostalgia y el deterioro, pues los diálogos que comparte, el tedio en su caminar, o las mismas ruinas así lo manifiestan. También se identifica el cariño que expresa a sus empleadas, el cual se evidencia de forma físico con besos y abrazos, o también con órdenes y regaños, previniendo su bienestar y que se justifica en la relación filial que sostiene con María, su empleada y cuidadora desde pequeño. En todo caso esto denota “unas relaciones [marcadas por el] clientelismo, patrimonialismo y una frágil cordialidad [...]. La proximidad social casi nunca cruza el límite del ‘como si’ o ‘casi’” (Procópio Caetano y Gomes 2020, 195; traducción propia).

En este sentido, se puede reconocer que Joao tiene un rasgo paternalista, manifiesto en su forma de ver el barrio y relacionarse con los otros personajes, principalmente sus empleados, aunque reconociéndose también como subordinado de Francisco. De alguna forma, el rasgo paternalista habla de un personaje que ve a otras clases sociales, y específicamente a la población popular como una comunidad a la cual cuidar, apoyar y abrir los brazos, pero siempre manteniendo una distancia. Adicionalmente, en Joao hay un peso inconsciente, una responsabilidad que se manifiesta en una pesadilla que vive a pleno día: de visita en la hacienda del abuelo, Joao ingresa bajo una fuente de agua para bañarse, de repente el agua se torna roja, la sangre cae sobre su rostro y espalda y la imagen corta a Joao sobre la cama, recién levantado, y mira fijamente a una niña afrobrasileña, nieta de María. Esta concatenación de planos entabla un sentido de fondo político: como afirma Jack Draper III (2016, 136) la posición social de Joao está sustentada en la violencia esclavista ejercida por generaciones en su familia, y que retorna en este caso como una pesadilla y expresión de la forclusión.

Pasando ahora al caso de Francisco, un hombre mayor, o Don Francisco, cómo se refieren todos los otros personajes del largometraje, es precisamente desde esta percepción como se concibe su figura. En últimas, todos en el relato son sus empleados, por más que algunos sean nietos, y con todos sostiene una relación de jerarquía, expresando órdenes directas o disfrazadas de sugerencias. Esto se expresa en el minuto 48:04, cuando Clodoaldo, quien está ofreciendo un servicio de seguridad privado para las calles del barrio, se acerca al apartamento de Francisco a pedir su autorización, siendo el

último a donde va, después de haber recibido el visto bueno del resto de vecinos; así mismo se evidencia en la escena 1:31:00, donde la empleada de su casa, una mujer joven, le expresa que llevará a la tintorería algunas prendas, y él le responde que no se tarde.

Entre las acciones que ejecuta Francisco, se encuentra estar en su hogar, recibir y atender la visita de empleados o familiares; pero quizás, la que más llama la atención es la ocurrida en la escena del minuto 1:09:00. Siendo la noche, con todas las calles del barrio vacías, el hombre sale de su hogar, camina con prisa y decidido; él es observado por los vigilantes nocturnos; avanza hasta el final de las casas y edificios, acercándose al malecón y a la playa, donde hay un cartel de peligro que advierte la presencia de tiburones en el mar; aun así, en un plano secuencia Francisco se desnuda e ingresa al agua, demostrando un conocimiento de la zona y que la habita sin temor. “La película juega con el imaginario de que, por la noche, con poca iluminación y sin movimiento, las calles se vuelven espacios peligrosos [...] Pero nada malo le sucede al personaje, a pesar de la perturbadora banda sonora” (Lima y Migliano 2013, 202; traducción propia). Esta sensación de valentía contrasta con el final del filme, cuando cita a Clodoaldo en su casa para pedir seguridad particular para él, pues teme las represalias que pueden realizar algunas personas de su pasado, asociadas a su hacienda y negocio con la caña de azúcar.

En cuanto a los motivos del actuar de Francisco, en la escena del minuto 48:00, que coincide con el primer encuentro entre Clodoaldo y él, se revela la información clave de su personaje, haciendo uso de expresiones como “mi calle” o informando que es propietario de más de la mitad de las casas y departamentos de la zona, así como expresando que su negocio ahora está con su ingenio azucarero. Lo que resulta singular de este momento, es que Francisco expresa “ya no estoy al mando por aquí” (Mendonça Filho, 2012, 48:00) pero el resto del relato revela lo contrario, como se ha expuesto antes. El ya citado Jack Draper III, identifica esta actitud de Francisco como una lógica del capital y la acumulación de riquezas, él expresa: “el viejo Francisco representa a una generación mayor de jefes de plantaciones de azúcar que asocia a su familia con una basta riqueza producto de la economía azucarera. Esa vieja riqueza parece no tener relación con la nueva economía de Recife, es decir los bienes raíces en el barrio de Setúbal” (131; traducción propia). Draper III sentencia la lógica de acumulación de Francisco “[es] típico de muchas familias adineradas de la región, Francisco aún mantiene la antigua casa familiar con plantaciones a las afueras de Recife” (131; traducción propia).

En este orden de ideas, se puede afirmar que los hábitos de Francisco lo revelan como autoritario, que recorre su barrio con la tranquilidad de tener el dominio y respeto

de los habitantes de la zona, que además tiene algo por ocultar, en la medida que manifiesta ya no estar a cargo del barrio, a pesar de la percepción de los demás vecinos. En su relación con las clases sociales, se representa entonces como el burgués propietario de los medios de producción y a quien todos rinden pleitesía.

Pasando a un nuevo personaje, Clodoaldo, el cual es externo al barrio, pero llega allí a ofrecer un servicio privado de seguridad nocturna, la percepción por parte de terceros puede verse en dos líneas: la percepción de los propietarios de casas en el barrio, y la percepción de otros empleados que trabajan allí. Frente al primer caso, la mayoría de los vecinos se muestran con dudas y sospechas de este servicio. Incluso, en el minuto 53:00, mientras cenan, una de las familias comenta que la noche anterior fueron robados dos carros, lo que coincide con el inicio de labores de Clodoaldo y su grupo, esto, como lo expresa Bia, la madre de la familia se ve como “una especie de marketing, crear la enfermedad para dar el remedio” (Mendonça Filho, 2012, 53:42). En contraste está la relación que se teje entre Clodoaldo y otros empleados del barrio, como repartidores o amas de llaves de los hogares. Por ejemplo, con la empleada del servicio de Francisco, se encuentran en el camino, conversan, se intuye por la simpatía que comparten que ya se conocen e ingresan a una casa vacía, que le han dejado en confianza a Clodoaldo para cuidar y regar las plantas, y allí sobre la cama de los propietarios tienen sexo.

Frente a las acciones que ejecuta Clodoaldo a lo largo de la trama, hay en un primer momento el recorrido por el barrio promocionando su servicio, luego el trabajo de vigilancia que desarrolla con sus compañeros, y que incluye no solo una acción pasiva de revisar, sino que en una escena, concretamente el minuto 1:10:11 decide amenazar por teléfono a Dinho, el primo de Joao y también nieto de Francisco, acusándolo de robar equipos de sonido y expresando lo que puede hacer con los ladrones del barrio.

Finalmente, los motivos del accionar de Clodoaldo se revelan al final de la película, en el minuto 2:02:00 que coincide con la petición de Francisco de una vigilancia exclusiva para él. Entonces Clodoaldo, acompañado de su hermano, comparte a Francisco una serie de informaciones encriptadas, como una fecha de 1984, el nombre de su padre y su tío. Y si bien la información no termina de entregarse, se intuye que estos hechos del pasado de Francisco están asociados al pasado de Clodoaldo, y que además están atravesados por un crimen, y que, por tanto, la presencia del personaje allí es por venganza. Procópio Caetano y Gomes (2020) afirman que la figura de Clodoaldo representa el retorno de lo reprimido, una categoría asociada al cine de terror en tanto regresa en forma de venganza por hechos ocurridos en los años 80 (196).

Esta serie de datos sobre Clodoaldo permite entender sus hábitos y rasgos, de un lado, la empatía a otros empleados, pero también el desprecio y deseo de violencia que tiene hacia los propietarios y habitantes del barrio, pues si bien no se hace explícita, si existe tanto en la amenaza a Dinho como en la confesión a Francisco. Se podría decir, que Clodoaldo desde su posición social, está tomando un rol activo en la lucha contra los propietarios de los medios de producción, quizás en venganza, pero también al hacerse consciente de que los servicios domésticos “en Brasil están asociados directamente con las dinámicas de explotación y la imposibilidad de ascensión social” (Procópio Caetano y Gomes 2020, 185; traducción propia).

Ya que se ha aplicado la matriz de Chatman y A.C. Bradley en los personajes definidos, en la Tabla 5 se compilan estos datos por filas y columnas, información que permitirá revisar las actitudes y confrontaciones que ocurren.

Tabla 5
Hábitos y rasgos en los personajes de *Sonidos vecinos* (Mendoza Filho, 2012)

Personajes	Joao	Francisco	Clodoaldo
Análisis A.C. Bradley	Clase media	Burgués	Proletario
¿Cómo lo perciben los demás?	Respetuoso y sensato Sigue órdenes Atento, cariñoso y preocupado	Jefe, da órdenes	Sospechoso Cariñoso, amable
¿Qué acciones ejecuta?	Habitar y exhibir el barrio, con conocimiento particular de sus casas y calles Confrontación de su familia Evidencia las ruinas de su familia y barrio	Al inicio sin miedo Conocimiento de la zona Al final prevenido	Vigilancia y órdenes a sus compañeros Amenaza a habitantes del barrio
¿Cuáles son sus motivos?	Huérfano Criado por su empleada	Adinerado Propietario	Venganza
¿Cuál es su rasgo?	Paternalista Cuidar y ayudar a clases desfavorecidas El inconsciente y la forclusión le recuerdan la violencia en la que se sostiene su posición social	Controlador Autoritario Propietario de los medios de producción	Revolucionario Eliminar el propietario de los medios de producción

Fuente y elaboración: propias

El desarrollo de los tres personajes durante la trama permite identificar una relación de explotación inscrita en el capitalismo, en tanto Francisco da órdenes a Clodoaldo, y por su parte Joao se mueve entre una y otra clase, respondiendo a sus intereses o los de su novia, y evidenciando el temor habitual de la clase media. Cristina da Silva Lima y Milene Migliano en su artículo *Medo e experiência urbana: breve análise do filme O som ao redor* (2013) denuncian los valores individualistas que dan capacidad de decisión a la clase media y burguesa: “al fin y al cabo, son los patrones, los propietarios, los que pueden tomar parte de la vida común del condominio” (193; traducción propia). Esto ejemplifica muchas de las acciones de los personajes, y sientan el terreno sobre el cual se va a presentar la lucha y revolución.

En tanto Clodoaldo asume una posición activa y de venganza está detonando una subversión en la hegemonía, activa la lucha de clases y lidera a los empleados domésticos que hasta el final han permanecido dóciles o con pequeños gestos de desprecio a sus patrones. Clodoaldo pasa de reproducir un modo de producción capitalista, a desestabilizarlo. Más allá del gesto de confrontación del final, hay dos códigos formales que se implementan en esa misma secuencia que insinúan una guerra que inicia. Justo después del mensaje de Clodoaldo a Francisco, la imagen corta y muestra a la familia de Bia, quienes activan un petardo para asustar a un perro vecino que durante todo el filme ha ladrado e incomodado a esta mujer. El sonido grave del petardo, semejante al de una bala, es seguido de una serie de explosiones, esto permite asumir “que Francisco es asesinado, pero también insinúa la posible represalia del dueño del perro. El cierre de la película sugiere que se inició una guerra, entendida aquí como una consecuencia del antagonismo latente en las relaciones entre los personajes y las clases sociales.” (Sequeira Brás 2017, 230; traducción propia). El segundo código formal es el sonido, Patrick Sequeira Brás afirma que “el sonido expande el encuadre y sugiere que hay algo más allá de los límites de nuestro campo visual [...] el sonido anuncia el declive del sistema de poder encarnado en la figura patriarcal de Francisco” (231; traducción propia).

Sonidos vecinos desarrolla en pleno esta lucha de clases, partiendo de un estado de explotación, y concluyendo con una acción violenta y propositiva. La unidad mínima de esta tensión, es decir lo que coincide con el ideograma de Frederic Jameson, está inicialmente presente en los gestos paternalistas que mantienen distancia y control entre patrones y empleados, y se expresa en forma de propiedad. Rita Segato (2005), en su estudio sobre las madres sustitutas en Brasil o “amas de leche” revisa el proceso afectivo

y de sustitución manifiesto en relaciones infantiles-servidumbre, como la ocurrida entre Joao y María. Allí se identifica un derecho de propiedad que “cuesta ser abandonado [ya que] [...] efectivamente se es propietario o arrendatario del cuerpo de la madre, por alquiler o por salario” (199). Adicionalmente, con la pesadilla de sangre que experimenta Joao, este derecho de propiedad se pone entre dicho, ya que la forclusión, como un mecanismo que activa el inconsciente, le revela a Joao la tradición de explotación en la que se inscribe su identidad.

Otro factor presente a lo largo del filme, y que detona los hechos dramáticos, es la paranoia, la necesidad de seguridad que lleva a contratar este escuadrón de vigilancia, y que termina en la confrontación a Francisco, precisamente cuando en necesidad de una vigilancia exclusiva para él se revela la venganza que está ocurriendo en el relato. Esta necesidad de seguridad de nuevo es la unidad mínima, la ideologema donde actúa la enemistad de clase. Hay una constante en sonidos vecinos, distanciar al foráneo y desconocido, distanciar incluso a los vecinos. Es precisamente esa paranoia “internalizada entre los residentes del vecindario la que conduce a una vigilancia autoimpuesta, así como a perder sus propios privilegios sociales [...] y permitir el ingreso por la puerta principal, de su propia destrucción” (Sequeira Brás, 2017, 231; traducción propia).

En este orden de ideas al aplicar la metodología de A.C. Bradley y la categoría ideologema en la película de Mendoça Filho, se revelan las relaciones de poder allí retratadas, así como las actitudes de los personajes. Hay una tensión entre propiedad y abolición, la primera asociada a Francisco y Joao, la segunda a Clodoaldo. La lucha de clases en últimas no solo toma los gestos de la persecución, la violencia directa o el odio, también esta en gestos de cariño: gestos paternalistas de Joao a sus empleados: o gestos autoritarios en las ordenes de Francisco. De allí que, en términos de construcción de personaje, la única forma que toma el proletario para sublevarse es la de la venganza y el retorno de una tragedia del pasado. Finalmente, *Sonidos vecinos* revela que la riqueza de estos burgueses viene de los cuerpos sometidos de los empleados.

3. Historia del miedo (Naishtat 2014)

Benjamín Naishtat es un director de cine argentino interesado en explorar la violencia y la crisis social de su país a través de los códigos del género cinematográfico, con 4 largometrajes estrenados a la fecha que profundizan en el terror, e incluso, con su más reciente película, la comedia. Su ópera prima, *Historia del miedo* (Naishtat 2014) fue estrenada en el Festival Internacional de Cine de Berlín y explora la paranoia colectiva

de un grupo de vecinos adinerados invadidos por grupos de personas de las villas cercanas; la película es un relato coral que sigue a 3 grupos de personas de la provincia de Buenos Aires, durante un intenso verano de vacaciones. Uno de los grupos se compone por una familia adinerada, madre e hijo que residen en un edificio clase media de la ciudad. La madre, llamada Edith es propietaria y se pasa en casa, mientras que su hijo Camilo, se encuentra grabando un documental sobre hechos violentos ocurridos en esa provincia. Otro grupo está compuesto por la familia de 4 adinerados residentes de un country a las afueras de la ciudad: Carlos, el padre, es un hombre severo y exigente con su hijo, un pequeño niño que se pasa jugando con sus vecinos; la madre, Beatriz, una mujer paranoica e inquieta, y la abuela, Amalia, madre de Beatriz. El último grupo, se compone por los tres miembros de una misma familia proletaria: Teresa, la madre trabaja con el aseo y servicio en la casa de Edith y Camilo; Tati, la hija, trabaja en la casa de Marcelo y Beatriz, y finalmente, Pola, hijo y jardinero del country. Al margen de estos aparecen otros personajes asociados al trabajo doméstico, por ejemplo, vigilantes del country. Es así como estos grupos se cruzan y relacionan a lo largo de la película, tejiendo tensiones entre personajes, mientras que la paranoia entre los adinerados crece por basura en sus predios, apagones en la ciudad, hostilidad de los vecinos y domiciliarios.

El ejercicio metodológico aplicado, permite identificar en cada uno de estos grupos protagonistas un personaje a destacar, iniciando con Camilo, quien a lo largo del filme se relaciona principalmente con su madre, la familia del country y la empleada de su casa. Con Edith se limita a responder sus preguntas, y no es muy propositivo en la conversación, eso se evidencia en la escena del minuto 48:00 donde ambos viajan en carro, pero solo después de que ella le llama dos veces, él le presta atención y responde, limitándose a monosílabos, hasta que en la misma escena un indigente les golpea el auto y les pide abran la puerta, momento en el cuál ambos entran en pánico y se gritan buscando soluciones. Más adelante, en el minuto 51:00, Camilo comparte la cena con la familia de Carlos y otros invitados, todos mayores que él y residentes del country. En esta cena Camilo inicia en una actitud pasiva y de escucha, sin embargo, una vez su madre comenta ante todos, el incidente con el habitante de calle, y Camilo añade algunos detalles a la anécdota, les propone un juego a los presentes, responder a las preguntas: ¿Qué le gustaría ser? y ¿Qué le gustaría tener? Si bien la mayoría no están de acuerdo en jugar y Edith expresa que no es el momento ya que todos están comiendo, es precisamente ella quien toma la iniciativa, expresando que le gustaría trabajar en ayuda humanitaria, entre otras razones por los viajes internacionales que ofrece. Sin pensarlo dos veces Camilo

menciona ante todos que es mentira y, por tanto, ha perdido el juego. Tanto los desencuentros con su madre, como con el grupo de adinerados dan cuenta de una actitud provocadora y egoísta en Camilo, lo que se confirma en la percepción que tienen los empleados sobre él. Vale la pena detenerse en el caso de Teresa, quien trabaja en el servicio doméstico de su casa. En cortas secuencias de la película queda clara la distancia que hay entre ambos, hasta el punto de que Camilo no le dirige palabra y tampoco mucha atención. Destacan dos escenas en particular: la primera en el minuto 18:00, cuando Teresa toca el timbre del edificio para solicitar el ingreso a la casa y así hacer aseo, entonces Camilo se queda de pie esperando y observando a través de la cámara del citófono, aparentemente sin mucha intención de abrir la puerta, hasta que después de la instancia de Teresa con el timbre él decide hacerlo. Algunas imágenes después, mientras Teresa sacude la biblioteca de la casa, gira a ver a Camilo quien no le responde, y más tarde ese mismo día, ella sufre un desmayo y se desploma en la sala, sin recibir auxilio de él, y reapareciendo en escenas posterior en el hospital solo acompañada por Edith y sus hijos, más no Camilo.

Camilo siempre se muestra desinteresado y hace lo que terminan pidiéndole otros, eso se evidencia en el clímax de la película, cuando en medio de uno de tantos apagones, Carlos decide ir a buscar a su hijo que juega en las zonas públicas del country, entonces, con un mensaje muy autoritario, pide a Camilo acompañarle, a lo cual este accede sin mucho interés y en todo caso nada de objeción. La actitud pasiva de Camilo contrasta con algo que le obsesiona y termina siendo una de las acciones dramáticas que le moviliza en el filme. Una y otra vez está revisando en su computador o *smartphone* un registro en video de un enfrentamiento armado entre policías y la militarización de la ciudad. No es claro que hecho documental está visionando, pero dicha imagen, precaria y antigua, se vuelve un *leitmotiv* a lo largo de la película y representa tal interés para Camilo, que incluso está grabando una película sobre eso, en plano fijo y con una pequeña cámara casera, saca testimonios sobre esto con diversos personajes, entre ellos Edith, Teresa y Pola. Sus preguntas, que se hacen insistentes e incívicas especialmente con su madre, incluyen ¿Como era la gente? ¿Qué tenían puesto? ¿Cómo eran sus caras? sin tampoco detenerse a explicar o exponer al espectador de que se está hablando.

De hecho, estas acciones dan cuenta de las motivaciones o, quizás nulas motivaciones que tiene Camilo. Es decir, no demuestra mucho interés por compartir en familia o con otras personas, al contrario, la distancia y actitud que mantiene generan repulsión, el rostro de su madre, muy expresivo, suele evidenciar la paciencia que le tiene.

Otra cosa es la película documental en la que trabaja; parece que Camilo tiene un especial interés por la verdad, en tanto opera con cámaras pequeñas, puestas en escenas limitadas. En el minuto 46:00 se enoja con Edith por peinarse antes de la entrevista, o por no ser detallada en la descripción de la ropa que usaban las personas del enfrentamiento en el video. Allí la actitud de Camilo resulta muy diferente al resto del filme y se ve grosero y radical. La instancia en la pregunta por el rostro y vestimenta de los personajes que describen sus entrevistados, puede tomarse como la búsqueda por entender y caracterizar la violencia que tanto le interesa, a la vez que lo carga de un filtro, es decir el de la cámara, que le ubica y distancia de otros oficios dentro del relato. Mike Wayne (2003, 18) recuerda que históricamente el oficio artístico o intelectual también está inscrito en la división social del trabajo, y ha estado históricamente en manos de la clase media. Wayne, parafraseando a Bourdieu, dice que “es el capital cultural el que permite la adquisición de competencias y preferencias que conforman los gustos culturales y ayudan a reproducir las diferencias de clase” (18; traducción propia). Tomando en cuenta estos datos, se puede afirmar que Camilo ingresa en la clase media, y que, ejerciendo como intelectual en el relato, sigue una tradición vampírica de hacer uso de su posición social para tomar información de su madre y de sus empleados, en un gesto extractivista y egoísta.

Pasando ahora al caso de Carlos, padre de familia, y a quien conocemos exclusivamente habitando el country, es percibido por los demás como un hombre rudo y violento, que mantiene una cara de enojo a lo largo del filme. Tanto con sus familiares como con sus empleados mantiene una hostilidad evidente. De hecho, iniciando la película, en el minuto 01:00, juega fútbol con su hijo en un amplio espacio del country, después de un pelotazo, el hijo se tira al suelo y le dice “pajero,” ya que ve a su padre con poca intención de practicar. La respuesta de Carlos con ira y autoridad es acercarse a gran velocidad y agarrar al niño del cabello, mientras le exige que repita lo que dijo y le pida perdón. En el minuto 20:00, revisa junto a Pola y uno de los vigilantes del *country* una abertura en una de las mallas que limita el paso de extraños expresa “esto no puede quedarse así” dejando en claro la orden. Algo similar ocurre en el minuto 30:00, después de que se descubre que vecinos del country han quemado basura en sus instalaciones, Carlos busca un vigilante, el cuál llega armado con una escopeta en mano. Alterado, Carlos le grita ya que puede asustar a las personas, torpemente el vigilante responde que es para defenderse de los perros. Entonces sostienen miradas entre ambos, el primero con sumisión, el segundo frunciendo el ceño y evidenciando su rabia. Finalmente, su autoridad se demuestra en la cena que comparten con otras personas. Además de ocupar

el puesto de cabecera en la mesa, una vez se va la luz y algunos se alteran por la seguridad de los niños, los adultos con los que comparte la mesa le preguntan a Carlos ¿Qué piensa? Dejando la decisión de ir a buscar a los niños en manos de él, y asignando el rol que provee seguridad y tranquilidad.

Además de las anteriores escenas y los encuentros de Carlos con otros personajes del relato, hay dos momentos particulares que confirman lo ya expresado y nos dejan con un personaje plano, sin muchos matices. En el minuto 50:00 mientras monta el asado, Carlos conversa con un amigo de su misma edad sobre un hecho de horas previas: un linchamiento a un funcionario público ocurrido en un barrio obrero. Sorprendido, Carlos pregunta ¿lo mataron? evidenciando su miedo. Así mismo, durante el apagón posterior a la cena, después de llamar a la caseta de vigilancia del country con el interés de preguntar sobre el paradero de los niños, Carlos decide tomar algunas linternas y salir con Camilo a buscarlos en el amplio espacio verde, siguiendo el llamado de los demás y tomando el liderazgo y valentía para encontrarles. En este sentido sus motivos coinciden con los de un patriarca que da seguridad a su familia, provee alimento, no tiene espacio para la duda y no expresa cariño con su esposa e hijos, al contrario, es hostil y mantiene distancia. Lo mismo ocurre con los empleados del country, con quienes se comporta desafiante y autoritario. Carlos sigue y asume una actitud burguesa, respondiendo al llamado de la ideología dominante que le dicta qué hacer y “[le permite] ejercer como natural su explotación y su dominación” (Harnecker 2007, 104).

El último personaje por estudiar es Pola, jardinero en el country, hijo de Teresa, y hermano de Tati. La percepción que tienen otros personajes sobre él es principalmente la de su familia, empleadores y colegas. En dos escenas, uno de los vigilantes del country lo recoge en su patrulla y lo traslada de un lugar a otro, destaca la escena del minuto 37:00 en la que el carro cruza por delante de un club al interior del country, y obliga a Pola a agachar su cabeza durante un momento, para evitar que sea visto por los propietarios. Esta imagen da cuenta de una doble sumisión, la primera de ambos empleados hacia los patrones, y la segunda de Pola hacia el vigilante, quien finalmente representa la autoridad policial en el lugar. La actitud de Pola suele ser esquiva y de pocas palabras, evitando la mayoría de las conversaciones. “Él es así” expresa Tati en el minuto 26:00 cuando en la sala de espera de un hospital, él, su hermana y Edith hablan mientras Teresa es atendida por un médico, y precisamente Pola no contesta a los comentarios de Edith, quien le sugiere prestar más atención a la salud de su madre. Algo similar ocurre en el minuto 55:00, Pola y Teresa están comiendo, ella le pregunta si va a salir, él no tiene ganas.

Después de ella insistir, y afirmar que “nunca dice nada” él tumba algunos platos al suelo, y sale de la casa, mostrándose agresivo.

Pola juega fútbol y deambula por el *country* y por la ciudad, es un transeúnte entre los espacios verdes y el pavimento, y en dichas escenas el ritmo del montaje baja de velocidad y se acompaña de una melodía, secuencias que marcan una pausa en una película muy fragmentada entre personajes y ritmo, destacando la secuencia del minuto 37:00 en la que se pierde en un hospital y llega hasta una terraza. Parece que Pola funciona de cohesionador entre los relatos, y que el tedio con el que pasa el verano es compartido por todos. Entre las acciones que desarrolla y aportan a su caracterización, destaca la escena del minuto 06:00, en la fila para comprar comida rápida, un joven hace gestos extraños y se lanza al piso, aparentemente preparándose para hacer algo. Alrededor todos corren prevenidos, hasta que llega uno de los vigilantes del restaurante y se lanza sobre el chico para inmovilizarlo. El vigilante pide ayuda de Pola, quien después de dudarlo le agarra los pies y juntos someten al joven, mostrando una vez más lo acostumbrado que está a seguir órdenes, y en este caso adoctrinar a una persona de su misma edad. Más adelante, en el minuto 15:00, Pola le dice a su hermana y a su madre que saldrá en la noche a encontrarse con algunos amigos, sin embargo, lo que hace es visitar a una chica, aparentemente su novia, quien amenazante le pregunta “¿Cómo hiciste para venir?”. A lo que él responde “le mentí a Tati” (Naishtat 2014, 17:30).

Una escena que contrasta con su actitud esquiva es la del minuto 42:00. Pola va con Tati a un bosque y él decide pisar un pantano para refrescarse, entonces le pide a Tati que ingresé, ella al inicio muestra interés, pero una vez se ensucia los pies se arrepiente y regresa. Pola insiste hasta el punto en que la agarra del brazo y la estruja, casi que, obligándola a ingresar, hasta que se detiene con el grito de dolor de Tati. No quedan claras las motivaciones de Pola en esta acción y en general en el relato, sin embargo, el tedio en su comportamiento da cuenta de una vida en automático en la que no comprende todo lo que ocurre a su alrededor y se limita a cumplir con su trabajo, ser jardinero en un amplio *country*, cuyos límites están descuidados y amenazados por la presencia cada vez más cercana de los vecinos de las villas de alrededor. Como obrero y proletario al servicio de sus patrones, en Pola la ideología dominante del sistema parece ejercer en forma emocional antes que racional, pasando por los sentidos antes que por las ideas. Eagleton (1997) referenciando a Althusser, recuerda que “la ideología alude principalmente a nuestras relaciones afectivas e inconscientes con el mundo” (140) y añade “es ciertamente subjetiva en el sentido de estar centrada en el sujeto” (41).

Ya que se ha aplicado el ejercicio de A.C. Bradley a los personajes de este filme, en la Tabla 6 se recogen los datos destacados en torno a los personajes de Camilo, Carlos y Pola, evidenciando las percepciones, acciones, motivos y rasgos que les caracteriza dentro de las clases sociales trabajadas. Es llamativo que en este caso los personajes representativos se relacionan entre sí en pocas escenas. Camilo y Carlos solo se cruzan en la cena y la búsqueda de los niños, donde es Carlos quien impone su autoridad sobre Camilo, a pesar de no tener un vínculo comercial o de patronazgo. Similar la escena entre Carlos y Pola, cuando el primero ejerciendo como patrón, da la orden al segundo de arreglar la valla, exigiendo mantener en alto el muro que separa el country de los habitantes de la villa vecina, una probablemente muy similar a la villa donde vive Pola con su madre. Finalmente, Camilo y Pola comparten también una única escena, la grabación del documental, en la cual Camilo le pide a Pola que haga gestos para la cámara, sacando provecho de la relación laboral que tiene con la madre de este, es decir Teresa.

Tabla 6
Hábitos y rasgos en los personajes de *Historia del miedo* (Naishtat 2014)

Personajes	Camilo	Carlos	Pola
Análisis A.C. Bradley	Clase media	Burgués	Proletario
¿Cómo lo perciben los demás?	Provocador Egoísta	Autoritario Hostil	Esquivo Sumiso
¿Qué acciones ejecuta?	Interesado en la violencia y la seguridad Sigue órdenes	Descubre poco a poco la amenaza y el miedo Decide actuar armándose con la linterna	Ataca a su propia clase social Sigue órdenes
¿Cuáles son sus motivos?	Búsqueda de la verdad y el origen de la violencia	Provee seguridad, alimento y confianza	Cumplir con su trabajo
¿Cuál es su rasgo?	Extractivista Aprovechado	Patriarca	Experimenta el mundo y la ideología a través de los sentidos

Fuente y elaboración propias

La subordinación de Camilo y Pola hacia Carlos es la misma de la pequeña burguesía y el proletario ante el patriarca y capitalista, respondiendo así a la ideología que impone códigos y perpetúa una hegemonía. Lukács en *Historia y consciencia de clase* (1985) señala que “como la burguesía tiende efectivamente a una organización de la sociedad entera de acuerdo con sus intereses [...] tenía también que desarrollar y hacerse

consciente de la fe en su propia misión” (133) para imponerse sobre los otros, y adoctrinarlos en sus actitudes. Al igual que en *Sonidos vecinos*, en este caso el representante de la clase media actúa con egoísmo, recordando el continuo estado de prevención de esta clase social la “más permeable a la ideología dominante (Harnecker 2007, 239) y “quienes defienden no sus intereses presentes, sino sus intereses futuros” (241) por su continua fluctuación y posibilidad de caer en el proletariado.

Finalmente, Pola, está siendo subordinado hasta el punto de atacar y distanciar a otros de su propia clase, su comportamiento es una traición de clase producto de “la presión de la ideología burguesa [que hace que] la clase obrera no pueda, por sí sola, liberarse” (186). Al contrario de *Sonidos vecinos*, en este filme el proletario no inicia revoluciones, sino que permanece en un estado catatónico, aunque, como revisaremos en el capítulo tres, es su hermana la que actuando por inercia transgrede el orden jerárquico, en una escena del final donde le tapa la boca a Alicia, la madre de Carlos, en un breve momento de pánico.

En *Historia del miedo* los escenarios consiguen ser extensión de los personajes, y suman a su caracterización. De hecho, Chatman (1990), citando a Robert Liddell, distingue escenarios utilitarios y simbólicos, los primeros limitándose a espacios donde ocurren las acciones, y los segundos son aquellos escenarios que tienen estrecha relación con la trama que cuentan (153). En esta película todos los escenarios son de carácter simbólico: para Pola es su hogar, una pequeña casa en medio de una villa, en la cual el ruido se cuele entre las paredes, y debe esconder su moto entre los corredores, dando cuenta del mundo que le abruma. Para Camilo es un apartamento en un edificio clase media de Buenos Aires Capital, donde tiene un citófono que le permite controlar quién ingresa a su hogar, y altos ventanales que le separan del mundo exterior y su contaminación auditiva. El caso de Carlos, viviendo en un amplio country, evidencia su inserción en la sociedad de consumo que sostiene que “el estilo de vida, la clase, el prestigio, la seguridad y la naturaleza son elementos valiosos al considerar un contexto habitacional” (López Levi 2014, 65) y en donde garantizar su rol de patriarca

Siguiendo esta lógica, y volviendo a Jameson, los escenarios del relato son el campo de batalla de la ideología y la lucha de clases, son las ideologemas que no solo funciona con “bardas perimetrales, muros y alambradas, personal de vigilancia, casetas y plumas [...] rejas eléctricas, cámaras de seguridad, rondines internos, alarmas y controles de ingreso” (López Levi 2014, 64) sino que también funciona en el orden de lo simbólico: “se expresan en otras formas intangibles, como el lenguaje verbal y corporal de sus

residentes, los gestos, las costumbres, el aspecto físico o la ropa” (64). El hogar como la unidad mínima de esta enemistad de clase, ideologema que nos devuelve al campo del *home invasion* y la casa como frontera de la intimidad y el lugar que garantiza una posición social de clase.

Del objeto de estudio esta es quizás la película donde la construcción de personajes resulta más ambigua, en la medida no revelan mucha información y se presenta fragmentada, sin una lógica de causa-efecto. En ese sentido, se evidencia más la operación de la ideología en cada uno de los sujetos, que, asumiendo un rol en el modo de producción, acentuado en la división social del trabajo, permanecerá así incluso después del relato. Y si bien, el patriarca y burgués Carlos, se muestra vulnerable al final, su actitud permanece. Así mismo, Camilo como representante de la clase media resulta en el más anempático del objeto de estudio, y su posición permanece en la de un observador pasivo, sin interés en participar de la lucha de clases.

4. Cuerpos divididos, cuerpos reprimidos: Discusión sobre lo analizado

Después de analizar los tres filmes del objeto de estudio a la luz de la lucha de clases e identificar en cada uno aquellos personajes que representan a los burgueses, clase media y proletarios, se evidencian las relaciones de explotación presentes en los relatos, y se demarcan dos fronteras claras de esta tensión y enemistad. El primero de estos escenarios es el hogar. Como vimos en el caso de *Historia del Miedo* consigue ser un símbolo y extensión de sus personajes y habitantes, mientras que en *La Zona* la barriada está de fondo a los paisajes cuidados del privilegio; y en contraste en *Sonidos vecinos* los nuevos edificios rodean antiguas casas pobres, en un movimiento de zoom su director “hace explícita la tensión lado a lado, la dimensión de exclusión de esa población pobre, que pasa por innumerables procesos de invisibilización, se materializa en ese gesto de aproximación” (Silva Lima y Migliano, 197; traducción propia). El segundo campo donde se evidencia esta lucha está en la familia, núcleos en los cuales también opera la dinámica del capital. Como recuerda Mike Wayne, “la familia funciona como un microcosmos de las desigualdades de la estructura social” (2003, 181; traducción propia) y esto lo vemos en la relación de Daniel con Alejandro en la película mexicana, Carlos con su hijo en la argentina, y Francisco con Joao en la brasileña, consiguiendo un eco con el cine de terror y su uso frecuente del tópico de familia como centro del miedo, como lo recordaba Wood y Losilla, evidenciando algunas coincidencias temáticas al objeto de estudio, y de nuevo un cruce entre lucha de clases y cine de terror.

La violencia y explotación del hogar se extiende con fuerza a los cuerpos de los empleados domésticos en estos tres relatos, en los que vigilantes o amas de casa coinciden como víctimas de los burgueses. En *La Zona* tanto los tres usurpadores como uno de sus vigilantes son asesinados por los residentes, además que las mujeres del servicio son vistas como sospechosas; en *Sonidos vecinos* Fransisco es culpable del asesinato del papá de Clodoaldo, y en *Historia del miedo* tanto los vigilantes como Pola son continuamente humillados por sus empleadores. El capital toma posesión sobre los cuerpos de los proletarios como si se tratase de una mercancía o tierra productiva más. Eagleton, referenciando a Elaine Scarry, nos recuerda que en la teoría de Marx el cuerpo es clave: “el sistema económico de producción, como Scarry señala, es para Marx una especie de metáfora materializada del cuerpo, como cuando habla en los *Grundrisse* de la agricultura como una transformación del suelo en prolongación del cuerpo” (2006, 267). El autor británico profundiza en esta afirmación, y denuncia la sustitución de la experiencia del cuerpo por la pulsión de posesión. Eagleton dice: “La percepción sensible para Marx es antes que nada la estructura constitutiva de la práctica humana [...] La propiedad privada es así la expresión material del extrañamiento de la humanidad respecto a su propio cuerpo” (269). En ese sentido, continuando la metáfora, cede su cuerpo por necesidad al capitalista, y este reconoce un cuerpo productivo que se integra a su medio de producción y, por tanto, a su posesión. Allí, los ricos extienden el control sobre los cuerpos y los proletarios tienen un extrañamiento de sus sentidos, un abandono de su cuerpo. Es de nuevo un terreno de la lucha de clases, que en estas películas es capaz de materializarse en un vocabulario que da órdenes, del burgués hacia la clase media y proletaria, o materializado en humillación y la muerte.

Eagleton expone que la superestructura y la ideología consiguen reprimir el cuerpo a través de “instituciones sociales que tengan, entre otras funciones, la tarea de regular y estabilizar [los] conflictos [de clase]” (268). Esto explica porque a pesar de su capacidad revolucionaria, los proletarios en estas películas permanecen dóciles ante el burgués, subordinados por una ideología que opera, en el caso de *Historia del miedo* con una actitud esquiva de Pola, y en el caso de *La Zona* a través de los aparatos del estado, en este caso la policía corrupta que cede ante el dinero. Y a pesar de que cada uno de los filmes del objeto de estudio se propone subvertir el orden hegemónico, es precisamente el largometraje mexicano el que se queda más corto por la censura que le llega a Rigoberto tras el soborno que acepta su superior. Lo contrario ocurre en *Historia del miedo* con Tati gritando y silenciado a Alicia; y aún más con la venganza de Clodoaldo a Fransisco, que

se gesta durante décadas y llega por sorpresa cuando el viejo burgués reclama más seguridad. Rita Segato (2015), retomando el concepto de forclusión en Lacan, recuerda que la exclusión y la violencia regresan en forma de una culpa “más radical que el efectuado por el mecanismo de represión” (205), en ese sentido, la venganza de Clodoaldo es lenta, donde los hijos, herederos del cuerpo sometido, vuelven contra el burgués. Incluso, como vimos con Joao, esa venganza trasciende al inconsciente y el mecanismo de forclusión consigue activar su culpa y revelar la violencia en la que se sostienen sus privilegios. En complemento, Eagleton (2006) afirma que “la disputa por la apropiación y por el control de los poderes del cuerpo no se sofoca con tanta facilidad, y quedará grabada como tal en el seno de las mismas instituciones que intentarán reprimirla” (268).

Toda esta violencia igualmente está sostenida en la división social del trabajo, una de las categorías claves en el marxismo (Harnecker 2007, 68), que ubica a los individuos en una escala de funcionamiento dentro del sistema de explotación y de repartición de tareas, no por criterios técnicos sino por criterios sociales que les destina a realizar exclusivamente algunas tareas. Como lo vimos, Camilo es cineasta y asume una tarea intelectual, tradicionalmente asociada a la clase media, pero los burgueses, en tanto propietarios, adinerados, blancos se mantienen en su privilegio exclusivamente preocupados por su bienestar: pasar el verano, proteger su hogar; en contraste los proletarios, marginados y habitantes de barrios pobres, están en el servicio doméstico: la limpieza o la vigilancia de los hogares de sus patrones. Justo las tres películas ubican un amplio esquema de personajes en estos extremos, reproduciendo el esquema de la división social del trabajo, pero solo en *La Zona* la caracterización del proletario no está en la labor doméstica sino en retratarlo como un ladrón, lo que igualmente mantiene la división social entre un grupo y otro.

Algo particular a destacar en las tres películas es que el personaje que representa la clase media, parece ser un alter ego del autor de cada obra, lo que no extrañaría considerando que todas son óperas primas y se realizan en las ciudades de residencia de sus directores. Además de llevar el punto de vista en varias de las escenas, que se hace explícito con la observación y distancia que toma Alejandro de lo que hacen los adultos en *La Zona*, o los recorridos de Joao por el barrio, incluso con el documental que graba Camilo en *Historia del Miedo*. A medida avanza la trama estos personajes toman conciencia de lo que ocurre, y si bien no pueden cambiar el mundo al menos quieren visibilizar lo que ocurre y hablar desde sus privilegios. De hecho, *Kleber Mendoca Filho*

confirma en su último documental a la fecha, *Retratos fantasmas* (2023), que Joao es un alter ego suyo, y encarna los recuerdos de su juventud habitando Recife.

En las tres películas son los personajes clase media los que tienen mayor caracterización y transformación como personajes. Los burgueses mantienen su posición de poder y control, normalmente con una actitud agresiva y violenta, que infringe miedo a los otros. Solo hasta el final de las películas experimentan algo diferente: Fransisco que descubre quién es en realidad Clodoaldo; Daniel arrepentido por la muerte de Miguel; Carlos que decide salir a buscar a su hijo. Los proletarios, por su parte, sufren vejaciones en diferentes momentos, sin experimentar muchos cambios o revelar matices que les vuelvan más complejos, a excepción de Clodoaldo, tanto Miguel como Pola se limitan a acciones concretas: sobrevivir y trabajar. Pareciera que tanto los personajes burgueses como proletarios siguen un estereotipo, nombrado por Lukács (1986) como personajes típicos universales. Este autor reconoce en lo típico “las fuerzas sociales latentes [...] que revelan la estructura y dinámica interna de la sociedad” (77). Peter Ludz, encargado de escribir el prólogo del libro de Lukács afirma que “un personaje típico o representativo encarna fuerzas históricas sin dejar de estar, no obstante, ricamente individualizado (78), y en ese sentido, las tres películas del objeto de estudio consiguen crear personajes representativos de las clases sociales enfrentadas, e introducir en un contexto particular como el latinoamericano, en claras denuncias marxista de una lucha que llega a los cuerpos de sus protagonistas. En el siguiente capítulo nos adentramos en la forma y los códigos, ya con un interés por revisar la enemistad de clase en la puesta en escena.

Capítulo tercero

Miedo público y miedo privado: terror social que invade el hogar en el cine latinoamericano

En este nuevo capítulo de análisis vamos a revisar el objeto de estudio desde sus estructuras y códigos formales, con un interés por encontrar en el lenguaje audiovisual de estas obras una manifestación del terror social tal como se definió en el primer capítulo, es decir una operación visual que produce y reproduce la enemistad de clase. Para este fin acudimos a la descomposición y recomposición según Casetti y di Chio (1991) como método de análisis fílmico, que será guiado por la teoría de Ortega (2023) sobre la estructura y los códigos del *home invasion movie*.

Las estructuras del *home invasion movie* convencional, es decir el modelo canónico norteamericano y teorizado por Ortega en su investigación, tiene su aplicación en una lógica aristotélica de inicio, nudo y desenlace, lo cual contrasta con la lógica del cine de arte y ensayo, cuyas características como expone David Bordwell (1996, 206) suele presentar una narración episódica sin necesariamente una relación causa-efecto entre secuencias. El objeto de estudio de esta investigación coincide con las lógicas de este estilo narrativo, ya que son obras inscritas dentro del desarrollo de la obra de directores con una clara personalidad, la cual se abordó brevemente en el capítulo anterior. En este sentido, este nuevo capítulo trabaja con la estructura de Ortega para el *home invasion movie* pero reconoce que las secuencias se desarrollan sin necesidad de una causa y efecto, o con resoluciones claras. Desde ahí se permite discutir la adaptación del subgénero al contexto latinoamericano y la identidad particular que adquiere.

1. La zona (Plá 2007)

A diferencia de los otros dos filmes del objeto de estudio, en *La Zona* el primer acto recoge muchas de las acciones que Ortega reconoce como la estructura del *home invasion movie*. La película nos introduce de lleno en la cotidianidad de este barrio cerrado. Los primeros planos muestran a Alejandro conduciendo un auto y transitando por las calles del lugar, en su recorrido se evidencia el lujo de las casas y se visualizan vecinos que hacen deporte, en un montaje y planimetría que recuerda a anuncios publicitarios de una vida perfecta y aspiracional. La secuencia concluye con un niño que

con silbato en boca detiene el tránsito, así un menor de edad asume labores policivas y se encarga de aplicar la ley. Después de esto, en plano cenital la cámara hace un recorrido a través de las cuadras, con atención en el jardín, la marca de los autos y las tejas de barro homogéneas. La cámara termina en el alto muro de concreto y púas que divide el barrio de la ciudad, que “adopta las características de un muro de contención [que] no aparece representado en relación a una escala humana,” (Muñoz Aunión 2013, 71) y en primer plano se evidencian las cámaras de vigilancia en un “entramado mecánico, tecnológico y humano con el objetivo de la supervisión [que] no solo se orienta hacia el exterior de la urbanización, sino que también está destinado a controlar los movimientos y los actos de los individuos dentro de la misma” (71). En el fondo, más allá del muro, se visualizan las laderas con casas hacinadas y en deterioro. El contraste del verde al gris, del lujo a la pobreza evidencia la brecha económica y la tensión de clase, a su vez nos ubica en una sociedad bajo vigilancia que “presagia la insidiosa invasión del miedo (no solo el miedo al Otro, sino también a uno mismo) en la vida cotidiana de los individuos” (Lehnen 2012, 171; traducción propia). Así es como en la apertura del filme, antes del título de crédito, su director consigue fijar el universo y lógica en el que se desarrolla la historia, y con un tratamiento plástico de la imagen consigue un contrapunto que denuncia la desigualdad social, y hace énfasis en la manifestación del terror social: la cámara de vigilancia, el muro, o el niño que controla el tránsito, que imprimen el tema a tratar durante la película: la persecución de los burgueses hacia el proletario.

Después del título de crédito, continúan planos generales de La Zona, esta vez desde el centro de seguridad, con la imagen registrada por la cámara de vigilancia en blanco y negro y su *glitch*, tomando el punto de vista institucional, con una “perspectiva distante y clínica [que], despoja a los eventos de su contexto emocional, reduciéndolos a datos” (Lehnen 2012, 174; traducción propia) y donde la marca de tiempo convierte las imágenes en archivos legales cargados de la verdad del estado. A continuación, la cámara a color, registrada en filmico, ve al exterior, particularmente un depósito de chatarra contiguo al muro, allí se encuentra un bus escolar destartado e intervenido con grafitis, como una metáfora “del colapso del sistema social [que] representa el derrumbe [de] las escuelas públicas, el transporte público y, por extensión [...] una distinción entre ciudadanía y no ciudadanía” (175; traducción propia) asumida por Miguel y sus amigos, quienes se encuentran al interior del carro. La fuerte tormenta de la noche derriba una valla publicitaria que cae sobre el muro que separa este barrio de La Zona, abriendo un hueco al que deciden ingresar los tres varones. Así es como el diseño de producción y la

fotografía evidencian un terror social que toma forma en el lenguaje audiovisual. En el primer caso con su caracterización del autobús y la poca visibilidad por la lluvia y oscuridad que retratan la función del estado de mantener al proletario subordinado; y en el caso de la fotografía con la construcción de dos miradas (Muñoz Aunió 2013, 73) que establecen una jerarquía en la representación en el que el dispositivo fílmico está por encima de la videocámara, y donde la primera hace el comentario crítico, y la segunda “identifica a los posibles sujetos dañinos a la comunidad” (74), y “le recuerda al espectador que esta perspectiva es incompleta, registrando y omitiendo detalles selectivamente según las intenciones de quienes controlan las cámaras” (Lehnen 2012, 174; traducción propia). Esta invasión es el surgimiento de la amenaza, el segundo momento identificado por Ortega en la estructura del *home invasion movie*, y concluye con el asesinato de una mujer mayor que es asaltada por este grupo de jóvenes, y la respectiva defensa armada que toman los habitantes del barrio, lo que desencadenará sus acciones para mantener el amparo policial del que gozan como burgueses, y encontrar a Miguel. En este sentido, sin terminar el primer acto de la película, ya se ha desarrollado la invasión y defensa del hogar, pero como veremos, la película de Plá presenta otra invasión y el desarrollo de la trama invertirá el rol de las víctimas y victimarios, logrando en pleno la estructura propuesta por Ortega.

El inicio de las confrontaciones viene una vez se confirma que hay un tercer joven invasor que sigue con vida y al interior de La Zona: Miguel. La cámara de vigilancia sigue en régimen de representación. En una escena Alejandro y su padre ingresan al centro de video, revisan los archivos y ubican a Miguel huyendo entre los corredores. Avanza cuadro a cuadro, hacen zoom buscando identificar su rostro aunque imposible en la oscuridad y poca calidad de la imagen, “se le representa como una figura fantasmal que aparece y desaparece del monitor, enfatizando su existencia marginal y precaria dentro de esta comunidad cerrada” (Lehnen 2012, 175; traducción propia). A partir de aquí la junta de vecinos se reúne con el fin de decidir que hacer ¿informar a la policía o tomar justicia por sus propias manos? Casi unánime se decide lo segundo, sobre todo para garantizar sus privilegios y el amparo especial que tienen en esta urbanización. Lehnen (2012, 172) citando a Agamben reconoce en esta secuencia un estado de excepción que suspende la ley para salvaguardarla, y proteger a los burgueses de las amenazas que encuentran en el exterior, ahora manifiestas en el cuerpo de Miguel y que se extiende como paranoia a los hogares, donde las amas de casa cierran las ventanas y persianas, o los más jóvenes deciden armarse para encontrar al invasor. En este caso, siguiendo las

lógicas jurídicas, y aprovechando su autonomía legal, los burgueses residentes de *La Zona* activan un mecanismo de terror social como el estado de excepción para garantizar sus derechos, y justificar su persecución y toma de violencia, mientras dibujan una figura plana y simple del invasor proletario que mantendrá su empatía a raya, con lo que Rodrigo Plá consigue hacer una denuncia la deshumanización operante en las cámaras de vigilancia.

El cuarto momento identificado por Ortega (2023) es la consumación de la invasión, más allá del ingreso de Miguel y otros jóvenes a esta urbanización, también podemos ubicar la llegada de la policía Rigoberto a *La Zona*, quien desde el minuto 00:10:50 se hace presente ante una llamada que denuncia disparos al interior del lugar, sin embargo no tiene la autorización para ingresar y los vecinos tampoco se lo permiten, momento en el que empieza la tensión entre este personaje y los propietarios líderes de la junta directiva. Más adelante, en la escena del minuto 00:24:30 Rigoberto regresa, ahora con una autorización para el ingreso, explora la casa de la mujer asesinada, pero los vecinos sostienen la mentira, esto con el fin de mantener su condición especial de autogobierno. Finalmente, en el minuto 01:00:00, ya con varias evidencias y una orden de allanamiento, Rigoberto entra en la patrulla a *La Zona*, se enfrenta a los vecinos, pero Daniel le pide conversar en privado, momento en el cuál confiesa lo ocurrido y aparece su líder, el delegado De la Garza, quien apaga la cámara de seguridad que les graba, renunciando así a la propia lógica de la imagen que testimonia una verdad, y cediendo así ante un soborno de alto dinero. En las tres secuencias la radio y las sirenas de la patrulla, así como las características luces rojas y azules cubren la puesta en escena y el fuera de campo sonoro, cargando de tensión del ambiente, y fomentando la ansiedad entre los vecinos, como signos del terror social y analogías de la inseguridad que reproduce la paranoia. En este orden de ideas, Rigoberto, como representante del estado y la justicia ingresa con fuerza a *La Zona*, es una invasión o allanamiento a la propiedad privada con la intención de esclarecer la verdad, sin embargo, los burgueses tomando su privilegio y sometiendo el estado a su voluntad y hegemonía (Harnecker 2007, 116) consiguen mantenerlo bajo control con el poder del dinero, y especialmente con el sometimiento del cuerpo proletario, destinado a la muerte y el desecho.

En este sometimiento del proletario a partir de la alianza entre burgueses y estado, se evidencia el giro en el relato: al inicio el proletario es presentado como el victimario que asesina a una mujer mayor, pero en la medida empieza la persecución hacia Miguel, este se convierte en la víctima y los burgueses en victimarios, reconociendo como el “Otro

sobre el que proyectar las alucinaciones colectivas e individuales generadas a partir de la sensación de amenaza” (Muñoz Auni3n 2013, 77) manifiesto en una de las vecinas, quien dice “ojo por ojo, diente por diente comandante” (Pl3, 2007, 01:04:49). con la pretensi3n de justificar sus acciones. La inversi3n de la v3ctima al victimario, la presa al cazador se evidencia en el quinto momento identificado por Ortega: la defensa del hogar, que en este filme ocurre desde dos puntos de vista. El primero en los propietarios, vecinos que se arman y definen patrullas de b3squeda, en la que incluso se involucran los j3venes y llevan a un enfrentamiento armado por accidente, o peque1as acciones como el cierre de puertas, la sospecha sobre empleados dom3sticos. El segundo punto de vista en la defensa es la que emprende el propio Miguel por preservar su vida. En el primer encuentro con Alejandro este le indica c3mo escapar: ir al basurero. A trav3s de las c3mara de vigilancia en los techos, con grano en la imagen y en blanco y negro, se sigue a Miguel por los corredores y calles de la urbanizaci3n intentando escapar: una figura difusa cruza de un lugar a otro, un retrato “masculino pobre [...] despojado de su componente pol3tico” (Lehnen 2012, 174; traducci3n propia) ya que no es escuchado, solo perseguido. Con un viol3n extradieg3tico que acompa1a la acci3n, y un montaje r3pido que recuerda al thriller, vemos en pantalla a Miguel corriendo, *travellings* en los alcantarillados, ladridos de perros que siguen la pista, y el aparato tecnol3gico que tal pan3ptico tiene una mirada omnipresente, en una guerra sin equilibrio, en la que los burgueses tienen todas las herramientas, y el proletario asustado le queda correr. La escena concluye con Miguel al final del alcantarillado, una valla de seguridad le impide escapar, acentuando el hecho de que su destino est3 consumado, lo que confirmará minutos despu3s cuando consigue hacer una llamada y avisarle a su novia que lo van a matar. La pel3cula confina a Miguel a espacios h3medos y oscuros: el s3tano y el alcantarillado, ambos dep3sitos del desecho en una casa y una ciudad, dep3sitos en este caso del cuerpo proletario improductivo y sin capacidad de consumo (177), lugares abyectos del h3bitat burgu3s, ya que representan los escenarios de la inseguridad y lo oculto. En ese sentido son met3foras de la enemistad y tensi3n de clase, en tanto son el rechazo de una y el refugio de otra.

En *La Zona* las confrontaciones decisivas ocurren una vez De la Garza y Rigoberto aceptan el soborno que detiene su investigaci3n, y autoriza a los burgueses a tomar justicia por su propia cuenta. Justo la patrulla de polic3a sale del barrio en pleno d3a, Miguel, esperanzado en ser rescatado, corre tras el auto pidiendo auxilio, pero es ignorado por orden del delegado, para quien no representa m3s que un fantasma sin relevancia econ3mica, y dejando en claro su desventaja y pocas probabilidades de

sobrevivir. De inmediato un celador desde el centro de vigilancia informa donde se encuentra el joven, decenas de vecinos corren tras él, pero logra escapar, regresando al sótano de la casa de Alejandro, donde se vuelven a encontrar. Afectado, Alejandro decide grabar a Miguel y registrar su testimonio en el que expone su culpa, en un plano a color que le devuelve su humanidad y le da voz, que contraste con la cámara de vigilancia que lo dibuja como fantasma. Lehnén (2012) destaca que, si bien esta imagen se teje como contra-discurso a la persecución hasta el momento, continúa en el poder de clases superiores ya que Alejandro “no solo graba el video, sino que también lo retiene y distribuye” (175; traducción propia), donde el proletario no tiene la capacidad de expresarse por sí mismo, evidenciando una vez más un registro cargado de verdad, ya sin un peso legal, como de la vigilancia, sino con un peso moral, inscrito también en la ideología producto del sistema y la enemistad de clase.

En la resolución, Daniel descubre a Miguel en su sótano y lo exhibe ante todos los vecinos, quienes rápidamente lo atacan y linchan, dejando su marca de sangre sobre las calles de La Zona, donde el estado de excepción toma forma violenta y se consuma en la muerte del joven, cuyo cadáver es llevado al basurero confirmando el desecho humano y fuera del sistema que representa para los burgueses. Alejandro busca el cuerpo, lo oculta en su carro y entonces la película nos lleva de nuevo a las imágenes del inicio: el recorrido por el barrio y su rutina, plantando una trama circular que nos toma por sorpresa, tal código del thriller o el terror, un *happy end* para los burgueses, y un final con un cambio y punto de no retorno para Alejandro, que concluye en un cementerio, entrega el cuerpo de Miguel a un sepulturero y le dice “se llamaba Miguel” (Plá, 01:24:50) en un gesto que le regresa su humanidad y marca distancia del resto de los habitantes de su comunidad. Y si bien Alejandro no asume una revolución en esta hegemonía de clase, su empatía a Miguel entabla un comentario crítico sobre la división de clase acentuada en el barrio cerrado y representada en el terror social, aplicado a una arquitectura y sociedad de vigilancia. En el Anexo 1 se sistematiza lo revisado hasta aquí, con la matriz propuesta para la metodología de este capítulo.

Hasta aquí, el análisis nos permite afirmar que los burgueses se amparan en el estado para el control de clase. Hobbes y Bauman nos recuerdan que el terror social se aplica de una clase a otra, aplica como la ideología de forma vertical, y en este caso a partir de códigos asociados a las instituciones: cámaras, sirenas, mallas, “una cierta estructura sistemática, un marco o conjunto de principios y valores organizativos a través de los cuales se interpretan nuevos datos y fenómenos de una manera que perpetúa las

relaciones sociales explotadoras” (Wayne, 2003, 174; traducción propia) se impone dos puntos de vista sobre una misma ciudad: los burgueses que la hacen su hogar: los proletarios que la encuentran como una cárcel.

2. Sonidos vecinos (Mendonça Filho 2012)

El filme de Mendonça Filho inicia con una serie de fotografías: archivos documentales en blanco y negro cuyo contenido exhibe una hacienda y terreno de sembrado junto a sus trabajadores afrobrasileños, entre niños y adultos que posan a cámara y cuyo vestuario y herramientas en mano denotan que son campesinos. A modo prólogo, estos archivos nos introducen en la “jerarquía racial de esta región que evidencia una relación de explotación entre las clases trabajadoras urbanas y rurales” (Draper III 2016, 129; traducción propia) y se acentúa en la secuencia inmediatamente posterior, donde un par de niños, en patines y bicicleta se trasladan por el barrio hasta llegar a una cancha de fútbol donde un grupo de mujeres afrodescendientes, aparentemente sus niñeras, visten uniforme de empleada doméstica, ubicándonos “directamente en un día típico del barrio” (131; traducción propia). Al final de la escena, la cámara gira y hace zoom en un obrero que trabaja sobre una fachada del vecindario, delimitando así una cotidianidad (Ortega, 2023) que construye una atmósfera de terror desde el sonido. Jack Draper III (2016, 130), estudia esta secuencia y expresa que la mezcla de sonidos ambiente, niños riendo y trabajos de construcción están acompañados de un sonido grave y vibrante que se volverá un *leitmotiv* creando una “convención de terror que indica peligro” (130; traducción propia) y se ubica en el punto de vista de “los niños de clase media que observan al hombre de clase trabajadora y enfatiza la sensación de ansiedad/suspense” (130; traducción propia). En pocas imágenes Mendonça Filho logra plantar una atmósfera de terror social, y una enemistad de clase que se complejiza con la constelación de relaciones allí presentes: niños y cuidadoras; niños y obreros; obreros y cuidadoras, una tensión que se va a desarrollar a lo largo del filme, por ejemplo, en la relación paternalista de Joao con María, o la jerarquía que ejerce Francisco en el barrio y revisamos en el capítulo anterior.

En las secuencias siguientes se presenta lo que Ortega (2023) reconoce como el surgimiento de la amenaza. La cotidianidad del barrio se ve perturbada cuando Sofía, novia de Joao, descubre que le han robado el equipo de sonido de su auto. Esto lleva a Joao a recorrer el barrio, conversar con varios vecinos preguntando quién pudo ser, y siguiendo el rumor de que es su primo, Dinho, quien tiene antecedentes de este tipo de

robos. Otro de los personajes del reparto coral de la película, Bia, una madre de dos hijos que se la pasa en casa, experimenta sus propias amenazas: el ladrido de un perro vecino que le hace buscar diversas formas de “defenderse” incluyendo calmantes entre carne, sonidos agudos o incluso pólvora. Esta secuencia que va de un personaje a otro se carga de ritmo y caracteriza en pocas imágenes a cada individuo, a su vez deja en claro el sistema de defensa que se activa: una voz a voz que persigue al culpable del robo, y un sonido intolerable proveniente de un perro, animal tradicionalmente asociado a la seguridad que en este caso se suma al tedio y ansiedad de una ama de casa.

El primer acto cierra con la aparición de Clodoaldo visto a través de una cámara de seguridad, que al igual que en *La Zona*, responde a “sentimientos de paranoia y miedo de los residentes, quienes muestran una predisposición hacia la auto-vigilancia” (Sequeira Brás 2017, 227; traducción propia). Dicha predisposición es la que lleva a contratar el servicio de vigilancia ofrecido por Clodoaldo, un servicio que coincide con una serie de robos en el barrio. A propósito Bia expresa: “es un marketing tipo: agravan la enfermedad para vender los remedios” (Mendonça Filho 2012, 1:17:14) cargando de sospechas a Clodoaldo y su grupo de vigilantes, una mirada de enemistad que en adelante transformará la trama, y somete a los habitantes de esta comunidad a una vigilancia “un mecanismo a través del cual se ejerce el control social [y ubica] a los individuos dentro del cuerpo social” (Sequeira Brás 2017, 227; traducción propia). Que la comunidad de vecinos aquí retratados acepten este nuevo modelo de vigilancia, recuerda al panóptico foucaultiano, y “ayuda a comprender mejor la situación de nuestra sociedad contemporánea en la que el ejercicio del control es autoimpuesto” (227; traducción propia), una dinámica de enemistad acentuada en la “distribución de individuos en relación unos con otros” (227; traducción propia), y por tanto, una relación en la que “ante la falta de seguridad, los propios vecinos empiezan a ejercer de policías. 'Cada camarada se convierte en un vigilante ', como predijese Bentham” (Franco 2019, 41; traducción propia) en una clara manifestación de terror social que pone bajo sospecha entre todos los transeúntes de un mismo barrio.

La aparición de Clodoaldo ya se inscribe en lo que Ortega identifica como el tercer momento del *home invasion movie*, es decir las primeras confrontaciones, que en el desarrollo de la película incluirá otros tres momentos. Uno de ellos es protagonizado por Bia, quien recibe un nuevo televisor en su casa, de repente una vecina, Betania aparece y pregunta a los repartidores “¿Traen otro televisor para mí?” (Mendonça Filho 2012, 00:22:49). Uno de ellos responde que sí, indicando que es más pequeño. La reacción de

Betania es bofetear a Bia, en un gesto que problematiza los deseos de una clase social emergente y “sugiriendo además que el antagonismo social es inherente a las relaciones sociales” (Sequeira Brás 2017, 225; traducción propia). Un segundo momento de confrontación, un joven que limpia autos en el barrio, se ofrece a ayudarle a una señora a cargar sus bolsas, ella con indiferencia le dice que no, lo que le indigna, ya que él no estaba pidiendo dinero. Con rabia, el joven toma una llave y rasguña su carro, un automóvil de alta gama. De nuevo, la confrontación social toma forma violenta o de venganza, en este caso con personas de clases diferentes. Esta secuencia concluye en el momento que Clodoaldo, desde un teléfono público amenaza a Dinho por sospechas de robo, lo que llevará a este último a confrontarle en las calles. En el minuto 1:15:45, Dinho expresa que su familia es adinerada, importante y dueña del barrio, y expone que “Esto no es una favela de gente pobre,” atribuyendo al grupo de vigilantes un lugar de origen y una posición social, y desde allí emitiendo una amenaza. Los tres momentos funcionan bajo una misma lógica de duelo, planos medios y primeros planos que van de un rostro a otro, confrontando directamente las pieles y vestuarios, y acentuando la enemistad que surge entre ellos sostenida por el poder adquisitivo o la posición de clase.

La consumación de la invasión en este filme, siguiendo su lógica interna, se desarrolla en varias escenas particulares, empezando con el minuto 01:07:00, en el que Bia se asoma al balcón de su casa para fumar un cigarrillo, y en el mismo plano, con una extensa profundidad de campo la cámara visualiza en el fondo a un adolescente afrodescendiente caminando sobre el techo de una casa del barrio, Bia mantiene la mirada, pero no denuncia el caso. Más adelante, Clodoaldo se encuentra con la empleada doméstica de Francisco e ingresan a una casa, ella le expresa el deseo que tiene de tener sexo sobre la cama de tendido blanco de los propietarios, lo que Clodolado acepta con morbo después de preguntarle “¿Tienes la regla?” (Mendonça Filho 2012, 01:37:20), entonces la cámara hace un *zoom* hacia la puerta entreabierta de la habitación y un adolescente afrodescendiente con torso desnudo y que viste pantalones de algodón, aparentemente el mismo visto por Bia, cruza rápidamente por el corredor, mientras suena el agudo timbre del teléfono del hogar. Con un efecto típico del terror, que Procópio Caetano y Gomes (2020) identifican como *the startle effect* (similar al *scarejump*) Mendonça Filho consigue introducir “una presencia fantasmal de un esclavo durante un acto de transgresión por parte del guardia y la empleada, que insinúa la transitoriedad de su invasión, así como la permanencia histórica de su estatus servil” (187; traducción propia). a su vez enriquece la puesta en escena con el sonido fuera de campo del teléfono,

que recuerda “la presencia del otro, el propietario de la casa” (185; traducción propia) y con un cuerpo afro sobre una casa de paredes y puertas blancas, con una iluminación en clave alta que acentúa el contraste de su figura con el escenario, y evidenciando la no pertenencia al lugar.

Entre las secuencias que desarrollan la invasión, hay una que lo expone de forma concreta y es protagonizada por un preadolescente: la hija de Bia. Es de noche, la niña duerme sobre su cama, en fuera de campo se empieza a escuchar ruidos cerca de su casa, ella se levanta, asoma por la ventana y ve cómo varios jóvenes afro con sus rostros ocultos por gorras saltan un muro y caen al interior de su patio. La niña se pone de pie, camina a la habitación de sus padres, ve el catre de la cama vacío, sin colchón ni personas; la siguiente imagen muestra un grupo de más de veinte jóvenes reunidos en el patio de su casa, la pesadilla concluye con la niña abriendo los ojos. “Así, el malestar en la sociedad brasileña contemporánea se formaliza [...] el miedo a la otredad, al otro de clase y, sobre todo, el miedo a la proximidad con el otro, que, al ocupar el espacio del ‘yo’ arbitrariamente delimitado por muros y rejas (elementos arquitectónicos abundantes en la película), se convierte en un invasor y, por lo tanto, en mi enemigo” (Doria 2017, 91; traducción propia). En este orden de ideas, la irrupción de los empleados domésticos a la casa, la presencia del adolescente afrodescendiente, y la pesadilla de jóvenes ingresando a la casa, suman una invasión que ocurre en colectivo, y donde los cuerpos son centro de la lucha de clases y la enemistad que sustenta el temor al otro, y por tanto la expresión del terror social, aquí acentuada en recursos propios del lenguaje cinematográfico como la profundidad de campo, el sonido diegético y extradiegético, y la duración corta de los planos, incluso en rostros que no se alcanzan a visualizar, lo que coincide con la descripción de Ortega sobre invasores ocultos bajo máscaras. En pocas secuencias el director despliega una operación visual que crítica la hegemonía de clases, y deja en claro la ansiedad que ataca la clase media, tomando como propios recursos del *home invasion movie*.

Pasando al quinto momento identificado por Ortega (2023), es decir la defensa del hogar, hay dos escenas en particular que así lo revelan. La primera de ellas ocurre de noche, inmediatamente después de la pesadilla de la hija de Bia. Dos de los guardias de seguridad del equipo de Clodoaldo descubren en la copa de un árbol al adolescente afrobrasileño que viste con pantalón de algodón, amenazando con palabras le piden bajar, entonces le agarran de los brazos sin permitirle moverse y uno le da un fuerte puño en el rostro que hace que el niño salga corriendo. En otra escena, Bia se acerca a un toldo

callejero a comprar fuegos artificiales, armándose para asustar al perro vecino que le ha atormentado durante todo el filme. En ambas escenas la defensa toma lugar, sin embargo, la primera destaca porque son miembros del proletariado los que se están enfrentando entre sí, una lógica impuesta por la ideología que como vimos en el capítulo anterior, obliga a los vigilantes a actuar en contra de su propia clase con tal de servir al patrón.

El clímax de la invasión ocurre muy cerca del final del filme, como una epifanía o revelación de lo que ocurre, en este caso con el enfrentamiento entre Clodoaldo y su hermano con Francisco, en la que el primero expresa sus motivos para la venganza e identifica al viejo propietario como el responsable de la muerte de su padre. Este clímax, además de presentar información importante para contextualizar la tensión entre clases, evidencia que la invasión del barrio es protagonizada por Clodoaldo y su grupo de guardias, encarnando así a los villanos, en tanto el punto de vista se mantiene con Joao y los de clase media. En esta secuencia la puesta en escena sigue la lógica de un duelo, con una escala de planos que va de lo general a lo particular, y concluye con contraplanos de los rostros de los presentes y el ladrido de un perro. Siguiendo la misma lógica de toda la película, aquí el sonido sugiere algo más allá de la visión y se acentúa la tensión de clases. Este momento de revelación coincide con lo que Ortega menciona como epifanía del personaje, en tanto se responden las dudas que causan la invasión. Asimismo, Francisco, como terrateniente, es el único que se enfrenta a los guardias, lo que se puede asimilar con un esquema de último superviviente que enfrenta a los villanos.

De hecho, la escena final que da resolución a la trama concluye con la explosión de un taco de pólvora que encendió Bia para asustar al perro vecino. El sonido grave conecta con el enfrentamiento de Clodoaldo y Francisco, y abre el espacio a la interpretación del espectador ¿Fue asesinado Francisco? ¿Cómo escala la lucha entre propietarios y proletarios? Esto, según David Bordwell (1996), en su libro *la narración en el cine de ficción* (213) es un claro signo de un relato de tipo arte y ensayo, que contrasta con los finales felices asociados al cine clásico y de género. Y es que la teoría de Bordwell permite enriquecer la lectura del filme y su adaptación al contexto latinoamericano. En el Anexo 2 se recoge lo ya expresado, que evidencia que *Sonidos vecinos* coincide con las formas y estructuras del *home invasion movie*, el final abierto expone una subversión del género, un cambio en sus génesis y códigos, lo mismo que ocurre al tener una estructura coral que dispersa las acciones entre personajes. A eso se puede sumar la secuencia inicial de la película, con las fotografías documentales, que junto a los escenarios hacen una traslación temporal del relato para presentar otra

cotidianidad, y revelar así el origen del confort que se goza, es decir, un confort que se sostiene en el trabajo y riqueza obtenido por Francisco con su ingenio azucarero y a costa del trabajo de campesinos y peones, con todas las potenciales acciones criminales allí implicadas.

En este orden de ideas, *Sonidos vecinos* teje un relato en que las escenas y secuencias acumulan una tensión de clase que va de lo difuso a lo explícito. Tras el comentario inicial, niños adinerados cuidados por sus empleadas domésticas, la paranoia se empieza a extender por el barrio en forma de pesadilla, amenazas o invasiones, que a su vez revela la pasiva revolución del proletario, cuerpos inconformes y con asuntos pendientes, que guardan la esperanza que algo cambie, pero que a su vez mantienen una batalla entre sí. Finalmente, la ideología opera con fuerza y mantiene al proletario dividido, incluso el proletario blanco cobijado bajo el refugio de su patrón ataca al proletario afrodescendiente, evidencia de un pasado esclavista. hábilmente su director deja a la interpretación la resolución: lo reprimido siempre vuelve en diversas formas para tomar venganza por siglos de explotación y enemistad.

3. Historia del miedo (Naishtat 2014)

La película inicia con un plano aéreo, el punto de vista desde un helicóptero que sobrevuela una zona rural, donde se visualizan casas en grandes espacios verdes en contraste con villas pobres. Desde el helicóptero se emite un mensaje oficial, una orden de desalojo a los habitantes de la villa, ubicándonos de inmediato en un contexto de autoridad del estado, dotado de “una perspectiva única del área en su totalidad, sin los impedimentos de los muros y cercas de alambre que separan estas dos formas tan dispares de urbanización en el suelo, reflejando el poder omnipresente de la vigilancia” (Ghosh 2021, 7; traducción propia). Como expresa Simião citando a Barrenha, la película inicia con un plano que es “normalmente utilizado en películas de catástrofes y zombis, cuando la comunicación terrestre ya no es posible,” (Simião 2022, 290; traducción propia) o lo que es lo mismo, cuando solo la violencia estatal tiene la respuesta para mantener el bienestar burgués, consiguiendo con ello alterar la demografía y “eliminando la amenaza que supone la presencia de los vecinos pobres para los residentes de la comunidad cerrada” (Ghosh 2021, 7; traducción propia) evidenciando “un momento de intersección entre la violencia del estado y la de las divisiones de clase en la sociedad,” (7; traducción propia) o lo que es lo mismo, una operación de enemistad de clase.. Seguido de este plano, suceden una serie de escenas cortas que ubican a cada personaje en su posición social,

haciendo énfasis en las relaciones entre propietarios y proletarios, especialmente con Pola caminando con una guadaña en sus espaldas, y Teresa trabajando en la cocina del apartamento de Edith y Camilo. Con un paso natural de un largo plano secuencia como el del helicóptero, a planos cortos de los personajes, tal como se sistematiza en el Anexo 3, esta primera secuencia mezcla ritmos en el montaje, mientras que, según la estructura de Ortega (2023) se presenta la cotidianidad del contexto. A su vez, la presencia del helicóptero y el mensaje policial emitido desde allí, asoman un síntoma del terror social manifiesto en la perspectiva del plano: la omnipotencia propia que da la vista aérea, que carga la mirada de vigilancia; y el sonido policial que sale de un megáfono de alta potencia. Y es que, como lo reconoce Simião (2022) “el fuerte ruido de la hélice y las palabras dichas por el megáfono [...], contrastan con el corte a planos en los que vemos a un adulto [Carlos] jugando al fútbol con un niño y en los que solo se oyen el sonido de los grillos y las palabras intercambiadas entre ellos” (290; traducción propia) también cargadas de violencia y autoridad, como vimos en el capítulo anterior.

Avanzado el primer acto de la película ocurren una serie de acciones breves que “aisladas, no son necesariamente escenas de miedo u horror, a partir de su acumulación y de la atmósfera creada por la película, causan inquietud [inseguridad, paranoia], especialmente por el desconcierto sonoro de la *mise-en-scène*” (289; traducción propia) capaz de crear una tensión entre los diferentes personajes y que insinúan primeras amenazas, correspondiendo así con el segundo momento reconocido por Ortega para la estructura del *home invasion movie*. Son tres las escenas que dan cuenta de esto: en primer lugar, Pola va en el carro de uno de los vigilantes del country que usa para patrullar las calles extensas de los predios, en el camino, una pareja de jóvenes detiene el auto y le pide al vigilante ingresar a la casa porque la alarma de seguridad está disparada. Mientras el vigilante sale del auto e ingresa a la casa, el sonido agudo de la alarma invade toda la escena, y los personajes partícipes miran con atención hacia la casa, la cual permanece con las puertas cerradas. En una siguiente escena, Teresa atiende el micrófono del apartamento donde trabaja, a través de la cámara de este dispositivo, un hombre anuncia tener un domicilio, y exige a Teresa que le permita ingresar para dejar algo, ella decide no hacerlo y este responde con un insulto a Teresa, con una clara manifestación de violencia verbal. La escena intercambia planos entre los rostros de los personajes, mientras que el domiciliario permanece a través del punto de vista de la cámara del citófono, la cual tiene la misma naturaleza de una cámara de seguridad: suciedad en la imagen, desaturación de color y gran angular. Finalmente, sobre el minuto 18:00, hay un

apagón en el country, todo queda oscuro y parece habitual para los personajes, sin embargo, la ausencia de luz en la contemporaneidad se convierte en un signo de alarma, la imposibilidad de ver y conocer lo que ocurre en sus predios. Estas tres escenas dan cuenta de una sensación de inseguridad que activa el miedo derivativo, ese que, definido por Bauman (2007, 11) carga al individuo de vulnerabilidad y le lleva “de forma rutinaria” (12) a defenderse y mantener aislado al otro, de nuevo un gesto de enemistad.

En la propuesta de Ortega, el tercer momento en las estructuras del *home invasion* corresponde a primeras confrontaciones entre propietarios y usurpadores. En el caso de *Historia del miedo*, ocurren una serie de acciones que dan cuenta de un límite que se está cruzando. Sobre el minuto 20:00, un plano general muestra a Pola trabaja en una cerca que divide los terrenos del country del exterior, entonces llega Carlos al trabajo del enmallado y expresa la necesidad de que el mismo día quede bien instalado, hay una necesidad de garantizar la permanencia de ese muro de púas que actúa para alejar a los habitantes de las villas aledañas, esas que están en desalojo desde el inicio de la película. Más tarde, bajo una fuerte lluvia, uno de los vigilantes al interior del carro en el que patrulla, espera estacionado, entonces el ruido del exterior, que permanece en fuera de campo, da cuenta de niños que juegan. De repente un puñado de barro cae en la ventanilla del carro, el fuerte estruendo sorprende al vigilante, un *scarejump* que se mantiene en plano medio y consigue asustar al vigilante, quien de inmediato enciende el auto y sale de allí. Esta escena, además de usurpar la tranquilidad del vigilante, mantiene en la periferia y el ruido al atacante, una amenaza sin rostro que hace jugarretas y que le mantiene intranquilo. En ambas escenas el supuesto enemigo sigue sin caracterizarse, parece una masa retratada desde el fuera de campo, y una amenaza que activa los sistemas de prevención y defensa del country y sus empleados domésticos: jardineros y vigilantes que se ponen en contra de “cualquier persona 'razonablemente sospechosa' de un crimen o un delito” (Capdevielle, 2009, 3), una práctica que Ghosh (2021) atribuye a la dictadura argentina y su persecución indiscriminada a la población. “La brutalidad se justificaba mediante el reconocimiento de una amenaza permanente [...], y dado que era un significativo fluido, implicaba la presencia de una amenaza permanente que, por lo tanto, requeriría una vigilancia constante” (5; traducción propia).

Sobre el minuto 30:00 de la película, aparece la defensa del hogar. Carlos y Beatriz descubren una cantidad grande de basura maloliente en los predios de su casa, después de alterarse y preguntarse qué está pasando, Beatriz pide a Carlos llamar a un vigilante, quien llega con una escopeta en las manos y junto a Carlos caminan al interior

de la zona boscosa del country buscando posibles invasores. Como ya vimos en el capítulo anterior entonces Carlos se detiene y regaña al vigilante, diciendo que cualquier vecino del barrio puede verlo con el arma lo que deriva en algunas miradas entre ellos y un balbuceo del vigilante. La cámara entonces “a través de primeros planos, hace énfasis en el logotipo de la empresa de seguridad privada, el uniforme y el arma, así como subraya la falta de preparación del guardia de seguridad” (Simião 2022, 297; traducción propia) develando el afán de la prevención, antes que razones de peso para estar armados. La escena se intercala con otras acciones de los personajes, incluida una riña en medio de un partido de fútbol en el que juega Pola, y finaliza con un plano general en el minuto 39:00, donde se visualiza una alta maya de seguridad, y al otro lado, una cantidad grande de basura quemándose, cuyo humo es capaz de traspasar toda frontera como una evidencia que el supuesto enemigo tiene muchas formas de entrar en el country. El fuego, la escopeta, la pelea, los gritos de Beatriz y Carlos, son signos de una confrontación de ida y vuelta entre los propietarios y los invasores que continúan sin tener rostro, y que se mantienen en la distancia, con el uso de planos generales, y la pregunta ¿Por qué nos invaden? la cuál Ortega reconoce como parte clave en las tramas del *home invasion movie* y además resuena con Bauman (2007, 169) quien nos recuerda que es el temor a perder la propiedad y ser atacados por otros seres humanos, es lo que nos pone en alerta continua y nos exige inventar mecanismos de control o exterminio, una operación del terror social sostenida en el estado moderno.

Edith y Camilo viajan en auto de la ciudad hacia el country, van de visita a la casa de Carlos y Beatriz en su vehículo, “que es una extensión del espacio privado, privilegiado y exclusivo del hogar [...] una especie de barrera final entre quienes están dentro y el mundo caótico exterior” (Ghosh 2021. 6; traducción propia). En el minuto 49:00 antes de atravesar un peaje, un hombre desnudo, aparentemente habitante de calle, se cruza en su camino, sostiene una bolsa y les grita exigiendo que le abran, mientras empieza a golpear el capó del carro. El punto de vista de la escena se mantiene en los propietarios “enmarcando al hombre por el parabrisas y evocando la mirada de una cámara de vigilancia” (6; traducción propia). En la pista sonora solo se escuchan las voces de Edith y Camilo, alterados y sorprendidos por la presencia de este hombre desconocido que continúa golpeando el carro, mientras ellos se preguntan qué hacer. El silencio de la escena, sin música ni ruido externo consigue acrecentar la tensión en el espectador a través de recursos sencillos del diseño sonoro, Volviendo a la diégesis, Edith sigue conduciendo, hasta que casi atropella y pasa al hombre, quien en la distancia los insulta.

Esto “encarna la capacidad de violencia del espacio protegido que habita” (6; traducción propia) y la decisión en la que se aferra Edith para proteger su vida y su propiedad. Minutos más tarde, cenando junto a Carlos, Beatriz, y su mamá, Amalia, Edith y Camilo cuentan lo ocurrido. Entonces, los presentes empiezan a contar breves anécdotas de inseguridad que han vivido en los últimos días, expresando el miedo que sienten, de repente hay un nuevo apagón. En esta secuencia la confrontación ocurre de forma directa, una amenaza de un hombre desconocido que pretende ingresar al auto de estos propietarios, y una conversación que enfrenta a estas familias adineradas por el miedo que comparten. Así como lo reconoce Ortega, esta confrontación es el quinto momento en el relato y la narración se sintetiza en tomas cortas y fijos de cada personaje, un juego de planos-contraplanos que nos introduce en la lógica del duelo y pone en manifiesto la enemistad de clase, expresada en privilegios en juego, y muros o vidrios que dan sensación de protección y distanciamiento, una operación del terror social.

En la propuesta de Ortega, el sexto momento, o lo que también se ubicaría como el clímax, corresponde a las confrontaciones decisivas, en el caso de *Historia del miedo* es una secuencia que sigue inmediatamente después de la descrita anteriormente. Con el apagón en el country, Beatriz se altera y preocupa porque su hijo juega con otros niños en los amplios campos del condominio, entonces los adultos deciden salir a buscarlos para evitar que le pase algo malo con tanta presencia de extraños en los últimos días. Así, Camilo, Edith, Carlos y Beatriz salen, mientras que la abuela Amalia, se queda en la casa con Tati, su empleada, y hermana de Pola. Al mismo tiempo que el grupo de adultos camina y grita por los oscuros campos del country, en el ambiente se oyen juegos de niños y fuegos artificiales, y en casa Tati permanece en la cocina con Amalia, esperando que regrese la luz. Justo en ese momento ingresa Pola por una puerta trasera, y Amalia empieza a gritar: “¿Quién sos? ¡Llama a vigilancia!” Tati, intenta explicarle que es su hermano, pero la señora continúa gritando, entonces Tati le tapa la boca con las manos. Asustada por lo ocurrido, la joven empleada suelta a la anciana, quien sale de la casa algo mareada, hasta apoyarse en un poste de luz, momento en el cuál regresa la energía y el grupo de Beatriz, Edith, Camilo y Carlos detiene su búsqueda. Esta secuencia mantiene códigos del *home invasion* pero desde una lógica de arte y ensayo, Amalia representa el último personaje superviviente enfrentando a los usurpadores (sus propios empleados a quienes no reconoce), mientras tanto, Tati experimenta una epifanía, una acción violenta hacia su patrona en pro de la defensa de su familia. Además, esta secuencia concatena planos generales y primeros planos de los rostros de los personajes implicados,

cambiando los códigos con los que venía la película, y poniendo énfasis en los gestos que expresan Amalia, Pola y Tati, un espectro de sensaciones que da cuenta de la distancia que existe entre ellos y que conecta con la secuencia de resolución. En el clímax, cada bando o clase está actuando desde su propia necesidad o protección, y es Tati la proletaria quien reacciona en un gesto revolucionario contra el burgués. La enemistad se materializa en un gesto violento como el de silenciar a la anciana propietaria, quien ve como su temor toma forma con el ingreso de Pola a la casa, y la subversión de su empleada, quien al final se arrepiente y de ahí el juego de miradas que desencadena.

Para el cierre del largometraje, son dos momentos los que coinciden con la resolución del conflicto, tal como lo expone Ortega. El primero, es que después de regresar la luz, la cocina de la casa está vacía e ingresa un grupo de tres niños entre ellos el hijo de Beatriz y Carlos, están cansados de jugar y toman agua. Esta escena revela dos cosas: 1) Pola y Tati no están, se intuye que huyeron; 2) a los niños no les ocurrió nada, a pesar de la paranoia adulta. La imagen siguiente, a modo epílogo, es el rostro de Pola en primer plano, quien está respondiendo preguntas del documental que graba Camilo. La voz en fuera de campo de Camilo le pide que haga una cara de sentir miedo, entonces Pola hace un gesto performático con su rostro, algo que conecta con el primer plano de la secuencia anterior, después de cruzar la mirada con Tati tras silenciar a Amalia. Esta imagen funciona como un cierre metafórico del filme ¿Cómo se expresa el miedo? ¿Cuál es el rostro del miedo? La película hace consciente su propia reflexión, y lo que parecía un enemigo sin caracterización, toma forma en los propios empleados, un envilecimiento del burgués al proletario que también vimos en *La Zona* y *Sonidos vecinos*. El Anexo 3 sistematiza estas secuencias en la matriz propuesta.

Como vimos hasta acá, *Historia del miedo* teje unos códigos formales a través de la puesta en escena, el argumento y el sonido que dan cuenta de la enemistad social que allí opera. Sin necesidad de acudir a cortes de montaje rápido, la película construye una atmósfera de suspense que concluye en un gesto violento del proletario al burgués, una resolución sin retorno que termina por aislar aún más un grupo del otro. El entorno de vigilancia y la paranoia continua evidencian que esta sensación va a perdurar, y que especialmente la ideología seguirá tomando el terror social como control de clase, y entregará razones al burgués para atrincherarse más entre sus muros, y por tanto distanciarse más del proletario.

4. Dramaturgia del miedo. Discusión sobre lo analizado

Tal como se expresó al inicio del capítulo, la propuesta de estructura del *Home invasion movie* desarrollada por Ortega (2023) tiene una lógica de narración clásica. En términos de David Bordwell “las expectativas sobre el modo en que la narración puede manipular el tiempo y el espacio son circunscritas por la posibilidad y las probabilidades de tradiciones específicas” (1996, 195) y la tradición clásica o canónica se caracteriza por un relato que tiene un “orden, frecuencia y duración de los acontecimientos de la historia de forma que salgan a relucir las relaciones causales importantes” (157). En contraste, la lógica de arte y ensayo tiene una estructura episódica, sin causa y efecto evidente. Dos de las tres películas siguen las características de esta última, y la acumulación de acciones, así como la atmósfera construida por la puesta en escena es la que desarrolla la trama. En el mismo orden de ideas, Bordwell destaca que el cine de arte y ensayo los finales suelen ser ambiguos y “el final abierto reconoce a la narración no como simplemente poderosa, sino también como humilde; la narración sabe que la vida es más compleja de lo que el arte puede llegar a ser” (210) algo en lo que coinciden los tres filmes analizados, en tanto no es claro lo que vendrá después para sus personajes, y especialmente las relaciones tejidas entre ellos, cuando en una narración clásica ocurre una “conclusión lógica de una serie de acontecimientos, el efecto final de la causa inicial, o la revelación de la verdad” (159). De hecho, Bordwell añade “la inesperada imagen congelada se convierte en la figura más explícita de la irresolución narrativa” (210) lo que ocurre en particular con el final de la película de Mendonça Filho.

Gyorgy Lukács (1985) en sociología de la literatura también teoriza sobre esto, a propósito de la narración clásica que él denomina *happy end*, y atribuye a la escritura burguesa: “es un final optimista que no tiene ninguna fuerza de convicción social, ninguna evidencia, que pudiese surgir verdaderamente de forma orgánica de la individualidad y la tipología de la situación” (246). En este orden de ideas, rechazar el *happy end* es una afirmación política de los autores del objeto de estudio y así toman distancia del canon del género, de sus tipologías. Jameson (1986, 69) recuerda que el canon suele hacer una fusión de la forma y el contenido como expresión ideológica, en tanto, las formas subversivas del género hacen contrapeso a esa ideología.

En el capítulo primero, en nuestra definición de terror social acudimos a Manuel Martín Serrano para entender que los códigos estéticos reproducen la ideología. El análisis del objeto de estudio nos permitió encontrar elementos compartidos con alta carga de sentido crítico: las cámaras de seguridad, los muros y el barrio privado son erigidos como reproductores de la hegemonía y la enemistad de clase, pero los tres directores tejen

un comentario crítico sobre ellos. Andrea Franco (2019) habla de la arquitectura del miedo, aquella que en el urbanismo se usa para la disuasión social y que imitan “accesos carcelarios con largos pasillos de entrada, viviendas protegidas con rejas y barrotes, cámaras de seguridad, vigilantes 24 horas” (40). La arquitectura del miedo es la máxima expresión del terror social que, a través del lenguaje cinematográfico con la iluminación, el color, el movimiento de cámara, retratan escenarios decadentes que separan los cuerpos y las clases. Como dijimos antes, Chatman (1991) citando a Robert Liddell, identifica los escenarios como un elemento narratológico de la misma relevancia que la acción dramática y los personajes, en tanto estos son eco del tema y atmósfera que se construye.

Inscrita en los códigos del cine de terror, y en particular los del *home invasion movie*, la ansiedad y paranoia de la clase media produce una arquitectura del miedo. Como lo expuso Marx y Žižek, la pequeña burguesía se mantiene en transición, búsqueda de comodidades y sin capacidad de revolución, y esto toma forma en este objeto de estudio a través de un deseo de comodidad evidente en la familia de Bia como ejemplo de una familia en ascenso social pero sin propiedad, cuyo temor no solo es consciente (aceptar un servicio de seguridad privada), sino también inconsciente —tal como actúa la superestructura— en la pesadilla de Fernanda: el ingreso de jóvenes afro brasileños al patio de su casa mientras duerme, y a pesar de todo una pesadilla que no altera su vigilia, evidenciando que es una paranoia común, y que Mendonça Filho construye exclusivamente con los códigos del terror, y una especial atención al sonido “oscuridad, ruidos y disturbios, puntos de vista, e invasores como monstruos” (Draper III 2016, 133; traducción propia) códigos que coinciden con la propuesta de Ortega.

En las tres películas el sonido adquiere un valor superlativo, en su capacidad de construir el fuera de campo es el medio ideal para expresar el terror social: alarmas, insultos cargados de racismos y clasismo, radios que son extensión de la cámara de vigilancia, o anuncios aéreos con advertencias que no necesariamente tienen un origen identificable, son algunos de los matices que toma el sonido, que siguen la propiedad acusmática definida por Michael Chion (2018, 32), es decir, un código sonoro que no tiene fuente reconocible, recuerda que aquí el terror no viene de un villano como individuo, sino de una paranoia. En estas películas parece que la capacidad de traspasar los muros que tienen las ondas, son las que vulneran el espacio privado y advierten de la pasiva revolución que hay fuera de los hogares burgueses.

El terror representado entonces, no es otro que el de la clase media, cuya paranoia les da una percepción de amenaza del proletario, y los lleva a tejer una alianza con el

estado y la burguesía para privatizar el espacio público y gestionar una propiedad con sus propia ley y control, en este caso barrios privados que suelen crearse en zonas limítrofes de las grandes ciudades (Buenos Aires, Ciudad de México). Por diversidad de fenómenos sociales, todos consecuencia del capitalismo, estos territorios entre lo rural y lo urbano “interesan por igual a las grandes promotoras inmobiliarias y a las masas de emigrados que no pueden costearse una vivienda [...] una zona de ocupación y desalojo, de usurpación pública y adquisición privada” (Muñoz Aunión 2013, 67). Andrea Franco (2019, 51), citando a Ellin, encuentra que este fenómeno configura la ciudad en torno a una segregación por raza o poder adquisitivo. Y es precisamente allí donde la arquitectura del miedo se desarrolla, ya que trazar un límite es “síntoma del desequilibrio generalizado en la sociedad, incapaz de garantizar el acceso a los medios de supervivencia a un amplio sector de esta o simplemente decidido a evitarlo” (Muñoz Aunión 2013, 69) .

El barrio privado, caracterizado por el autogobierno es una metáfora de otra ciudad, una utopía que mantiene a la clase media y los burgueses con sus propias lógicas, pero que en realidad da cuenta de un proyecto de ciudad fracasado, que pretende homogeneizar a sus habitantes y construye una enemistad, produce caos, y les reduce a engranajes dentro del sistema y que ha destinado al proletario al desecho: esa basura que cruza los muros en *Historia del miedo*, o el cadáver de Miguel, olvidado en el basurero, ya como una inversión total del criterio de envilecimiento, el proletario pasa de invasor a víctima, e incluso, en las otras películas estudiadas ocurre algo similar, con proletarios humillados y marginados. “La auto exclusión del barrio cerrado plantea entonces cuestiones sobre quién cerca a quién, quién deja a quién fuera del juego social de la urbe y de la necesaria y continua negociación entre las diferentes clases sociales que la pueblan para garantizar el equilibrio en su coexistencia” (69).

En *Miedo líquido* (2007), Bauman advierte del deseo de protección de la clase media y la burguesía, así como la complicidad del Estado para producir mecanismos de prevención sin amenazas justificadas: “Contra toda prueba objetiva, las personas que viven en la mayor comodidad registrada en la historia se sienten más amenazadas, inseguras y atemorizadas” (167) y añade una sentencia apocalíptica “la promesa moderna de conjurar o derrotar una tras otra todas las amenazas para la seguridad humana se ha cumplido hasta cierto punto, aunque no hasta el extremo prometido de acabar con ellas de una vez por todas” (167). En ese orden de ideas, el barrio privado se convierte en el escenario ideal para el exterminio del proletario, o al menos su distanciamiento, donde el capitalista con todo el poder en sus manos desarrolla operaciones de enemistad y

reproduce una ideología que le mantiene en el poder. Las tres películas analizadas, haciendo uso de la estructura y códigos del *home invasion movie*, y principalmente, subvirtiendo sus formas, consiguen sumarse a la advertencia de Bauman y revelar el terror social de la sociedad contemporánea.

Conclusiones

Hasta aquí el ejercicio de análisis ha permitido evidenciar la generosidad del marxismo como perspectiva crítica cultural, y de hecho, antes que detenernos en las condiciones de producción de las obras o los antecedentes de los autores, la revisión a la forma cinematográfica en el objeto de estudio ha permitido develar la operación de la ideología que reproduce y perpetúa la hegemonía de clase. Tal como lo vimos con Lukács, Eagleton y otros, las propuestas de Marx son susceptibles de aplicarse a diversas disciplinas artísticas, y en el caso del cine encuentran pertinencia, porque, como lo menciona Comolli en su libro *Cine contra espectáculo: seguido de Técnica e ideología (1971-1972)* (2010) la cámara es un dispositivo de naturaleza ideológica en tanto es producto del sistema capitalista y desde allí es capaz de reproducir los intereses de la burguesía, con una producción masiva de imágenes. Y si bien el mismo Comolli (2009) reconoce que también existen propuestas que critican el sistema y aportan a la conciencia y pedagogía del proletario, en la diversidad de autores, géneros y movimientos que ha vivido el séptimo arte, quizás, y como se pudo explorar en esta tesis, ninguno pone en manifiesto tantas categorías del marxismo como el *home invasion movie*: lucha de clases, propiedad privada, ideología, división social del trabajo. Sin embargo, la propuesta teórica de Ortega (2022, 2023), autor a quien acudimos por sus definiciones sobre el subgénero, son meras presentaciones que no buscan su origen en la base económica, ya que su definición se basa en los marcos legal-policial y a partir de ejemplos, en su mayoría de producción de Hollywood, que como también vimos, están inscritos en la reproducción del poder burgués.

En ese orden de ideas, la intención de estudiar este subgénero en Latinoamérica implicó necesariamente trabajar con una categoría de *home invasion* versátil, capaz de reconocer que las miradas autorales detrás del objeto de estudio no estaban replicando una estructura y códigos rígidos, sino que les estaban dando forma propia, en una lógica de arte y ensayo. Fue un análisis ideológico de género que parafraseando a Bondebjerg (2015, 161) es capaz de revelar los elementos autorales en la forma, y la subversión de lo convencional. Ya ubicados fuera del canon, y como lo expresa Jameson (1986), estas películas consiguen posicionarse críticamente a la ideología dominante, y adquieren una

identidad propia al contexto latinoamericano, a la vez que comparten un comentario social acerca de la enemistad de clase acentuada en nuestra región.

Durante la tesis nos guió la pregunta: ¿De qué manera se construye el terror social y la lucha de clases en las películas de *home invasion movie* latinoamericano? Centrando la mirada en las óperas primas de Kleber Mendoca Filho, Benjamin Naishtat y Rodrigo Plá con sus obras *Sonidos vecinos* (2012), *Historia del miedo* (2014), y *La zona* (2007) respectivamente, y poniendo en discusión diversos autores y métodos que nos permitieron analizar a detalle las obras y descubrir que para el desarrollo regional de este subgénero hace falta incluir en el relato a personajes burgueses tiranos, personajes clase media que funcionan como alter ego de los autores y toman consciencia en el desarrollo del relato, y proletarios con capacidad de agencia y una venganza o gesto de violencia hacia el burgués. Así mismo, ubicar las tramas en barrios privados que evidencian el contraste entre clases, y donde los muros, cámaras de vigilancia, mallas electrificadas, púas, y otras herramientas represivas o de distanciamiento se hagan presente como metáforas. De igual forma, seguir la estructura de Ortega en siete momentos, pero resolver ingeniosamente cada secuencia, para que las relaciones entre personajes, como ideogemas, revelen las operaciones de enemistad allí presentes y propicien reflexiones diversas por parte de los espectadores, en un gesto de pedagogía y revelación de las ideologías operantes.

Con respecto al objetivo específico número uno: analizar la representación de la lucha de clases en el objeto de estudio, se implementó el método de caracterización de A.C. Bradley (Chatman 1990, 144-6) para reconocer los comportamientos, percepciones y motivaciones de los personajes, y así asociarlos a una clase social desde la definición marxista. En el capítulo tercero aplicando estas variables, pudimos evidenciar las construcciones de explotadores y explotados en las tramas. Precisamente descubrimos que la representación del proletariado tiene diversos matices, y ocupan diferentes lugares en la subversión del orden hegemónico, confirmando lo expresado por Lukács (1985), en tanto viven en la cosificación, son evidencia de la crítica al capital

Así, la lucha de clases vista en esta investigación presenta una confrontación entre burgueses, clase media y proletarios que no se explicita a violencia física, pero sí que se vive en el terreno de la ideología. Personajes como Pola y Miguel terminan subordinados al sistema y desde allí lo perpetúan. El *home invasion* en Latinoamérica revela que es en el terreno cultural es donde el cine tiene por aportar a la discusión de la región, y al igual que los personajes del objeto de estudio, los espectadores están en una revolución de los pequeños detalles. Los ideogemas en estas películas no son más que reflejos de la

división social del trabajo y de las jerarquías en la familia en la que “la burguesía ha arrancado a las relaciones familiares su velo emotivamente sentimental, reduciéndolas a meras relaciones dinerarias” (Marx y Engels 1998, 42) Burgueses/patriarcas que concentran los medios de producción y toman posesión sobre el cuerpo de la clase media (hijos) y el proletariado, explícito en trabajadores domésticos o de vigilancia que son sometidos a la humillación o enfrentarse entre sí mismos por el favor del patrón.

Retomando las tendencias ideológicas de los géneros, el *home invasion* convencional se inscribe en el establecimiento, o más bien, el restablecimiento de un orden social, el de los burgueses que mantienen su comodidad y estatus, pero como devela la forma latinoamericana, su propuesta es establecer un nuevo orden, uno en el que el proletariado adquiriera las herramientas de su reivindicación. Llama la atención, que los personajes clase media del objeto de estudio, quienes toman conciencia de lo que ocurre porque la forclusión les sigue o empatizan con los proletarios, funcionan como vehículos de la ideología, personajes que, como expresa Silva Escobar (2011) a propósito de los géneros en la época de oro del cine mexicano, “ejercen como mediadores en facciones rivales” (18) y en los que recae su empatía. Es decir que Joao, Alejandro y Camilo son los vehículos de estos autores para alertar al espectador sobre la tensión de clase en la región. Esto recuerda a la invitación de Comolli y Narboni (2009), a propósito del cine destinado a reproducir la ideología: “Una vez que comprendemos que es la naturaleza del sistema convertir al cine en un instrumento de la ideología, podemos ver que la primera tarea del cineasta es evidenciar la supuesta representación de la realidad que ofrece el cine. Si logra hacerlo, existe la posibilidad de que podamos interrumpir, o incluso cortar, la conexión entre el cine y su función ideológica” (689; traducción propia)

Y es gracias al compromiso que asumen estos cineastas, que en el objeto de estudio los burgueses reciben sus castigos, no necesariamente con el cambio del orden social, pero sí con lecciones: la culpa que siente Daniel tras ver el video de Miguel confesándose; el miedo de Fransisco al conocer la verdad de Clodoaldo; la alerta de Carlos porque su hijo no aparece, son pequeños pasos que nos recuerdan que “la burguesía no sólo ha forjado las armas que le darán muerte; también ha engendrado a los hombres que manejarán esas armas: los obreros modernos” (Marx y Engels 1998, 47) “quienes no tienen nada que perder en ella más que sus cadenas, tienen un mundo que ganar” (84).

La lucha de clases aquí manifiesta toma forma entonces en los roles que ocupan en la producción social (propietarios, intelectuales, trabajadores domésticos); en la violencia, con el vocabulario y la cacería hecha a los invasores; en el subconsciente, con

el mecanismo de forclusión que delata las relaciones de explotación, o las pesadillas que son reflejo de sus ansiedades; y en la ideología a través de la cultura, en tanto los proletarios y la clase media está subordinada y en favor de los deseos del burgués, todo esto consigue integrarse de forma hábil y orgánica en el desarrollo de las películas, evidenciando el talento de sus directores.

Sobre el segundo objetivo específico, es decir identificar los elementos que construyen el terror social en estas películas, partimos de la estructura de siete partes del *home invasion* propuesta por Ortega (2023) y revisamos los códigos usados en estas obras, poniéndolos en contraste con la definición propia de terror social que se construyó en el capítulo uno a partir de la discusión de diferentes autores. Al aplicar este método pudimos evidenciar las formas autónomas que toman los géneros en la región y en servicio de las voces autorales de los directores. Un estudio cercano al acá desarrollado es el artículo *Del cowboy al campesino: Apropiación cultural del western cinematográfico en Sudamérica como una construcción patriótica* que estudia la adaptación del western a Latinoamérica. Sus autores afirman: “Si asociamos esta idea de apropiación de lo ajeno con el western en la región, podemos afirmar que no se trata de una asimilación o copia inocente del género norteamericano, sino de su resignificación estética, narrativa e ideológica para servir a las distintas necesidades exigidas por el contexto sociopolítico y artístico de cada país” (Barreiro Posada et al. 2022, 14). O lo que es lo mismo, el *home invasion movie* es asimilado como denuncia de la enemistad de clase, la privatización de la ciudad y aparición de una arquitectura del miedo que reconfigura y distancia al proletario de la clase media y los burgueses.

En este cuerpo de películas son los individuos quienes asumen una posición social revolucionaria, porque el Estado y sus instituciones, así como los escenarios y arquitecturas ya están configurados para la reproducción de la hegemonía y mantener el control sobre los cuerpos. Recordando a Hobbes, el estado moderno nace del miedo, y en tanto el estado moderno es burgués es capaz de cargarse de “representaciones e imágenes de lo propio y de lo otro, que se co-implican y se transforman a la sombra de las desconfianzas, los malentendidos y las inseguridades de todos contra todos” (Uribe 2002, 39). En este orden de ideas, las representaciones y los dispositivos visuales del terror social, presentes en imágenes (mallas, púas, cámaras) y sonidos (megáfonos, sirenas) dan cuenta del miedo como mecanismo regulador de clase que “también opera como constructor de la otredad, otredad altamente estigmatizada, tanto por las políticas públicas, los medios masivos de comunicación, como así también por los ciudadanos”

(Capdevielle, 2009, 8) lo que se confirma en el uso de la cámara de vigilancia, como un dispositivo que adquiere su propia diégesis en las películas, desnaturalizando a los proletarios, quitándole su condición de ciudadanos al retratarlos en blanco y negro y convertirlos en una imagen de registro policial.

Hábilmente estos directores son capaces de tomar el lenguaje audiovisual para denunciar estas operaciones de enemistad, revelar los elementos del terror social, y hacer uso del lenguaje audiovisual como un código crítico, destacando especialmente el sonido como el elemento capaz de la subversión. Y es que, ante una sociedad dominada por la burguesía, la imagen está inscrita en la superestructura, pero el sonido parece escapar a dicha hegemonía y ser el medio que trasciende las fronteras y abrir el paso a la revolución proletaria, sobre todo aquellos sonidos que escapan a la lógica policial y del control.

De hecho, estas características se pueden reconocer también en otras películas de producción latinoamericana, que, si bien no alcanzan a ingresar en el objeto de estudio, sí que dialogan con los títulos revisados. Al igual que ocurre en mucho del cine de la región, ni la crítica, ni la industria, ni los autores las reconocen como *home invasion* o como películas de género, sin embargo, sus argumentos y formas inevitablemente así las revelan. Obras como *La agonía del difunto* (Kuzmanich 1981), *Trabajar cansa* (Rojas y Dutra 2011), *Mano de obra* (Zonana 2019), *La llorona* (Bustamante 2019), *Un crimen común* (Márquez 2020), y *Nuevo orden* (Franco 2020), se estructuran entorno a los enfrentamientos de clase entre patrones y empleados, y acuden a haciendas, mansiones, casas y mercados como analogías de las ciudades, mientras retratan la paranoia burguesa y la venganza de los proletarios, quienes en casos como *La llorona*, *Un crimen común* y *Trabajar cansa* regresan como espectros, o buscan la reivindicación de sus derechos y alterar la hegemonía, como en *La agonía del difunto*, *Una semana solos*, *Mano de obra* y *Nuevo orden*. Así mismo, otro grupo de películas reflexiona sobre fenómenos particulares como la gentrificación: el caso de *La estrategia del Caracol* (Cabrera 1993), *Los dueños* (Toscano y Radusky 2013) *Aquarius* (Mendonça Filho 2016), o incluso, en códigos del thriller, relatos sobre la suplantación como *Rabia* (Cordero 2009) y *La cara oculta* (Baiz 2011), cuyas tramas introducen personajes que invaden el hogar con el fin de suplantar u ocupar un nuevo rol en la jerarquía familiar. Otro caso sería *Los bastardos* (Escalante 2008), donde un par de obreros mexicanos migrantes en EEUU aceptan ingresar y asesinar a una familia de norteamericanos, en una película cargada de violencia explícita, donde la sangre se siente parte de una venganza cultural. En últimas, todos estos títulos conforman un crisol de propuestas e interpretaciones sobre el *home invasion* como

forma de apropiación de sus códigos para la construcción de reflexiones desde la región y pueden ser una siguiente etapa de esta investigación. La puerta que abre el marxismo para estudiar el cine de terror latinoamericano ya tiene aquí un antecedente, por lo cual en el futuro se podrá volver a esta perspectiva crítica para atender otros subgéneros, o incluso cinematografías concretas, como la colombiana, cubana, argentina.

Igualmente, la definición de terror social aquí propuesta, como una categoría propia de análisis, podrá seguir alimentándose de la mano de otros investigadores de las ciencias sociales, y no exclusivamente del cine. Terror social está allí para el análisis de nuevos objetos de estudio y es susceptible de enriquecer su argumentación al contexto contemporáneo, con la reducción del estado ante políticas neoliberales y nuevas formas de biopolítica, con indicadores y una estadística manifiesta en la dataización del mundo, con un afán de defensa y perpetuación sustentada incluso en redes sociales, algoritmos e inteligencia artificial.

En conclusión, el cine latinoamericano, siguiendo la herencia de la antropofagia cultural, toma las formas de Hollywood, que ha hecho de nuestro público vasallos culturales, para subvertir los códigos, apropiarse de ellos y darles un nuevo sentido político. El marxismo como crítica cultural es capaz de develar estas apropiaciones y cargarlas de un sentido político y económico para explicar las relaciones de clase allí denunciadas, y cargar códigos del cine de terror de crítica cultural. Al igual que ocurrió con el nuevo cine latinoamericano, cuyos cineastas “pusieron en claro algunos de los mecanismos ideológicos [...] que dan cuenta de la expansión y dominio de la cinematografía estadounidense sobre nuestros países” (Gil Olivo 2009, 282), algunos de los directores contemporáneos elaboran sofisticados relatos de género y terror para develar la industria cultural, el urbanismo y la enemistad de clase como aparatos de la ideología, y queda en manos de futuros realizadores y de los espectadores latinoamericanos tomar conciencia para una nueva posición y consumo de estas imágenes y formas de habitar la ciudad.

Lista de referencias

- Altman, Rick. 2018. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- Añón Lara, Alberto. 2021. “Aproximación a la metáfora zombi: del cine a las series de televisión”. Tesis doctoral, Córdoba, España: Universidad de Córdoba.
- Baiz, Andrés, dir. 2011. *La cara oculta*. Largometraje. Ficción.
- Barreiro Posada, Paula Andrea, Luis Eduardo Serna Vizcaíno, Brayan Zapata Restrepo, y Óscar Osorio Ruiz. 2022. “Del cowboy al campesino: Apropiación cultural del western cinematográfico en Sudamérica como una construcción patriótica”. *Signo y Pensamiento* 40 (79). <https://doi.org/10.11144/Javeriana.syp40-79.cac>.
- Barrenha, Natalia Christofolletti. 2019. *Espaços em conflito: ensaios sobre a cidade no cinema argentino contemporâneo*. Intermeios - Casa de Artes e Livros.
- Bauman, Zygmunt. 2007. *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Bondebjerg, Ib. 2015. “Film: Genres and Genre Theory”. En *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*, 160–64. Elsevier. <https://doi.org/10.1016/B978-0-08-097086-8.95052-9>.
- Bordwell, David. 1996. *La Narración En El Cine de Ficción*. Barcelona: Paidós.
- Bustamante, Jayro, dir. 2019. *La llorona*. Largometraje. Ficción.
- Cabrera, Sergio, dir. 1993. *La estrategia del caracol*. Largometraje. Ficción.
- Capdevielle, Julieta María. 2009. “Miedo, (in)seguridad y violencia en el entramado social”. *Question/Cuestión*, 2009. <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/844>.
- Casetti, Francesco, y Federico di Chio. 1991. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Chatman, Seymour. 1990. *Historia y discurso: La estructura narrativa en la novela y el cine*. Taurus Humanidades.
- Chion, Michel. 2018. *La audiovisión: sonido e imagen en el cine*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Comolli, Jean Louis, y Jean Narboni. 2009. “Cinema/ideology/criticism”. En *Film Theory and Criticism*, 7.^a ed., 686–93. Oxford University Press.

- Comolli, Jean-Louis. 2010. *Cine contra espectáculo: seguido de Técnica e ideología (1971-1972)*. Buenos Aires: Manantial.
- Cordero, Sebastián, dir. 2009. *Rabia*. Largometraje. Ficción.
- DeMonaco, James, dir. 2013. *The purge*. Largometraje.
- Díaz-Zambrana, Rosana. 2020. “Amenazas del ‘otro lado’”. *En la otra isla. Revista de audiovisual latinoamericano*, 2020.
- Draper III, Jack A. 2016. “‘Materialist Horror’ and the Portrayal of Middle-Class Fear in Recent Brazilian Film Drama: *Adrift* (2009) and *Neighbouring Sounds* (2012)”. *Studies in Spanish & Latin American Cinemas* 13 (2): 119–35. https://doi.org/10.1386/slac.13.2.119_1.
- Doria, Kim Wilhelm. 2017. “O horror não está no horror: cinema de gênero, anos Lula e luta de classes no Brasil”. *Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais*, São Paulo: Universidade de São Paulo. <https://doi.org/10.11606/D.27.2017.tde-09032017-104856>.
- Eagleton, Terry. 1997. *Ideología: una introducción*. Barcelona: Paidós.
- . 2006. *La estética como ideología*. Madrid: Editorial Trotta.
- . 2013. *Marxismo y crítica literaria*. Buenos Aires: Paidós Comunicación.
- Eljaiek Rodríguez, Gabriel Andrés. 2017. *Selva de fantasmas: el gótico en la literatura y el cine latinoamericanos*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Engels, Friedrich. 2006. *El origen de la familia, la propiedad privada y el estado*. Madrid: Fundación Federico Engels.
- Escalante, Amat, dir. 2008. *Los bastardos*. Largometraje. Ficción.
- Fernández Guerrero, Gerardo, Sandra Amelia Martí, y Martha Isabel Flores Ávalos. 2009. “La zona: la idea de protección a partir del libre confinamiento en la sociedad globalizada”. *Argumentos*, diciembre de 2009.
- Fiddler, Michael. 2013. “Playing *Funny Games* in *The Last House on the Left*: The uncanny and the ‘Home Invasion’ Genre”. *Crime, Media, Culture: An International Journal* 9 (3): 281-99. <https://doi.org/10.1177/1741659013511833>.
- Fincher, David, dir. 2002. *Panic room*. Largometraje.
- Franco, Andrea. 2019. “Escenarios del miedo en el cine latinoamericano contemporáneo”. *Paralelo 3*, n° 12, 36-56.
- Franco, Michel, dir. 2020. *Nuevo orden*. Largometraje. Ficción.
- Ghosh, Mrinalini. 2021. “Understanding Urban Paranoia in Benjamín Naishtat’s *History of Fear* (2014)”. *E-CineIndia*, 1-10.

- Gil Olivo, Ramón. 2009. *Cine y liberación: el nuevo cine latinoamericano (1954-1973)*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño.
- Grant, Barry Keith. 2007. *Film Genre: From Iconography to Ideology. Short Cuts*. London: Wallflower Press.
- Gubern, Román, y Joan Prat Carós. 1979. *Las raíces del miedo: antropología del cine de terror*. Barcelona: Tusquets.
- Haneke, Michael, dir. 1997. *Funny games*. Largometraje.
- Harnecker, Marta. 2007. *Los conceptos elementales del materialismo histórico*. 66a ed. Ciudad de México: Siglo Veintiuno.
- Harvey, David. 2014. *Urbanismo y desigualdad social*, 2.^a ed. Madrid: Siglo XXI de España.
- Heras Martínez, Clara. 2021. “Slasher al terror sobrenatural: domesticidad, trauma y género en el cine de terror contemporáneo dirigido por mujeres”. En *Investigación joven con perspectiva de género VI*, 54–62. Universidad Carlos III de Madrid, Instituto de Estudios de Género.
- Hobbes, Thomas. 2022. *Leviatán: o la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil*, 3.^a ed. Barcelona: Deusto.
- Jameson, Fredric. 1986. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. 1. publ. in 1981, repr. University Paperbacks 782. London: Methuen.
- Jones, Owen Peter. 2012. *Chavs: La Demonización de La Clase Obrera*. Madrid: Capitán Swing.
- Kracauer, Siegfried. 2013. *De Caligari a Hitler: Historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.
- Kuzmanich, Dunav, dir. 1981. *La agonía del difunto*. Largometraje.
- Lehnen, Jeremy. 2012. “Disjunctive Urbanisms: Walls, Violence and Marginality in Rodrigo Plá’s *La zona* (2007)”. *Mexican Studies/Estudios Mexicanos* 28 (1): 163–82. <https://doi.org/10.1525/msem.2012.28.1.163>.
- Lima, Cristiane da Silveira, y Milene Migliano. 2013. “Medo e experiêcia urbana: breve análise do filme *O som ao redor*”. *Rebeca revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual*, 2013.
- Loguercio Canepa, Laura. 2008. “Medo de que?: uma historia do horror nos filmes brasileiros”. Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas. <https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2008.430757>.

- . 2013. “Terror incidental?”. *Interludio*, 2013. <http://www.revistainterludio.com.br/?p=5160>.
- López Levi, Liliana. 2014. “Paisaje correlativo, cine y urbanizaciones cerradas”. *URBS. Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales* 2 (2): 63-76.
- Losilla, Carlos. 1993. *El cine de terror: una introducción*. Barcelona: Paidós.
- Lukács, György. 1985. *Historia y consciencia de clase*. Barcelona: Ediciones Orbis.
- . 1986. *Sociología de la literatura*, 2.^a ed. Barcelona: Ediciones Península.
- Martín Serrano, Manuel. 2008. *La mediación social*. Akal universitaria. Tres Cantos, Madrid: Akal.
- Marx, Karl. 2003. *El 18 brumario de Luis Bonaparte*. Madrid: Fundación Federico Engels.
- Marx, Karl, y Frederic Engels. 1998. *El manifiesto comunista*. Barcelona: Crítica.
- Márquez, Francisco, dir. 2020. Un crimen común. Largometraje. Ficción.
- Mendonça Filho, Kleber, dir. 2012. *Sonidos vecinos (O Som ao Redor)*.
- , dir. 2023. *Retratos fantasmas*. Largometraje. Documental.
- Míguez Santa Cruz, Antonio. 2017. “De fantasmas indios y otros olvidados. El cine de terror como vindicación de minorías sociales y la extinción natural”. *Análisis* 49 (91(JI-Di)): 381. <https://doi.org/10.15332/s0120-8454.2017.0091.06>.
- Miller, Cynthia J., y A. Bowdoin Van Riper, eds. 2019. *Horror comes home: essays on hauntings, possessions and other domestic terrors in cinema*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Mitchell, William Jhon Thomas. 2009. *Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal.
- Monsiváis, Carlos. 1995. “South of the Border, Down Mexico’s Way (el cine latinoamericano y Hollywood)”. *Contratexto*, n° 009 (diciembre), 29–41. <https://doi.org/10.26439/contratexto1995.n009.2506>.
- Muñoz Aunión, Marta. 2013. “La recompensa del muro o la insegura proliferación del ‘barrio cerrado’. Reflexiones en torno a La Zona y On the safe side”. *Kamchatka*, n° 2, 57–83. DOI: <https://doi.org/10.7203/KAM.2.2319>.
- Naishtat, Benjamín, dir. 2014. *Historia del miedo*.
- Newitz, Annalee. 2006. *Pretend we’re dead: capitalist monsters in American pop culture*. Durham: Duke University Press.
- Olmedo, Nadina Estefanía. 2009. “Ecos góticos en la novela y el cine del cono sur”. Estados Unidos: University of Kentucky.

- Ortega Mantecón, Alfonso. 2022. “La invasión de lo sagrado y de lo familiar: la aproximación de Luis Buñuel a las home-invasion movies”. *Revista Brasileira de Estudos sobre Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais* 10 (1): 52–70.
- . 2023. “La resignificación del hogar en las homeinvasion movies, una aproximación desde el cine mexicano”. En *Visualidad pandémica. Derivas de la imagen en tiempos de confinamiento*, 115–39. Ciudad de México: Tirant lo blanch.
- Pascuzzi, Francesco, y Sandra Waters, eds. 2020. *The Spaces and Places of Horror*. Delaware: Vernon Press.
- Pérez Ochando, Luis. 2013. “La ideología del miedo: el cine de terror estadounidense 2001-2011”. Doctoral, Valencia: Universidad de Valencia.
- . 2017. *Noche sobre América: cine de terror después del 11-S*. Biblioteca Javier Coy d’estudis nord-americans 139. Valencia: Universitat de València.
- Phillips, Kendall R. 2005. *Projected Fears: Horror Films and American Culture*. Westport, Conn.: Praeger.
- Plá, Rodrigo, dir. 2007. *La zona*.
- Procópio Caetano, Lucas, y Paula Gomes. 2020. “Public fears in private places: the horror in Kleber mendonça Filho’s films”. *Significação* 47 (54): 180–201. <https://doi.org/DOI:10.11606>.
- Reguillo, Rossana. 2002. “El otro antropológico. Poder y representación en una contemporaneidad sobresaltada”. *Anàlisi* 29: 63-79.
- Rincón, Paloma. 2022. “El cinelátero: La lucha libre en el cine”. *Retina Latina*. 2022. <https://www.retinalatina.org/el-cinelatero-la-lucha-libre-en-el-cine/>.
- Roselló, Roberto Arnau, y Hugo Doménech. 2007. “El aparato cinematográfico como reproductor de ideología: la paradoja de un debate abierto y olvidado”. En *Metodologías de análisis del film*. Edipo.
- Rojas, Juliana, y Marco Dutra, dirs. 2011. *Trabajar cansa*. Largometraje. Ficción.
- Segato, Rita Laura. 2015. *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos: y una antropología por demanda*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Sequeira Brás, Patricia. 2017. “O Som Ao Redor: Aural Space, Surveillance, and Class Struggle”. En *Space and Subjectivity in Contemporary Brazilian Cinema (Screening Spaces)*. Palgrave Macmillan.

- Simião, Suelen Caldas de Sousa. 2022. “Cartografias da sociedade: bairros e condomínios fechados e seus impactos nas relações e narrativas das exclusões sociais”. *Revista Eletrônica da ANPHLAC* (diciembre de 2022).
- Silva Escobar, Juan Pablo. 2011. “La Época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social”. *Culturales* 7 (13): 7-30.
- Toscano, Agustín, y Ezequiel Radusky, dirs. 2013. *Los dueños*. Largometraje. Ficción.
- Uribe, María Teresa. 2002. “Las incidencias del miedo en la política, una mirada desde Hobbes”. En *El Miedo: reflexiones sobre su dimensión social y cultural*. Colombia: Pregón Ltda.
- Valenta Rinner, Lukas, dir. 2015. *Parabellum*. Largometraje.
- Velleggia, Susana. 2010. *La máquina de la mirada: los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano en las encrucijadas de la historia*, 2.^a ed. Quito: Editorial Quipus.
- Wayne, Mike. 2003. *Marxism and Media Studies: Key Concepts and Contemporary Trends*. *Marxism and Culture*. London: Sterling (Va.) Pluto press.
- . 2019. *Marxism goes to the movies*. Routledge.
- Wood, Robin. 2003. *Hollywood from Vietnam to Reagan and Beyond*. Nueva York: Columbia University Press.
- Yelovich, Israel. 2020. “El terror social. Vindicación de un género ‘menor’: ecocrítica y ecofeminismo en ‘Bajo el agua negra’ y ‘Las cosas que perdimos en el fuego’ de Mariana Enríquez”. *Qvadrata* 2 (3): 143-55.
- Žižek, Slavoj. 2016. *La nueva lucha de clases. Los refugiados y el terror*. Barcelona: Anagrama.
- Zonana, David, dir. 2019. *Mano de obra*. Largometraje. Ficción.

Anexos

Anexo 1: Terror social en *La zona* (Plá 2007)

Estructura <i>Home Invasion Movie</i> (Ortega, 2023)	Descripción objeto de estudio	Códigos formales <i>Home Invasion Movie</i> (Ortega, 2023)	Terror social
1) Introducción y cotidianidad de los personajes.	Recorrido de la cámara por el barrio, evidenciando su cotidianidad, arquitectura, cámaras de vigilancia y lógica policiva de los propios habitantes.	Plano cenital, vista aérea. El diseño de arte contrasta el barrio rico del barrio pobre.	Cámaras que vigilan el interior y exterior de La Zona. Muro alto, electrificado y con púas. Niño que replica las lógicas policivas del Estado.
2) Aparición de la amenaza	Se abre un hueco en el muro, el barrio privado es penetrado por tres jóvenes quienes asesinan a una mujer mayor. Los vecinos residentes de La Zona, defendiendo su propiedad asesinan a dos jóvenes.	Diseño de producción que crea atmósfera de terror, poca visibilidad que abstrae la acción y dificulta su legibilidad.	Mirada de vigilancia que impone una objetividad a partir del registro selectivo de amenazas, y la creación de archivo con función estatal. Descuido del estado, deterioro de los derechos ciudadanos para mantener subordinado al proletario, y reproducir la brecha social.
3) Inicio de confrontaciones	La junta de vecinos decide tomar justicia por su cuenta para mantener el amparo policial que les da privilegios.	Cámara de vigilancia que retrata a Miguel Los personajes atraviesan preguntas decisivas sobre qué hacer para activar su defensa.	Cámara de vigilancia que deshumaniza y desdibuja la figura del joven proletario falto de oportunidades. Estado de excepción que justifica el actuar violento de los burgueses.
4) Consumación de la invasión	Rigoberto, el policía visita La Zona para ingresar y estudiar lo ocurrido. Rigoberto después de recoger testimonios y evidencias, ingresa a La Zona con una orden de allanamiento. Rigoberto y el delegado De la Garza aceptan el soborno de los propietarios para parar la investigación y permitirles asesinar a Miguel.	La radio y la sirena de la patrulla de policía construyen un fuera de campo de ansiedad. Las luces de la sirena de la patrulla transforman el ambiente y lo cargan de misterio.	Una orden de allanamiento, gesto del estado para vulnerar la propiedad privada y la intimidad ciudadana. Alianza entre burgueses y el estado para el sometimiento y control de clase.

5) Defensa del hogar	<p>Propietarios que defienden su hogar armándose, cierre de ventanas y sospecha sobre los empleados domésticos.</p> <p>Miguel que busca sobrevivir, intenta escapar a través del basurero y el alcantarillado.</p>	<p>Intercambio entre la cámara de vigilancia y el fílmico.</p> <p>Construcción de secuencia con ritmo ágil, thriller.</p> <p>Música aguda de suspense.</p> <p>Esquema del último superviviente enfrentando a una horda que le persigue, evidenciando su desventaja.</p> <p>Pasó de víctima a victimario.</p>	<p>El sótano y la alcantarilla como escenarios abyectos del burgués y escenarios de refugio del proletario.</p> <p>Burgueses que crean sus propias leyes y estado de excepción para justificar la venganza.</p>
6) Clímax o confrontaciones decisivas	<p>Miguel busca protección de la patrulla de policía, pero es ignorado.</p> <p>Alejandro graba a Miguel en cámara, y recoge su testimonio, le humaniza.</p>	<p>Énfasis en la desventaja que tiene frente a sus perseguidores.</p> <p>Transferencia de culpa.</p>	<p>Registro videográfico que se carga de verdad y se vuelve un archivo de incidencia moral, como un castigo de clase.</p> <p>El proletario es escuchado, pero su voz es distribuida a voluntad de las clases superiores.</p>
7) Conclusión o resolución	<p>Asesinato de Miguel por linchamiento.</p> <p>Regresa la normalidad y felicidad al barrio.</p> <p>Alejandro saca el cadáver de Miguel del basurero y lo lleva a un cementerio, regresando su humanidad.</p>	<p>Violencia y sangre en manos de los victimarios.</p> <p>Un final sorpresivo.</p> <p>Dos puntos de vista para el final: <i>happy end</i> para los burgueses, punto de no retorno para Alejandro y Miguel.</p>	<p>El estado de excepción toma forma en la violencia y el asesinato.</p> <p>La enemistad de clase se mantiene en La Zona, quienes aceptan inscribirse en su propia ley.</p>

Fuente y elaboración propias

Anexo 2: Terror social en *Sonidos vecinos* (Mendonça Filho 2012)

Estructura <i>Home Invasion Movie</i> (Ortega, 2023)	Descripción objeto de estudio	Códigos formales <i>Home Invasion Movie</i> (Ortega, 2023)	Terror social
1) Introducción y cotidianidad de los personajes.	<p>Fotografías de archivo que evidencian la jerarquía social y racial.</p> <p>Grupo de niños clase media cuidados por empleadas domésticas, y ansiedad sobre la presencia de obreros en el barrio</p>	Sonidos en <i>leitmotiv</i> que introducen una amenaza continua	Una mezcla de sonidos y un acercamiento de cámara que pone en tensión empleadas domésticas, niños clase media y obreros.
2) Aparición de la amenaza	Robo de equipo de sonido de Sofía	Montaje rápido, activación de la defensa y prevención	Buscar culpables volviendo a los rumores y el voz a voz

	Resistencia de Bia al ladrido del perro vecino		Calmantes para el perro
3) Inicio de confrontaciones	<p>La llegada de Clodoaldo y grupo de vigilantes al barrio, coincide con nuevos robos a carros.</p> <p>Betania cachetea a Bia por el deseo de un televisor más grande.</p> <p>Joven trabajador raya el carro de una propietaria al sentirse despreciado.</p> <p>Dinho confronta a Clodoaldo y le amenaza expresando que ese barrio no es una favela.</p>	<p>Preguntas clave en los personajes ¿Por qué están robando aquí? ¿Quién nos amenaza?</p> <p>Primeros planos que se montan a modo de duelo, confrontando personajes de diferentes posiciones sociales.</p>	<p>Cámara de vigilancia que somete a los vecinos a un control autoimpuesto.</p> <p>Enemistad producto del poder adquisitivo.</p>
4) Consumación de la invasión	<p>Adolescente afrodescendiente que gatea sobre el techo del vecindario.</p> <p>Clodoaldo y empleada doméstica que ingresan a la casa de un propietario a tener sexo. Adolescente afrodescendiente que está habitando la casa.</p> <p>Pesadilla de niña que visualiza como un grupo de 20 jóvenes ingresa a su casa.</p>	<p>Planos cortos, montaje rápido.</p> <p>Rostros ocultos bajo máscaras, en este caso gorras o una cámara que no los enfoca.</p> <p><i>Scarejumps o the startle effect</i> como introducciones inesperadas de la amenaza.</p> <p>Sonido agudo en fuera de campo, un teléfono que construye la tensión en la escena.</p>	<p>Proletarios que intenta transgredir el orden, pero se mantienen en su condición.</p> <p>Figura de esclavitud que retorna y contrasta con la blanquitud de la residencia.</p> <p>Niña atemorizada de aceptar al otro: afro y proletario.</p>
5) Defensa del hogar	<p>Guardias que capturan y golpean a adolescente afrodescendiente.</p> <p>Bia que se arma con pólvora para atacar al perro vecino</p>	<p>Violencia física usada en defensa.</p> <p>Propietario que activa su defensa con instrumentos improvisados o que no son propiamente armas.</p>	<p>Ideología que actúa sobre los proletarios y les enfrenta entre sí para garantizar su posición social y servir al burgués.</p>
6) Clímax o confrontaciones decisivas	<p>Confrontación entre Clodoaldo, su hermano y Fransisco.</p>	<p>Epifanía de personaje, con revelación de la información clave.</p> <p>Esquema de último superviviente.</p>	<p>El sonido en fuera de campo construye una atmósfera, algo está por explotar en esa tensión de clases.</p>
7) Conclusión o resolución	<p>Bia enciende algunos tacos de pólvora para asustar al perro vecino.</p>	<p>Sonido que se cuela entre escenas.</p> <p>Final abierto y sin claridad de la resolución para los proletarios y burgueses.</p>	<p>Explosión como forma de defensa e irrupción de la tranquilidad de los vecinos.</p>

Fuente y elaboración propias

Anexo 3: Terror social en *Historia del miedo* (Naishtat 2014)

Estructura <i>Home Invasion Movie</i> (Ortega, 2023)	Descripción objeto de estudio	Códigos formales <i>Home Invasion Movie</i> (Ortega, 2023)	Terror social
1) Introducción y cotidianidad de los personajes.	Plano aéreo con orden de desalojo. Fútbol de burgueses y labores domésticas de los proletarios.	De un plano secuencia a planos cortos de la cotidianidad. Contraste sonoro entre ruido del helicóptero y sonido ambiente de la ruralidad.	Estado autoritario impone su voluntad para garantizar el bienestar burgués.
2) Aparición de la amenaza	Una alarma que se activa en una casa del country; un mensajero agresivo con una empleada doméstica, Apagones del verano en el Country.	Sonido agudo, sinónimo de prevención. Punto de vista de cámara de seguridad, sin saturación y suciedad en la imagen. Oscuridad como escenario donde ocurre lo peor.	Sensación de vulnerabilidad que activa los sistemas de defensa del country o el edificio privado.
3) Inicio de confrontaciones	La malla que separa el country del espacio público está rota. Una patrulla de vigilantes es atacada por un puñado de barro.	La puesta en escena permanece con la cámara del lado del country y la patrulla, una puesta en escena que no da rostro al Otro, sino que lo deja en el fuera de campo sonoro.	La creación de una persona razonablemente sospechosa es la caracterización atribuida al atacante, el que está más allá del muro y por tanto justifica la vigilancia.
4) Consumación de la invasión	Encuentran basura de los villeros en predios del country. Hay una pelea después de un partido de fútbol. La quema de basura produce humo que se cuele entre las mallas del country.	Personajes que se preguntan ¿Por qué nosotros? Montaje rápido, primeros planos y cambios entre escenas que escalan la tensión y hacen énfasis en la confrontación.	Armas de fuego que no se usan, pero imprimen seguridad. Amenazas de los Otros que toman múltiples formas, como el humo. El estado busca garantizar la propiedad del burgués.
5) Defensa del hogar	Un habitante de calle pretende ingresar en el carro de Edith y Camilo. Conversaciones en torno a la inseguridad de los burgueses.	Tomas cortas y planos-contraplanos que crea una lógica de duelo. Diálogos que expresan miedo, silencio exterior completamente abstraído.	El auto como extensión de la propiedad privada, que erige una ventana para distanciar los sujetos.
6) Clímax o confrontaciones decisivas	Tras un apagón, un grupo de burgueses sale de su casa a buscar en el country a sus hijos. Mientras tanto, en el hogar, permanece una anciana propietaria con su empleada. Esta recibe la visita de su hermano, lo que altera a la anciana. Para calmarla, la empleada termina	Amalia como última superviviente versus los usurpadores: sus propios empleados. Tati está experimentando una epifanía, un gesto violento que hace en automático para la defensa de su familia.	Silenciar al otro, prohibirle expresar su temor.

	tapándole la boca, en un ataque y silenciamiento.	Juego de miradas en planos-contraplanos enfrentados.	
7) Conclusión o resolución	Se descubre que los niños están bien, y que Pola y Tati han huido.	Plano medio para presentar la información.	Se evidencia que el pánico y la paranoia no llevaron a nada malo.

Fuente y elaboración propias