GG PVYA GUÍAS PARA VER Y ANALIZAR

La matanza de Texas

(The Texas Chain Saw Massacre) Tobe Hooper (1974)

* * * * *

Rubén Higueras Flores

AU llibres

Colección "Guías para ver y analizar" nº55

Directores:
Dr. Javier Marzal Felici. Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universitat Jaume I.
Dr. Salvador Rubio Marco. Profesor titular de Estética y Teoría de las Artes. Universidad de Murcia.

Comité Científico:
Dr. Josep Maria Català Domènech. Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universitat Autònoma de Barcelona.
Dr. José Luis Castro de Paz. Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universidad de Santiago de Compostela.
Dr. José Manuel Palacio Arranz. Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universidad Carlos III.
Dr. Eduardo Rodríguez Merchán. Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universidad Complutense de Madrid.
Dr. Santos Zunzunegui Díez. Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universidad del País Vasco.

Coordinador técnico:
Concha Roncal Sánchez. Editora de Nau Llibres.

Comité Editorial:
Dr. Iván Bort Gual. Profesor de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Centre d'Ensenyament Superior Alberta Giménez.
D. Rafael Cherta Puig. Profesor de Lengua y Literatura y Comunicación Audiovisual. IES Henri Matisse Paterna.
Dr. Juan Miguel Company Ramón. Profesor titular de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universitat de València
Dra. Shaila García Catalán. Profesora ayudante de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universitat Jaume I
Dr. Francisco Javier Gómez Tarín. Profesor titular de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universitat Jaume I
D. José María Monzó García. Crítico y ensayista de cine.
Dra. Marta Martín Núñez. Profesora ayudante de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universitat Jaume I
Dr. Agustín Rubio Alcover. Profesor colaborador de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universitat Jaume I.

© Rubén Higueras Flores, 2014

© De esta edición:
Nau Llibres. Periodista Badía 10. 46010 - València
Tel.: 96 360 33 36. Fax: 96 332 55 82
E-mail: *nau@naullibres.com* web: *www.naullibres.com*

Diseño de cubierta y maquetación:
Pablo Navarro, Nerina Navarrete y Artes Digitales Nau Llibres

ISBN_papel: 978-84-7642-941-9
Depósito Legal: V-1213-2014
ISBN_ePub: 978-84-7642-942-6
ISBN_mobi: 978-84-7642-943-3
ISBN_PDF: 978-84-7642-944-0

Impresión: Ulzama

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización por escrito de los titulares del «Copyright», bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidas la reprografía y el tratamiento informático.



Para Lidia, Elio y Mercedes,
con afecto y gratitud

Agradecimientos:
A Tere Cabello y Luis Pérez Ochando,
por su constante apoyo y palabras de ánimo

Índice

1. Ficha técnica y artística 7
2. Introducción 8
   - 2.1. El cine de terror moderno 10
   - 2.2. *American Gothic* 14
3. Sinopsis 21
4. Estructura del filme 22
5. Análisis textual 27
   - 5.1. Prólogo 27
   - 5.2. Títulos de crédito 30
   - 5.3. Parte I. Viaje por Texas 30
     - 5.3.1. Primer incidente 30
     - 5.3.2. El cementerio 34
     - 5.3.3. El matadero y su pasado 35
     - 5.3.4. La gasolinera 41
   - 5.4. Parte II. Descubrimiento de la casa y exterminio de personajes 44
     - 5.4.1. La casa de los Hardesty 44
     - 5.4.2. La casa de los horrores 48
     - 5.4.3. Exterminio de Jerry 65
   - 5.5. Parte III. El tormento de Sally 70
     - 5.5.1. Discusión entre hermanos 70
     - 5.5.2. En el interior del bosque 71
     - 5.5.3. Regreso a la gasolinera 75
     - 5.5.4. Trayecto hacia la casa 77
     - 5.5.5. La llegada a la casa 79
     - 5.5.6. La cena 83
     - 5.5.7. Huida 89
6. Recursos expresivos y narrativos del filme 97
   - 6.1. Realización 97
   - 6.2. Fotografía 99
   - 6.3. Espacio dramático 101
   - 6.4. Tiempo dramático 106

6.5. Banda de sonido 107
6.6. Montaje 108
6.7. Personajes 109
7. Interpretaciones del filme 112
7.1. El lado *siniestro* del capitalismo 112
7.2. La Matanza de Texas como narración apocalíptica 116
8. Producción 119
8.1. Preproducción 119
8.2. Rodaje 122
8.3. Postproducción 127
8.4. Distribución y exhibición 128
8.5. Recepción crítica y polémica 131
8.5.1. Críticas en Estados Unidos 131
8.5.2. La censura británica 132
9. Equipo técnico y artístico 135
9.1. Tobe Hooper, director 135
9.2. Kim Henkel, guionista y productor asociado 144
9.3. Daniel Pearl, director de fotografía 144
9.4. Robert A. Burns, director artístico 145
9.5. Wayne Bell, compositor 146
9.6. Ted Nicolau, grabación de sonido 146
9.7. Marilyn Burns 147
9.8. Jim Siedow 148
9.9. Gunnar Hansen 149
9.10. Edwin Neal 150
10. Bibliografía 151
Guías para ver y analizar... 156

I. Ficha técnica y artística

Título original	*The Texas Chain Saw Massacre*
Año de producción	1974
Nacionalidad	Estados Unidos de América
Producción	Vortex
Productor	Tobe Hooper
Productor ejecutivo	Jay Parsley
Productores asociados	Kim Henkel, Richard Saenz
Dirección de producción	Ronald M. Bozman
Dirección	Tobe Hooper
Guion	Kim Henkel, Tobe Hooper
Director de Fotografía	Daniel Pearl
Director artístico	Robert A. Burns
Iluminación	Lynn Lockwood
Efectos especiales	Dean W. Miller
Música	Wayne Bell, Tobe Hooper
Maquillaje	Dorothy J. Pearl, W.E. Burns (maquillaje del abuelo)
Montaje	Sallye Richardson, J. Larry Carroll
Sonido	Wayne Bell (operador de micrófono, postproducción de sonido), Ted Nicolau (grabación de sonido en localizaciones), Robert Knudson, Jay M. Harding (mezcladores de doblaje), Paul Harrison.
Maquinistas	Lynn Scherwitz, Rod Ponton
Fotografía adicional	Tobe Hooper
Ayudante del director	Sallye Richardson
Asistente de cámara	J. Michael McClary
Especialistas	Mary Church, Perry Lorenz (conducción)
Duración	83 minutos
Estreno en USA	1 de octubre de 1974
Distribución en USA	Bryanston Distributing
Estreno en España	30 de marzo de 1977
Distribución en España	Mundial Films, S.A.

Intérpretes:	
Marilyn Burns	Sally Hardesty
Allen Danziger	Jerry
Paul A. Partain	Franklin Hardesty
William Vail	Kirk
Teri McMinn	Pam
Edwin Neal	Autoestopista
Jim Siedow	Hermano mayor
Gunnar Hansen	Leatherface (Cara de cuero)
John Dugan	Abuelo
John Larroquette	Voz *over*

2. Introducción

Las pantallas de exhibición cinematográfica no habían acogido semejante espectáculo hasta la irrupción de *La matanza de Texas*: seres humanos exterminados como si de ganado se tratase, mobiliario confeccionado con huesos de cadáveres, práctica del canibalismo como sustento alimentario por parte de toda una familia, arma homicida que incrementa exponencialmente (destroza, podríamos afirmar) los daños causados en los cuerpos de las víctimas (una sierra mecánica), rostros humanos despellejados con la finalidad de confeccionar máscaras con su epidermis (como si de un macabro *collage* estuviéramos hablando)... Ciertamente, el visionado del filme dirigido por Tobe Hooper, un joven tejano desconocido hasta el momento, resultaba difícil de olvidar para los incautos espectadores de la época y dejaría heridas en las retinas y en el estado anímico (y, a buen seguro, psicológico) del público imposibles de cicatrizar.

La retahíla de atrocidades antes enumerada no debe llevarnos a engaño: *La matanza de Texas* es una película con una dosis de violencia gráfica sorprendentemente comedida, pese a aparecer con insistencia encabezando socorridos listados de los filmes capitales

ductiva, dando lugar a títulos tan distintos en calidad e intenciones como *La violencia del sexo* (*I Spit on Your Grave*, Meir Zarchi, 1978) o *Defensa* (*Deliverance*, John Boorman, 1972). En ellos, la inmersión de los protagonistas en la América Profunda les obliga a retroceder a un estadio salvaje previo a la civilización de la que proceden para poder defenderse y sobrevivir al ataque del que son objeto.



Pero, obviamente, existe una segunda alusión en el término *American Gothic*, la referida al gótico en su doble acepción: la de estilo arquitectónico y la de un tipo de literatura, la novela gótica. Samuel

encontramos al aplicar esta teoría al largometraje que nos ocupa radica en que, para Eisenstein, el empleo de atracciones perseguía un posicionamiento final por parte del espectador (el apoyo a la revolución soviética y sus ideales), propósito del que no queda rastro alguno en *La matanza de Texas*, ya que a Hooper le interesa el impacto emocional y lograr que el espectador concluya la proyección con una intensa sensación de angustia mediante la diseminación de momentos estremecedores a lo largo de la estructura de su película.

Reproducimos en el siguiente esquema la segmentación del largometraje.

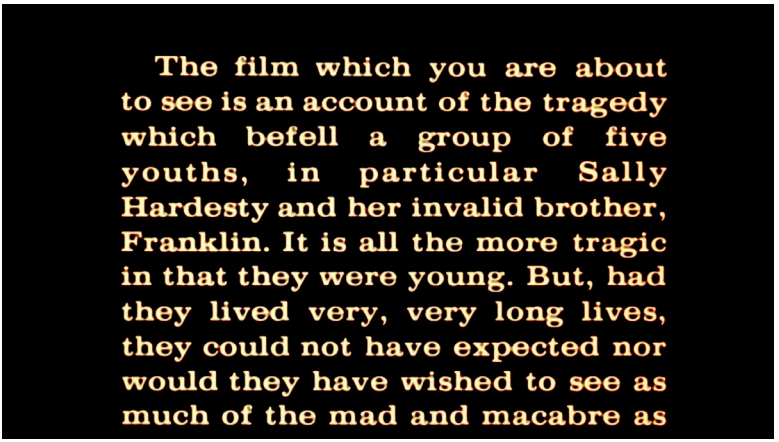
1. Prólogo	
2. Títulos de crédito	
3. Parte I: Viaje por Texas	3.1. Primer incidente 3.2. El cementerio 3.3. El matadero y su pasado 3.3.1. El matadero 3.3.2. El autoestopista 3.4. La gasolinera
4. Parte II: Descubrimiento de la casa y exterminio de personajes	4.1. La casa de los Hardesty 4.2. La casa de los horrores 4.2.1. Kirk y Pam descubren la casa 4.2.2. Kirk se encuentra con Leatherface 4.2.3. Pam se adentra en la casa 4.3. Exterminio de Jerry 4.3.1. Jerry parte en busca de sus amigos 4.3.2. Jerry en la casa
5. Parte III: El tormento de Sally	5.1. Discusión entre hermanos 5.2. En el interior del bosque 5.2.1. Asesinato de Franklin 5.2.2. Persecución 5.3. Regreso a la gasolinera 5.4. Trayecto hacia la casa 5.5. La llegada a la casa 5.6. La cena 5.7. Huida

5. Análisis textual

5.1. Prólogo

0h. 00' 00"

La proyección da inicio, tras un par de rótulos en los que puede leerse en minúsculas "a vortex/henkel/hooper production" y "a film by tobe hooper", con un texto recitado por una voz *over* destinado a inquietar al espectador del filme en el cual se le asegura que la película que está a punto de contemplar está basada en hechos reales, falacia que no es más que una estrategia por parte de los artífices de la obra para sumir al público en un estado de sugestión desde el primer minuto del metraje. En el audiocomentario que acompaña la edición en DVD del filme, Hooper apunta que su intención era que la voz del actor encargado de recitar el texto (John Larroquette) sonase como la de Orson Welles. El mensaje es sencillo y directo: lo que el espectador va a ver puede sucederle a él en su entorno. Tras un nuevo letrero que contextualiza cronológicamente (18 de agosto de 1973) los hechos que sucederán a continuación, la pantalla continúa en negro, potenciando la por segundos creciente sensación de ansiedad del espectador, quien únicamente puede escuchar unos sonidos que parecen estar producidos por alguien que está cavando.



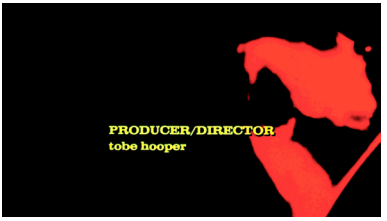
Las primeras imágenes que contemplaremos no disminuirán nuestra angustia como espectadores: diversas partes de cadáveres recién desenterrados son fotografiados (los planos detalle que registra la cámara cinematográfica simulan ser las fotografías que

5.2. Títulos de crédito

0h. 03' 31"

Los títulos de crédito aparecen sobre imágenes de manchas solares provenientes de archivos fílmicos, anticipando otro de los elementos del universo diegético que con mayor insistencia será recordado al espectador: la elevada temperatura que acompañará a los personajes en su pesadillesca travesía por Texas. Al mismo tiempo, la agitación del astro se corresponde con el tono apocalíptico del relato, pues "sugiere una escala cósmica" (Phillips, 2005: 112) para las trágicas acciones que contemplaremos en pantalla. ¿Estaremos ante la inminente llegada del Apocalipsis?



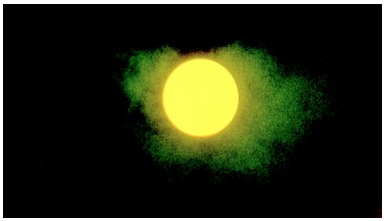


5.3. Parte I. Viaje por Texas

5.3.1. Primer incidente

0h. 04' 43"

La segunda imagen que contemplaremos tras los títulos de crédito (la primera, un plano del sol, funciona para suavizar la transición desde el genérico, además de enlazarlos iconográficamente) confirmará la hipótesis que enunciábamos con respecto al prólogo unas líneas atrás: un armadillo muerto yace en la carretera por la cual transita una modesta furgoneta, de la que contemplamos poco más de sus desenfocados neumáticos en un segundo término visual. En el guión original, se trataba del cuerpo de un perro, pero las tomas con el can se desestimaron al considerar Hooper que la imagen del cadáver de un animal doméstico resultaría excesivamente desagradable para el espectador. El día de la filmación, el cadáver de un caballo yacía junto al arcén, pero el equipo decidió no utilizar la imagen de ese animal realmente muerto por las mismas razones.







El siguiente plano muestra detenida la furgoneta a bordo de la cual viaja un grupo de jóvenes, uno de los cuales coloca un par de maderas a modo de rampa en la puerta del vehículo (el espectador se entera de la presencia de un parapléjico en el grupo en este momento). La cámara adopta una ubicación verdaderamente peculiar que da como resultado una toma en contrapicado y lateral que acentúa la perspectiva del plano general. Revestir las imágenes de un halo irreal o de extrañeza mediante inusuales posiciones de cámara será un rasgo habitual de la planificación de Hooper en el presente largometraje, que contribuye a la creación de una sensación general de inestabilidad y desequilibrio, como si las imágenes proviniesen de una pesadilla.





5.3.2. El cementerio

0h. 07' 14"





La furgoneta llega al pequeño cementerio que ha sido objeto de las profanaciones sobre las que se informaba al comienzo de la proyección. En el primer plano de esta secuencia, la cámara se halla en pleno centro del camposanto (mostrando desde la distancia, mediante una panorámica lateral, cómo la furgoneta llega al lugar por la carretera), lo que permite que numerosos personajes transiten por el campo visual. Se trata, en su mayoría, de lugareños (tanto en la ficción como en la realidad, pues eran habitantes del pueblo a los que el equipo del filme solicitó que participasen desinteresadamente en el rodaje como extras) que, preocupados por la noticia, han acudido a ver si las tumbas de sus familiares se encuentran entre las afectadas, lo que, paradójicamente, conlleva que el espacio rebose actividad y vida. Uno de ellos es rápidamente priorizado por la enunciación al dedicarle un peculiar plano, particular por el desequilibrio e inestabilidad que transmite la composición del plano (la cámara, colocada directamente a ras de suelo, se encuentra levemente inclinada hacia uno de los lados) y porque el personaje (sentado sobre un neumático) es mostrado de espaldas. Unos pocos planos después (en los que hemos visto a Sally descender del vehículo con la firme intención de comprobar que la tumba de su abuelo permanece intacta[13]), el singular personaje se deja caer sobre el suelo, fruto, sin duda, de un abultado efecto etílico (en su mano sostiene una botella), quedando boca arriba –una posición que trae a la memoria del espectador la del cuerpo inerte del armadillo con que se iniciaba el presente bloque–. Símbolo (por asociación) de muerte, el ebrio personaje pronunciará una especie de

13 El personaje al que Sally se dirige para preguntar cómo puede saber cuál es la tumba de su antepasado está interpretado por John Henry Faulk, emblemático narrador y presentador de programas radiofónicos nacido en Austin cuya histórica y exitosa cruzada contra las listas negras de la industria del entretenimiento relató en el libro *Fear on Trial*, publicado en 1963.

en una película en la que esta tiende a situarse cercanamente a los personajes, objetos y acciones dramáticas) hace que tanto el automóvil como la figura del autoestopista posean un tamaño minúsculo en comparación con el vasto espacio natural circundante. El vehículo aminora su velocidad y el personaje lo sigue, recorriendo buena parte de la superficie del encuadre hasta que la furgoneta se detiene y el autoestopista se introduce en ella, reanudándose inmediatamente la marcha. Muir (2002: 60) interpreta la bucólica composición del plano y la preeminencia del elemento natural en él como si la enunciación nos transmitiese que los personajes no son más que víctimas (reducidas al tamaño de hormigas) de la conducta azarosa del universo.





Mediante este último acto, los personajes han sido marcados, como las reses del matadero que esperan su fatal destino.









Finalizado el aciago incidente, Pam confirma los presagios que el semanario astrológico predecía, leyendo en esta ocasión el horóscopo del recientemente lesionado Franklin: "Personas de tu entorno harán

la da, pero Sally no llegará a devolvérsela. El espectador no presta especial atención a esta acción, pues, en apariencia, no posee demasiada importancia dramática, pero Franklin preguntará por su cuchillo con insistencia más tarde y recordará a Sally que nunca se lo devolvió. La presente acción posee, pues, un significado simbólico que el propio Franklin se encargará más tarde de resaltar y recordar al espectador: al ceder a su hermana el fálico objeto, el varón (al mismo tiempo que queda despojado de la única arma que poseía) reviste a la joven de aquellos atributos que en el cine de terror previo parecían exclusivos del héroe masculino. Con el personaje de Sally surge un nuevo modelo de representación femenina en el género: el de las féminas capaces de hacer frente a sus agresores y que sobrevivirán a la experiencia. Surge la heroína característica del cine de terror moderno, si bien Sally es una formulación todavía primitiva en algunos aspectos, como veremos.



Un plano general en el que contemplamos la furgoneta circulando por la carretera nos mostrará una nueva señal (en esta ocasión, literal) que los jóvenes ignoran alegremente: una señal de tráfico en la que puede leerse "Stop", ubicada a la izquierda del encuadre cuando el plano da comienzo. Poco antes de sobrepasarla, escuchamos en la banda de sonido un grito de diversión proveniente del interior del vehículo, mientras este toma el desvío situado a su izquierda. Nuevamente en el interior del automóvil, Franklin continúa dándole vueltas al incidente con el autoestopista; "¿Creéis que ese tío pretendía asustarnos

quemando mi foto?", pregunta que cierra el primer bloque del filme y que, al no obtener respuesta por parte de sus compañeros de viaje, parece destinada al espectador.

5.4. Parte II. Descubrimiento de la casa y exterminio de personajes

5.4.I. La casa de los Hardesty

0h. 24' 06"

Finalmente, la furgoneta llega a su destino. En un gran plano general, el vehículo se detiene (poco antes de llegar a la mitad del encuadre) frente a la abandonada casa que una vez perteneció a los Hardesty, invadida y prácticamente cubierta por la salvaje vegetación del espacio. Detenida la furgoneta en el interior de la propiedad, sus ocupantes descienden y Franklin acude rápidamente a ver la mancha de sangre que el autoestopista ha dejado en ella. El resto de sus amigos le prestan poca atención y marchan hacia la casa, pero Franklin se queda mirándola, presa de una especie de embrujo. "¿Crees que ha intentado seguirnos?", le pregunta a Kirk antes de que este siga al resto. "¿Para qué?", será su retórica contestación.



En el interior de la vivienda, Sally conduce a sus amigos a la que fue su habitación años atrás. Kirk sube por unas escaleras buscando al resto de sus compañeros. En su búsqueda, dará con un nido de arañas de

constante y fático "¿Hola?", se decide a entrar en la morada. Lo hace a paso ligero y, al llegar a la puerta de la que parecen provenir los sonidos, tropieza con la minúscula rampa de madera que la precede. En este preciso momento, se produce la entrada en escena de Leatherface. Le vemos (brevemente) en el plano general que muestra cómo Kirk pierde el equilibrio, que deja paso a un igualmente rápido plano en el que contemplamos cómo el joven levanta la cabeza para ver quién se encuentra frente a él.



El siguiente plano, que cumple la función de plano subjetivo sin serlo realmente (la posición de la cámara y su perspectiva no se corresponden con las que tendría la mirada del muchacho en este



De nuevo, asistimos a la lenta entrada del personaje en la vivienda, repitiendo el mismo recorrido que efectuase Kirk hace escasos minutos. Si durante aquellos instantes la inquietud del espectador estaba motivada por el desconocimiento de aquello con que se iba a encontrar el joven, ahora el desasosiego es aún mayor, porque nos



La muchacha vuelve al vestíbulo con una inmensa sensación de repulsión. El plano general del vestíbulo muestra el reducido espacio en toda su extensión, acrecentada por el empleo del gran angular. La puerta del fondo se abre rápidamente y reaparece Leatherface. Pam intenta huir, pero termina siendo alcanzada por su perseguidor en el porche. Resulta interesante observar la habilidad con que la persecución en el pasillo es montada, pues dos fugaces instantes de esta se repiten. Cada una de las dos tomas ha sido registrada en un extremo opuesto de la planta baja. De esta manera, lo que sería una persecución extremadamente breve (e, incluso, inverosímil) se alarga unos pocos segundos.









El siguiente plano vuelve a hacer gala de una inteligente composición, dividiendo el espacio en tres términos. En el primero de ellos, ocupando prácticamente el largo de la pantalla, se encuentra el cadáver de Kirk, del que únicamente contemplamos su mitad inferior. En segundo término se halla Leatherface, frente a la parte superior del cuerpo de su víctima masculina (que el espectador no ve). Y tras él, la agonizante Pam. Será entonces cuando el agresor de la pareja se aproxime a una mesa situada en un lateral y Hooper dedique un plano para mostrar, a modo de presentación, la atroz arma que el personaje empleará para descuartizar el cadáver, una sierra mecánica. Leatherface la coge y se delecta con su rugido mecánico, del mismo modo que Hooper lo hace con el desequilibrio mental que transmite el comportamiento de su personaje y la ansiedad del espectador, que prevé cuál será el terrible uso que se dé a la herramienta (no en vano, esta aparece en el título del filme). Entre ambos momentos, el plano de detalle de la sierra y Leatherface cogiéndola, se intercala un plano que, mediante una panorámica vertical, muestra la totalidad del cuerpo de Pam colgado, empezando por sus pies

5.4.3. Exterminio de Jerry

5.4.3.1. Jerry parte en busca de sus amigos

0h. 40' 20"

Mientras la mancha de sangre que el autoestopista dejó en la furgoneta se muestra en plano detalle, Jerry, entre la burla y el intento de asustar al hermano de su novia, exclama "Vendrá a por ti, Franklin", frase que recuerda la que el hermano de la protagonista de *La noche de los muertos vivientes* pronunciaba, con igual tono irónico, al comienzo del filme de Romero ("Vienen por ti, Barbra") segundos antes de fallecer. Idéntico destino aguarda a Jerry.







Sally, Franklin y Jerry esperan a Kirk y Pam junto a la furgoneta, ajenos a la trágica suerte de estos últimos. La cámara retrata al trío en un plano general, uno de los más largos (un minuto y treinta y cinco segundos de duración) y estáticos (los movimientos de cámara pasan inadvertidos al acompañar el de los personajes, pues su función es la de impedir que salgan de campo) de todo el metraje. Jerry parte en busca de la pareja de amigos extraviada, dejando a los dos hermanos solos. La cámara se permite una mayor cercanía merced a la intimidad del momento fraternal.

Un plano general que recoge la carretera en su totalidad nos permite ver, junto a los tres personajes, la entrada en escena de un nuevo vehículo, una camioneta que Sally intenta detener colocándose frente a ella[16]. El automóvil se sale de la calzada para no atropellarla y, al mismo tiempo que comienza a frenar, da la vuelta. En un gran plano general, Sally se acerca a su descubierta parte trasera e intenta subirse a ella con gran dificultad, mientras vemos cómo Leatherface se acerca lenta pero inexorablemente (del conductor del camión, que salió de campo corriendo, no volveremos a saber más). Un nuevo plano, filmado desde el lateral de la camioneta, muestra cómo, en el último instante antes de que el desequilibrado personaje se le eche encima, Sally consigue finalmente subir al vehículo, que arranca rápidamente. Un plano rodado desde la parte trasera de la camioneta (podemos suponer que se trata de un plano subjetivo que reproduce la visión de la protagonista) muestra a Leatherface persiguiendo el automóvil mientras este se aleja. Viendo que ha logrado escapar, Sally, con su cuerpo lleno de sangre reseca, ríe histéricamente.







16 La camioneta pertenecía a Henkel y Paula Eaton.



El plano que concluye la proyección se ha convertido en uno de los momentos más célebres del filme: Leatherface ejecutando una enajenada danza de muerte, inspirado momento filmado a contraluz conseguido gracias a la confluencia del buen hacer del intérprete y del operador de cámara (Pearl, moviéndose alrededor de Hansen cámara en mano, con el peligro que ello conllevaba), así como del cromatismo que el momento de la filmación (un atardecer) aportó. Esta danza final, en la que Leatherface tiene como compañera de baile a su sierra mecánica (que mueve excitadamente), supone el único final posible para el metraje, pues certifica la locura y la violencia como ejes de la ficción a la que acabamos de asistir como espectadores.







Tanto la imagen como el ruido de la sierra se interrumpen abruptamente mediante un corte a negro, que da paso, tras unos segundos durante los cuales la pantalla permanece en total oscuridad, a los créditos finales, acompañados por la perturbadora música compuesta por Hooper y Bell.

6. Recursos expresivos y narrativos del filme

6.I. Realización

En el comunicado interno que Stephen Murphy, secretario del British Board of Film Censors, remitió a sus examinadores el 28 de febrero de 1975, se refería a la segunda película de Hooper como "fictionalised documentary" [sic]. La alusión a un modo de representación cercano al que caracteriza el cine documental –en concreto, a sus modalidades denominadas *cinéma vérité*[17] y *cine directo*, pese a las diferencias existentes entre ambos que apunta Erik Barnouw (1996: 223): "El artista del cine directo era un circunstante que no intervenía en la acción; el artista del *cinéma vérité* hacía la parte de un provocador de la acción"– se ha convertido en lugar común, pero no por ello menos acertado, al aproximarse al segundo largometraje de Hooper.

El *cine directo* pretendía ser un cine tomado directamente de la experiencia vivida mediante un uso de la filmación en 16 mm. que transformaría las prácticas del documental. Sánchez-Biosca (2004: 231) señala los tres factores desencadenantes del nacimiento del *cine directo* a caballo entre las décadas de los años cincuenta y sesenta del pasado siglo: "la extensión del periodismo filmado, la evolución tecnológica y una sed de verdad que pone de manifiesto un respeto nuevo ante lo real". Y concluye que

> el cine directo constituyó un aire de familia irrenunciable que cada escuela o movimiento, así como cada país, interpretaba a su manera y conducía por los derroteros que más le interesaban, ya fuera un cine de autor con voluntad de estilo, ya una renovación documental de la etnología o un compromiso social, político e ideológico que desembocaría en una estrategia de propaganda (ibíd: 234).

Estaríamos hablando, por tanto, de un estilo o enfoque formal del que Hooper supo apropiarse, aplicando a su largometraje una serie de rasgos que, en aquella época, parecían estar más relacionados con las citadas modalidades del documental que con el cine de terror. La experiencia

17 Bautizado así por Jean Rouch y Edgar Morin –artífices de la fundacional *Crónica de un verano* (*Chronique d'un été*, 1961)– en homenaje a Dziga Vertov y su *kino-pravda*, cine-verdad.

por parte de los guionistas (la posibilidad de escaparse de la casa, la mágica aparición de un camino cercano a la vivienda, el atropello de uno de sus perseguidores por un camión y la oportuna llegada de una camioneta), pero no porque haya presentido la existencia del peligro antes que sus compañeros de viaje o se haya enfrentado a sus agresores, como haría una *final girl* prototípica. Lo enunciado es claramente perceptible si comparamos a la protagonista del filme de Hooper con la del *remake* que Marcus Nispel dirigió en 2003. Con gran celeridad, Erin (Jessica Biel) es caracterizada como *final girl*, pues censura el comportamiento de sus compañeros de viaje, tanto el sexual (se sorprende ante la fogosidad que dos de ellos demuestran pese a que solo se conocen desde hace veinticuatro horas), como el relacionado con el consumo de drogas, y parece que su máxima aspiración sea que su novio le proponga matrimonio. Asimismo, durante su lucha contra la familia de psicópatas, Erin no solo atropellará a uno de ellos (pasando reiteradamente por encima de su cuerpo para asegurarse de que termina bien muerto), sino que llegará a "castrar" a Leatherface amputándole el brazo derecho, aquel con el que maneja su sierra mecánica.

7. Interpretaciones del filme

7.1. El lado *siniestro* del capitalismo

En la imperecedera (tanto como su personaje protagonista) *Nosferatu*, un plano llamaba poderosamente la atención del atento espectador. Se trataba de aquel conformado por una serie de fotogramas sin positivar, ubicado durante la primera parte de la proyección, la que narraba el viaje de Hutter, trasunto del Jonathan Harker de la novela de Bram Stoker que el filme adaptaba poco veladamente, a los dominios del conde Orlok. Esta señalización formal indicaba al espectador que Hutter estaba penetrando en unos confines en los que la lógica se invierte, donde los muertos son capaces de caminar como si todavía estuviesen vivos.

Existe una correlación entre el viaje del personaje de Murnau (y Stoker) y el que el grupo de jóvenes de *La matanza de Texas* efectúa a

8. Producción

8.1. Preproducción

El proyecto de *La matanza de Texas* surge de una profunda frustración: la provocada en el joven cineasta Tobe Hooper por la escasa repercusión comercial de su *opera prima*, *Eggshells* (1969), fruto de la negligente distribución que esta había padecido. Como particular venganza e infalible modo de llamar la atención de público e industria, Hooper propuso a su amigo Kim Henkel, que había participado como actor en el citado debut del primero, embarcarse en la escritura de un filme cuyo principal objetivo fuese provocar pavor e incomodar al espectador hasta extremos nunca igualados en una proyección cinematográfica. En cada texto que se ha dedicado al segundo largometraje de Hooper, se ha repetido que el cineasta y su coguionista se inspiraron en las andanzas y crímenes de Ed Gein como punto de partida para el guión, lo cual es, indudablemente, cierto. Lo curioso del asunto es que ni Hooper ni Henkel supieron el nombre del demente asesino hasta que la prensa comenzó a nombrarlo en las reseñas del filme, una vez este fue estrenado comercialmente. La premisa de la que partieron se basaba, pues, en los recuerdos de infancia del director, fascinado por los chismes que unos familiares residentes en Wisconsin, no demasiado lejos de la casa del propio Gein, le relataban sobre lámparas y muebles confeccionados con pieles y huesos humanos.

Apodado *el carnicero de Plainfield*, Edward Theodore Gein (1906-1984) vivió dominado por su madre, Augusta Gein, mujer de férreas creencias religiosas que le impedía entablar relaciones con mujeres. Tras la repentina muerte de esta en 1945, Gein se dedicó a visitar el cementerio local y desenterrar cadáveres de mujeres de mediana edad la noche en que habían sido enterradas, con los que practicaba la necrofilia. El 16 de noviembre de 1957, una pista en la investigación de la desaparición de Bernice Worden, dueña de una ferretería, condujo al *sheriff* Art Schley y al capitán Lloyd Schoephoerster a la aislada granja de Gein, en cuyo interior encontraron un horrendo espectáculo: el cadáver de la mujer colgado de un gancho, decapitado y abierto en canal; cráneos aserrados usados como ceniceros; fundas de cuchillos, una silla, pantallas de lámparas y papeleras fabricadas con piel

patas del filme a actuar tal y como lo hacen. Durante el largo suplicio al que Sally es sometida, y pese a la poco velada insinuación de esta, su cuerpo no es sujeto a abusos sexuales por ningún miembro de la familia de caníbales. Como Wood (1986: 91) afirmó,

> aquí la sexualidad es totalmente pervertida de sus funciones, derivándola hacia el sadismo, la violencia y el canibalismo. […] El canibalismo representa lo último en posesividad, por tanto el lógico final de las relaciones humanas bajo el capitalismo.

En atinada síntesis de Hogan (1997: 249), "la fuerza motriz de *La matanza de Texas* es algo mucho más horrible que la sexualidad aberrante: la locura total".

9. Equipo técnico y artístico

9.1. Tobe Hooper, director

Nacido el 25 de enero de 1943 en Austin, Texas, la relación de Hooper con el séptimo arte comenzó antes de lo que cualquiera podría sospechar; su madre padeció las primeras molestias que indicaban el inminente parto mientras estaba visionando una película en el State Theater de la mencionada localidad, acontecimiento premonitorio, no solo de la futura profesión del neonato, sino del espacio que con mayor frecuencia acogería la infancia y adolescencia del mismo: la sala de exhibición cinematográfica sería el lugar más familiar para un niño condenado a una itinerante vida a causa del negocio de sus progenitores, propietarios de diversos hoteles.

Otras dos aficiones fueron igualmente importantes para Hooper durante su infancia: la magia (el ilusionismo no anda muy alejado del arte cinematográfico, como bien demostró Méliès) y los cómics, especialmente los de terror de la editorial EC (Educational Comics)[21]. "Empecé a leer estos *comics* cuando tenía alrededor de siete años. […]

21 No resulta descabellado ver en el personaje de Mark Petrie de *Salem's Lot* un reflejo de cómo era el propio Hooper (y Stephen King) en su adolescencia. El cineasta dirigiría años después un capítulo, titulado *Dead Wait* (1991), para la tercera temporada de *Historias de la cripta* (*Tales from the Crypt*), celebrada serie

10. Bibliografía

Alarcón, T. L. (2010). Ni muertos ni enterrados. El terror gótico en el cine USA de los 70. En Navarro, A. J. (ed.). *Pesadillas en la oscuridad: El cine de terror gótico*. Madrid: Valdemar, 283-318.

Barnouw, E. (1996). *El documental: Historia y estilo*. Barcelona: Gedisa.

Calio, J. (1982). Steven Spielbergs Musings on *Poltergeist*. *People Weekly*, 1 de noviembre.

Cinefantastique (1986). *Special Double-Issue*, XVI, 4, octubre.

Clover, C. J. (1992). *Men, Women and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Coleridge, S. T. (1983)[1817]. *Biographia Literaria*. London: Routledge.

Cueto, R (2004). *American Gothic* o de cómo la sierra mecánica terminó con el *flower power*. En Cueto, R. y Weinrichter, A (eds.). *Dentro y fuera de Hollywood. La tradición independiente en el cine americano*. Valencia: IVAC, 131-144.

Ebert, R. (1974). *The Texas Chainsaw Massacre*. http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/ 19740101/REVIEWS/401010319/1023. Consultado el 14/01/2013.

Eisenstein, S.M. (1999)[1923]. El montaje de atracciones. En *El sentido del cine*. Madrid: Siglo XXI, 169-171.

Fangoria (1982), 23.

Freud, S. (1974) [1919]. Lo siniestro. En *Obras completas III*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2483-2505.

Genette, G. (1989) [1962]. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

— (1972). *Figures III*. Paris: Seuil.

Gómez Tarín, F. J. (2001). *Guía para ver y analizar Arrebato*. Valencia: Nau Llibres.

Guerrero, E. (1990). AIDS as Monster in Science Fiction and Horror Cinema. *The Journal of Popular Film and Television*, XVIII, núm. 3, 86-93.

Hanson, V. D. (2004). *Matanza y cultura. Batallas decisivas en el auge de la civilización occidental*. Madrid-México D. F.: Turner Publicaciones/ Fondo de Cultura Económica.

Guías para ver y analizar...

1. Cantando bajo la lluvia
2. "M" El Vampiro de Düsseldorf
3. El espíritu de la colmena
4. Blade Runner
5. La naranja mecánica
6. Centauros del desierto
7. Con la muerte en los talones
8. Ciudadano Kane
9. Laura
10. Con faldas y a lo loco
11. La reina Cristina de Suecia
12. Drácula de Bram Stoker
13. Excalibur
14. Arrebato
15. Pesadilla antes de Navidad
16. En busca del arca perdida
17. La mujer pantera
18. Pulp Fiction
19. Annie Hall
20. Los olvidados
21. La semilla del diablo
22. Apocalypse Now redux
23. Ser o no ser
24. El sol del membrillo
25. James Bond contra Goldfinger

Guías para ver y analizar...

26. Lawrence de Arabia
27. Seven
28. La dolce vita
29. La parada de los monstruos
30. ¡Qué bello es vivir!
31. Matrix
32. Dos en la carretera
33. Al final de la escapada
34. Minority Report
35. La guerra de las galaxias
36. Roma, ciudad abierta
37. El show de Truman
38. Remando al viento
39. Shrek
40. Todo sobre mi madre
41. Toy Story
42. Ordet
43. París, Texas
44. Noche en la tierra
45. El profesor chiflado
46. Los siete samuráis
47. Muerte entre las flores
48. En construcción
49. King Kong
50. El viaje de Chihiro

Guías para ver y analizar...

NUEVA TEMPORADA

51. El diablo sobre ruedas
52. Deseando amar
53. Solaris
54. Gladiator
55. La matanza de Texas
56. Lola Montes

¿Quieres publicar una *Guía para ver y analizar*?

Si quieres hacernos llegar tu propuesta, asegúrate que cumple las normas de la colección:

- Los textos deberán ser originales y su estilo literario lo más sencillo y claro posible, evitando adoptar un tono excesivamente académico, es decir, un lenguaje "opaco", lo que no implica caer en superficialidad o banalidad.
- La extensión total del texto deberá ser de entre 230.000 y 250.000 caracteres (con espacios y notas incluidos).
- Se procurará utilizar gráficos, esquemas, tablas, dibujos, etc., para facilitar la lectura del texto y el seguimiento del estudio monográfico de la película.
- El texto deberá adoptar, sin perjuicio de los condicionantes particulares de cada película, ni de la autonomía del autor en la redacción del texto, la estructura de los libros de la colección:
    1. Ficha técnica y artística
    2. Introducción
    3. Análisis argumental
    4. Estructura del film
    5. Análisis textual
    6. Recursos expresivos y narrativos
    7. Interpretaciones/Apéndices
    8. Equipo de producción y artístico
    9. Bibliografía
- Las propuestas de nuevos libros (que deberán ser inéditos) deberán constar, al menos, de los siguientes documentos:
    1. Justificación
    2. Índice comentado
    3. Bibliografía seleccionada
    4. Breve CV del autor (inferior a 500 palabras).
- Todos los documentos deberán ser entregados en soporte informático. En la página web de Nau Llibres existe una sección específica (http://naullibres.com/guias-para-ver-y-analizar) para el envío de originales.

El Comité Editorial, compuesto por expertos en comunicación audiovisual y educación, comunicará al autor, en un plazo no superior a tres meses, si acepta o no dicha propuesta. Si la respuesta es positiva, se firmará el correspondiente contrato de edición con la editorial y el autor se comprometerá a entregar, en el plazo que en su momento se estipule, un borrador del texto, que será revisado por los miembros del Comité Editorial. El autor deberá recoger las correcciones y sugerencias resultantes de la revisión para modificar convenientemente el texto antes de enviarlo a la editorial para proseguir el proceso de edición, que necesitará de la colaboración del autor para incorporar las ilustraciones y ejemplos previstos.