

LA CONSTRUCCIÓN DEL ESTEREOTIPO DE LA «AMÉRICA PROFUNDA» Y SU VIGENCIA EN LA ACTUALIDAD: EL CASO DE *TRUE DETECTIVE*

Rocio Alés Fernández

RESUMEN

El concepto de «América profunda» toma cuerpo en un estereotipo que, partiendo de las circunstancias históricas que llevaron a la escisión a los estados del Sur y el Norte de EE.UU., se configura de forma paulatina a través de las aportaciones de la literatura y algunos géneros cinematográficos clásicos como el western y el melodrama. Durante la crisis social, política y cultural que quebraría a este país en la década de los setenta, el género de terror moderno daría forma definitiva a este estereotipo, subvirtiendo muchos de los arquetipos definitorios de la cultura estadounidense. El catálogo iconográfico y temático inaugurado por filmes como *La matanza de Texas* perviviría a lo largo de las décadas, para reformularse en nuevas producciones como la serie de televisión *True Detective*, que constataría el poder del medio cinematográfico para la creación de estereotipos y su pervivencia.

PALABRAS CLAVE: cine, historia, terror, «América profunda», Estados Unidos.

ABSTRACT

«The construction of the stereotype of the «Deep America» and its validity today: the case of *True Detective*». The concept of «Deep America» takes shape in a stereotype that, on the basis of the historical circumstances that led to the excision to the states of the South and the North of United States, will be set up gradually through the contributions of the literature and some classic film genres such as the western and melodrama. During the social, political and cultural crisis that would bankrupt this country in the 1970s, the horror genre modern giving final shape to this stereotype, subverting many of the archetypes of the American culture. The thematic and iconographic catalogue opened by films like *The Texas Chainsaw Massacre* would last over the decades, to be reformulated in new productions as the television series *True Detective*, which confirms the power of the film medium for the creation of stereotypes and their survival.

KEY WORDS: Film, History, terror, Deep America, United States.

1. INTRODUCCIÓN, CONCEPTUALIZACIÓN Y METODOLOGÍA

De forma inicial, podemos categorizar la idea de «América profunda» como aquel estereotipo popular que hunde sus raíces en los orígenes de Estados Unidos, y que constituye un claro ejemplo del decisivo papel que el arte ostenta en la construc-



ción de tópicos sociales y culturales. Teniendo en cuenta cómo el término en sí mismo no se utiliza en el país al que hace referencia, podemos considerarlo la designación extranjera (o generalista) de un estereotipo que parte de una realidad histórica y geográfica estadounidense específica y que, tal y como apreciamos en una serie de manifestaciones artísticas, se encuentra plenamente asentado en los Estados Unidos.

Más allá de lo lingüístico, en relación con el concepto de «América profunda» encontramos un paralelismo en la expresión «Deep South» (Sur profundo), una designación histórico-geográfica que a día de hoy hace referencia a los estados que conformaron el llamado «Bajo Sur», fundadores de los Estados Confederados, en contraposición al «Upper South», estados que por su situación geográfica estuvieron a caballo entre ambos bandos (unionistas y secesionistas) en los momentos previos al conflicto. Por otro lado, los estadounidenses emplean el término «Sur profundo», no solo para hacer referencia a los estados que lo componen (Carolina del Sur, Misisipi, Florida, Alabama, Georgia, Luisiana o Texas), sino también en alusión a una parcela nacional escindida con un acervo cultural y folclórico específicos que, con el paso del tiempo, se convertirá en objeto de estereotipación e incluso de ridiculización desde la óptica nortea.

En el presente texto se seleccionan y analizan aquellos episodios de la historia norteamericana que funcionan como punto de partida para la creación del estereotipo que nos ocupa, atendiendo además a la contribución del medio literario y el cinematográfico en su delimitación y consolidación. El análisis del surgimiento de la modernidad en el género de terror en los convulsos finales años sesenta nos permitirá abordar el subgénero de «terror rural» como escenario definitivo para el asentamiento de la idea de «América profunda», y con ello la subversión de los arquetipos culturales que definen la identidad estadounidense. Partiendo de estos parámetros, el estudio de la serie televisiva *True Detective*, en la segunda parte de este texto, nos permitirá comprobar la pervivencia de un estereotipo caracterizado por ser especialmente reconocible y popular.

2. EL CONCEPTO DE «AMÉRICA PROFUNDA»: HISTORIA DE LA CONSTRUCCIÓN DE UN ESTEREOTIPO

En la historiografía de Estados Unidos es habitual encontrar el concepto de regionalismo (*Regionalist*) enfrentado al de secesionalismo (*Sectionalism*), este último como una idea que engloba aquellos hechos (y conflictos) políticos, económicos y culturales que condicionarían la identidad de cada región. En los incipientes Estados Unidos, el regionalismo daría paso a la idea de secesión concebida por los Estados Confederados del Sur en su deseo de escindirse de la Unión¹. En base a ello, ciertas líneas de estudio que abordan la idea de Sur como ese «otro» estadounidense afirman

¹ HERNÁNDEZ ALONSO, Juan José (2002): *Los Estados Unidos: historia y cultura*, Salamanca, Alamar, p. 183.



que, más que del propio devenir histórico, los factores climáticos o culturales, la imagen del Sur aristocrático e indolente a la que se encuentra plenamente asociada sería fruto de una estereotipación llevada a cabo en los grandes centros literarios y de comunicación asentados en el Norte².

Antes de que esta secesión tuviera lugar, en el llamado «Viejo Sur»³ se pondría en práctica el *Southern way of life*⁴, un estilo de vida que alcanzaría su máximo esplendor durante el siglo XVIII. Durante este *antebellum*, con la intención de perpetuar un reprochable sistema socioeconómico y evadir las críticas abolicionistas, el mundo sudista se afanaría en ocultarse tras una máscara de connotaciones idílicas. La imagen de esta sociedad de *cavalieris*, en armonía con la naturaleza frente a la imagen protourbana e industrial del yanqui, terminaría por trascender y asentarse como realidad paralela gracias a la importación de la tradición idílico-pastoril europea como base mitológica sobre la que asentar el llamado «mito de la plantación»⁵. De este modo, el folclore, la literatura y la religión exaltarían, a través de esta imagen idealizada, la benignidad del clima, la hospitalidad de sus gentes y la frondosidad natural y cultivada como principales cualidades del mundo sudista. Sin embargo, a pesar de todos estos esfuerzos, el abolicionismo se erigiría como la principal amenaza de este mundo utópico impostado, de cuyo mantenimiento obtenía beneficio directo una minúscula parcela de la sociedad.

Además de la construcción de esta superestructura ideológica, las regiones del Sur se cerrarían en torno a sí mismas para repeler aquellos ataques que pudieran suponer un peligro para el mantenimiento de la plantación como sistema económico⁶. Esta actitud beligerante y desconfiada queda ejemplificada en episodios históricos como el llamado *Bleeding Kansas*, paradigma del comportamiento sureño prebélico, en un momento en el que la conversión de Kansas en estado esclavista constituía la

² COBB, James C. (2007): *Away Down: A History of a Southern Identity*, New York, Oxford University, pp. 9-34.

³ Este «*Old South*» es también un término que los estadounidenses emplean para referirse a la región Sureste de Estados Unidos: Virginia, Maryland, Carolina del Norte, Carolina del Sur y Georgia. Como sinónimo de Viejo Sur encontramos el término «*Dixie-Land*», un concepto que procede de la llamada «Línea Mason-Dixon», una frontera trazada en época colonial que, tras la abolición de la esclavitud en Pensilvania en 1781, se convertiría en la línea de separación entre los estados esclavistas y los abolicionistas. Simbólicamente se utilizaría como frontera cultural que escindía a los estados del Norte y los del Sur. Para cuestiones geográficas y culturales del Sur de Estados Unidos, consúltese la página web *Documenting the American South* (www.docsouth.unc.edu), gestionada por la Universidad de Carolina del Norte.

⁴ Sustentado en un sistema económico basado en el latifundio monocultivado de algodón con mano de obra esclava, cuyos beneficios recaían en una minoría de propietarios situados en la cúspide de la jerarquía social sureña. HOLMES STEPHENSON, William (1959): *A Basic History of the Old South*, New York-Toronto-London, Van Nostrand, pp. 68-70.

⁵ Véase SANTAMARÍA, Alberto (2005): *El idilio americano: ensayos sobre la estética de lo sublime*, Universidad de Salamanca.

⁶ RODRÍGUEZ NUERO, Salvador (1997): *La memoria del olvido: Faulkner, el Sur y la Modernidad*, Universidad Complutense de Madrid, tesis doctoral, pp. 83-90.



última baza de cara a perpetuar el equilibrio con el resto de estados de Norteamérica⁷. Esta actitud defensiva ante las amenazas exteriores, el uso deliberado de la violencia y la perpetuación de los valores tradicionales frente a lo que ellos consideraban una agresión industrial proveniente del Norte constituirían el auténtico rostro de un Sur que aún permanecía parapetado detrás de su propia utopía.

Así mismo, este proteccionismo se manifestaría también en el mantenimiento de una serie de valores, que posteriormente serían llevados al plano del estereotipo por la literatura sureña: la pureza racial y la sexualidad femenina. El control patriarcal sobre la sexualidad de la mujer sería un medio para perpetuar la pureza de las grandes genealogías aristocráticas del Sur, por lo que según la mentalidad de estos terratenientes, el trabajo mantenía al hombre negro alejado de la mujer blanca evitando así el temido mestizaje. De este modo, la defensa de la esclavitud, además de beneficiar la economía sureña, parecía preservar las hipotéticas relaciones entre mujeres blancas y hombres negros. Esta actitud de rechazo hacia la intrusión de cualquier elemento ajeno al círculo implicaría una endogamia que el mito de la plantación desviaría conscientemente hacia los habitantes del Sur menos favorecidos, los *poor white*, famosos por su consanguinidad a consecuencia de su extremo aislamiento en las zonas pantanosas⁸.

Tras la derrota, la guerra civil se convertiría en una línea ideológica que separaría la idea de «Viejo Sur» y «Nuevo Sur». Una vez perdida la batalla, el Sur, supeditado por completo a la economía y los dictámenes del Norte, se vería obligado a atravesar el duro período de la Reconstrucción. A lo largo de este lapso histórico, todos los antiguos estados confederados tuvieron que mostrar arrepentimiento forzoso y aceptar las condiciones de la Unión para una nueva anexión. Este lento y doloroso proceso implicaría el rechazo de una serie de principios y valores que el

⁷ HARRIS, J. William (2006): *The Making of the American South. A Short History, 1500-1877*, Oxford, Blackwell, pp. 160-166.

⁸ Los *poor white trash* (basura blanca pobre) constituyeron una minoría desocupada y despreciada por la sociedad, empobrecida moral, cultural y económicamente. Se les considera descendientes de aquellos pequeños terratenientes desplazados por la expansión de la plantación, después de que la clase dirigente se apoderara por medios lícitos e ilícitos de las viejas propiedades colonizadas desde el siglo XVI. Así, estos descendientes de los primeros colonos menos aventajados y sin pretensiones se vieron relegados a las colinas arcillosas, los arenales y pantanos; en definitiva, a los territorios marginados y estériles del Sur, que los mantenían apartados de toda actividad económica por la inaccesibilidad a los mercados. Esta imposibilidad de prosperar los condenaba a un estancamiento social, formando el grueso de la clase social más baja. Algunos autores como William Wirt (1772-1834) realizarían una crítica a la situación social desigual del Sur. En sus cartas ficticias, en las que se hace pasar por un espía británico, comentaría lo siguiente sobre la sociedad de Virginia: «Creo que no existe ningún otro lugar en el que la propiedad esté distribuida de manera tan desigual que en Virginia [...]. Aquí y allá se pueden ver majestuosos palacios aristocráticos, con todos sus accesorios, llamando la atención, mientras alrededor, en millas, nada más que chozas que echan humo y cabañas de madera de pobres trabajadores ignorantes en alquiler», en WIRT, William: *The Letters of the British Spy. The Capital and the Bay: Narratives of Washington and the Chesapeake Bay Region ca. 1600-1925*, edición digital de la web de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos (www.loc.gov).

mundo sudista había defendido hasta las últimas consecuencias, pero que habían sido imposibles de mantener a consecuencia de la oposición y supremacía norteña⁹.

Después del conflicto, sin embargo, el Sur construiría una nueva superestructura ideológica que funcionaría como la prolongación natural de la mitificación a la que se sometió la plantación durante el *antebellum*. Se buscaría la simpatía emocional del ciudadano acercándolo al concepto de «causa perdida» y ennobleciendo el papel de unos soldados que, con gran valor, habían defendido voluntariamente el sueño pastoral. En un segundo plano quedaría la esclavitud, la jerarquización social, el reparto desigual de la riqueza..., otorgando protagonismo a la gesta épica que reforzaría la imagen de un Sur derrotado, pero orgulloso. Al igual que la imagen ideal prebélica en la que el hombre y la naturaleza se fundían en el mito de lo campestre, esta nueva construcción patriótica fomentaría un sentimiento nostálgico en el que se pondría en valor la heroicidad sureña con la intención de evitar el enfrentamiento con la verdadera historia¹⁰.

De forma paralela a esta nueva idealización de los valores sureños posbélicos, el ideal pastoral funcionaría como vehículo de retorno hacia ese pasado legendario, convirtiéndose en un viaje terapéutico que ayudaba a mitigar la angustia surgida tras la derrota. A través de esta necesidad de vuelta al pasado observamos que, aunque se aceptaron las condiciones impuestas por la Unión, el mundo del Sur continuaba siendo reacio a los cambios propuestos por el Norte. Así mismo, quedaría patente una gran fascinación hacia el pasado como construcción legendaria en la que se proyectaban los deseos de la ya desaparecida civilización sureña. Como veremos a continuación, a través una propaganda ideológica promovida principalmente por la novela de plantación, se exaltarían los valores de la comunidad tradicional como agrupación de individuos que se unen y luchan en defensa de unos intereses compartidos. Esta idea, común a todas las regiones de Estados Unidos por sus orígenes coloniales, se encontraba ya debilitada en las regiones del Norte a consecuencia de un proceso de industrialización que el Sur entendió más como un camino hacia la deshumanización que como un proceso lógico de desarrollo y evolución¹¹.

En la práctica, la estrategia norteña de modelar al Sur a su imagen y semejanza durante el período de la Reconstrucción no surtiría gran efecto. La perpetuación de los métodos tradicionales de producción agrícola hasta bien entrada la segunda mitad del siglo xx llevaría implícito un mantenimiento de la esencia de la cultura sudista. De este modo, durante décadas el Sur continuaría obcecado en construir su propia identidad basándose en los estereotipos perpetuados a lo largo de los años,

⁹ HARRIS, W.: *op. cit.*, pp. 185-188.

¹⁰ RODRÍGUEZ NUERO, S.: *op. cit.*, pp. 22-23.

¹¹ Esta idea desembocaría en la constitución de *The Agrarians*, una agrupación de doce poetas y novelistas que reivindicarían una vuelta a ese pasado agrícola que el Sur perdía en detrimento del proceso de industrialización que imponía el Norte. *The Agrarians* lamentaban la progresiva pérdida de identidad en el Sur y el empobrecimiento de la cultura sureña, defendiendo las raíces agrarias comunes a los orígenes de todos los estados. EDWARD, S. (1972): «The Southern Agrarians, H.L. Mencken, and the Quest for Souther Identity», *American Studies*, University of Kansas, vol. 13, núm.2, pp. 5-92.



creados y fomentados por ellos mismos. El historiador sureño Noel Polk comentaría cómo el sentimiento sureño que deviene de este comportamiento es «... un infinito desconcierto de resonancias y mitos cuyos orígenes ya no pueden ser localizados»¹². Por su parte, el periodista norteamericano John Egerton afirmaría que el imaginario mitológico del Sur no debería haber alcanzado tal nivel de protagonismo y eclipsar la propia identidad del individuo, simplemente por complacer un discurso mayoritario nacional¹³.

3. LA LITERATURA Y LOS GÉNEROS CINEMATográfICOS COMO BASE DE LA ESTEREOTIPACIÓN

Tal y como hemos observado, las construcciones ideológicas del Viejo y del Nuevo Sur fueron concebidas para ser proyectadas al exterior y ocultar la realidad de un sistema socioeconómico desigual y abusivo. Este proteccionismo encargado de repeler cualquier elemento ajeno desembocaría en un aislamiento y un empobrecimiento que condicionaría la propia identidad regional del Sur. En este punto de la historia estadounidense, donde se mezclan realidad y mito, historia y leyenda, tanto la literatura como el cine serían partícipes directos de este proceso de mitificación y posterior estereotipación del Sur y del mundo rural norteamericano en general.

3.1. EL PROCESO DE ESTEREOTIPACIÓN DEL SUR EN LA LITERATURA

En el ámbito literario pre- y posbélico, con la intención de enmascarar la institución esclavista, los escritores sureños procederían a una idealización del Sur en su papel de tierra originaria, un ejercicio que alcanzaría su máxima expresión en la llamada «novela de plantación»¹⁴. Considerado el primer estilo literario sureño de gran éxito nacional, permitía a los habitantes de las metrópolis una vuelta a los orígenes naturales perdidos. A través de la exaltación de las virtudes propias de la región (valores tradicionales, naturaleza, orígenes de la nación...), frente a los aspectos negativos (esclavitud, sociedad jerarquizada, pobreza, retraso cultural y educacional, la guerra y sus funestas consecuencias...), el «Viejo Sur» quedaría finalmente inmortalizado como mito. Representantes de este género serían el prolífico poeta,

¹² POLK, Noel (1997): *Outside The Southern Myth*, Jackson, University of Mississippi, p. 10.

¹³ EGERTON, John (1974): *The Americanization of Dixie. The Southernization of America*, New York, Harper's Magazine, p. 25.

¹⁴ Partiendo del romance europeo heredado de Walter Scott (1771-1832), la novela de plantación tomaría varios ingredientes de algunos de los géneros delimitados por el autor escocés: la simbología y la emotividad de la novela sentimental, el tópico de la mujer silenciada bajo la esfera del hombre como centro del hogar de la novela doméstica, y la tendencia de la novela histórica de realizar una lectura no literal de los acontecimientos del pasado para reinterpretar el presente. RODRÍGUEZ NUERO, S.: *op. cit.*, pp. 38-39.

novelista e historiador William Gilmore Simms (1806-1870)¹⁵, considerado la figura literaria sureña más representativa del período de preguerra, o el abogado y escritor John Pendleton Kennedy (1795-1870)¹⁶. De este último, *Swallow Barn* (1832) es considerada una de las primeras obras literarias engendradas en el Sur que parece albergar ciertos tintes críticos¹⁷.

Tras la guerra, a pesar de que las condiciones socioculturales no eran las más propicias, se produciría una inesperada proliferación de autores en el marco de lo que se conoce como escuela del *Local Color*¹⁸. En este contexto, muchos escritores fomentarían una literatura pensada para difundir a lo largo de la nación el recuerdo de los días anteriores a la guerra civil, convirtiendo al Sur en la imagen de la conservación de los valores tradicionales (familia, hospitalidad, caballerosidad y honor), frente a una sociedad supuestamente deshumanizada y materialista. De este modo el mundo sudista, a través de la literatura, saciaría el ansia de retorno a la naturaleza que ya manifestaban los habitantes del Norte y del Este.

Dentro del panorama de escritores del fenómeno literario de recuperación del «Viejo Sur», encontramos diversos puntos de vista: aquel que glorificaría el pasado a través de la defensa de los valores de la antigua civilización sureña y la neutralización de las acusaciones de violencia e ignorancia, y otro más crítico que abordaba una revisión de la problemática derivada de este antiguo modo de vida (pobreza, esclavitud...)¹⁹. A través de estos autores, unidos por la creencia en la unicidad de la historia sureña, la forma de vida de la plantación prebélica se transformaría en una leyenda con resonancias románticas que, con el paso del tiempo y a través de

¹⁵ Para más información véase MOLTKE-HANSEN, David: «William Gilmore Simms: An Overview», *The Simms Initiatives*, University of South Carolina, recurso digital (www.simms.library.sc.edu).

¹⁶ Para más información véase BOHNER, Charles H. (1961): *John Pendleton Kennedy, Gentleman from Baltimore*, Baltimore, Johns Hopkins.

¹⁷ A través de un personaje llamado Mark Littleton, un neoyorkino que abandona durante una temporada la ciudad para disfrutar de los placeres del campo, la novela describe la vida en dos plantaciones de Virginia. A pesar de que se deleita en este estilo de vida (abundantes comidas, hospitalidad sureña, costumbres y tradiciones autóctonas), Littleton envía una serie de cartas a su amigo Zachary, en las que describe el provincianismo y la ignorancia que parece envolver la región. Así, Kennedy, a través de una serie de minuciosas descripciones en tono de sátira y humor, mostraría los defectos que mantenían a Virginia y al resto del Sur al margen de los beneficios de un progreso del que ya se gozaba en las regiones del Norte. ZARDOYA, Concha (1956): *Historia de la literatura norteamericana*, Barcelona, Labor, pp. 123-124.

¹⁸ Corriente ya intuida en el período prebélico y puesta en práctica en todo el territorio norteamericano, que se caracterizaría por la plasmación de paisajes típicos, costumbres, modos dialectales y aspectos pintorescos en general, con tintes románticos y realistas a la par. A pesar de que explotaba las peculiaridades regionales, estaba destinado a reforzar la homogeneidad cultural en un momento de unificación nacional. Este estilo literario fomentaría la idea de Sur como auténtico vencedor de la guerra de Secesión, llevando a todo el país a empatizar con la causa confederada a través de las letras. MANUEL CUENCA, Carme (1994): *Mito e innovació en la narrativa estadoundidense del Nuevo Sur*, Universitat de València, pp. 26-35.

¹⁹ HUBBELL, Jay (1954): *The South in American Literature: 1607-1900*, Durham, North Carolina, Duke University, pp. 695-703.



diferentes medios de expresión, se convertiría en un tópico llamado a insertarse de lleno en la cultura occidental. Sin embargo, este tópico estaría plenamente marcado por dos aspectos: a diferencia de la cultura estadounidense ligada al éxito, la historia sureña quedaría marcada por la frustración y la derrota en todos los ámbitos. Así mismo, mientras que la identidad norteamericana se asentaría en el mito de la inocencia tras la huida de la corrupción del Viejo Mundo, el Viejo Sur cargaría con la culpa de haber destruido ese sueño utópico de perfección.

A pesar de verse forzados por las grandes editoriales del Norte a seguir escribiendo ese producto complaciente, George Washington Cable (1844-1925)²⁰ y Thomas Nelson Page (1853-1922)²¹ comenzarían a analizar la historia del Sur de forma más crítica el último tercio del siglo XIX. Aunque imbuidos del espíritu de idealización de la causa perdida, en relatos como *John March, Southerner* (1894) o *No Haid Pawn* (1887) respectivamente, estos autores sacarían a la luz algunos de los aspectos más oscuros y sórdidos de la cultura del Viejo Sur, soterrados hasta el momento por sus connotaciones negativas de aislamiento, decadencia y corrupción. El mito de la inocencia americana y de la regeneración tras el pecado original no cuadraba en unas tierras que habían basado su economía en el sistema esclavista. A consecuencia de ello, estos autores intentarían explicar y justificar este pasado en unos escritos en los que no siempre fueron capaces de mostrar la realidad, y en los que plasmarían una versión del mito del Sur y del mundo rural norteamericano que con los años daría paso al estereotipo.

Siguiendo su estela, a principios del siglo XX una nueva generación de escritores sureños traerían consigo una renovación que habría de convivir durante algunos años con esta novela de plantación complaciente que saciaba la demanda norteamericana²². A través de una reflexión entre crítica y emotiva, los autores del llamado Renacimiento del Sur mostrarían la decadencia de una civilización venida a menos, en la que se había tratado de ocultar uno de los actos más brutales consentidos por el hombre occidental. William Faulkner (1897-1962)²³ en la primera generación o Flannery O'Connor (1925-1964)²⁴ en la segunda presentarían al ciudadano norteamericano un Sur en el que sus habitantes vivían aferrados a las viejas tradiciones y valores, impermeables, en la mayoría de los casos, al progreso y a la modernidad.

²⁰ Para más información véase MANUEL CUENCA, Carme (2004): *La reconstrucción del Sur en la narrativa de George W. Cable y Thomas M. Page*, Departamento de Filología Inglesa de la Universitat de València.

²¹ Véase PAGE, Roswell (1923): *Thomas Nelson Page: A Memoir of a Virginia Gentleman*, New York, Scribners, una biografía del escritor que su propio hermano escribiría como homenaje y tributo a un individuo que al parecer supo encarnar todas las virtudes del caballero sureño.

²² El principal ejemplo de ello es la novela de Margaret Mitchell (1900-1949) *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the Wind*, 1936).

²³ Para más información véase LAMARCA MARGALEF, Jordi (1989): *William Faulkner. Movimiento, cambio y modificación*, Barcelona, PPU.

²⁴ Para más información véase BRONCANO RODRÍGUEZ, Manuel (1994): «La poética grotesca de Flannery O'Connor», en BARRIO, José María y ABAD GARCÍA, María Pilar, *Estudios de literatura en lengua inglesa del siglo XX*, Universidad de Valladolid, pp. 123-132.



Grandes temas como la corrupción familiar, la decadencia, el aislamiento o la miseria moral y material formarían parte de las líneas argumentales de unos autores que, tratando de analizar su pasado y presente de forma crítica, colaborarían en la subversión de esa imagen mitificada de lo rural norteamericano. De una manera u otra, y partiendo de unos hechos reales, desde el último cuarto del siglo XIX estos autores apuntalarían los cimientos del estereotipo del mundo rural sureño al que hacemos referencia bajo el concepto generalista de «América profunda», definiendo poco a poco una idea de ruralidad como antítesis del mundo civilizado e industrial.

3.2. LOS GÉNEROS CINEMATOGRAFICOS CLÁSICOS Y SU PAPEL EN LA CONCEPCIÓN DEL ESTEREOTIPO DE LA «AMÉRICA PROFUNDA»

Por su parte, algunos géneros cinematográficos seguirían los pasos de la literatura para llevar a la gran pantalla varios de los tipos y tópicos sureños que, sometidos ya a un proceso de estereotipación, transformarían la clásica idea de lo rural como escenario idílico. La industria de Hollywood, al igual que la literatura, acercaría inicialmente a los espectadores una visión idílica para destapar progresivamente su reverso tenebroso. El soporte cinematográfico demostraría su capacidad, por encima de otros, para la alimentación e incluso creación y asentamiento de esta clase de tópicos culturales. Varios géneros tendrían en el Sur en particular, y en lo rural norteamericano en general, su contextualización predilecta: desde dramas sureños que adaptaban novelas de algunos de los grandes escritores del Sur, pasando por musicales rurales que recreaban la vida sencilla en el campo, hasta producciones bélicas que plasmaban la épica de la guerra de Secesión.

El género *western* sería un caso particular, puesto que aunque no se contextualiza en el Sur sino en el Oeste, y vuelca su atención en recrear la expansión de la frontera, su óptica, igualmente idílica al principio y más crítica al final, contribuiría de forma indirecta a forjar ese estereotipo de naturaleza aislada y ajena a la civilización que terminaría fusionándose con esa idea de «América profunda». El Sur y el Oeste se entrecruzarían en la historia fundacional de Estados Unidos y en el propio imaginario colectivo norteamericano: la expansión de la frontera hacia el Oeste como Nuevo Edén desplazaría al Sur de su concepción de tierra originaria. A pesar de que durante el avance hacia el Oeste se cometerían igualmente todo tipo de actos brutales, a través de ciertos medios de expresión (principalmente el cine) este episodio histórico trazaría gran parte de la identidad de Estados Unidos al convertirse en la gran gesta nacional²⁵. Sin embargo, al igual que ocurriría en la literatura sureña, el *western* cinematográfico atravesaría diferentes etapas: el panorama maniqueo e idealizado de los primeros *westerns* daría paso a una óptica más

²⁵ Véase HAWGOOD, John A. (1976): *The American West*, London, Frontier.



crítica, que mostraría en mayor o menor grado la realidad de la conquista del Oeste²⁶. Así, de la misma manera que los escritores del Renacimiento del Sur mostraron a través de sus escritos la decadencia y la corrupción implícitas a su región, algunos directores llevarían a cabo el retrato de unos territorios aislados y peligrosos en el Oeste desprovistos de leyes, tal y como se plasma en filmes como *Incidente en Ox-Bow* (*The Ox-Bow Incident*, William A. Wellman, 1943)²⁷. Esta idea de aislamiento y brutalidad en una naturaleza presentada en primera instancia como algo idílico vincularía al Oeste a ese constructo de la «América profunda», principalmente por esa decadencia que deviene de la culpa heredada (esclavitud/masacre nativa)²⁸.

El melodrama será otro de los géneros cinematográficos que contribuirían a forjar este estereotipo, específicamente en aquellos largometrajes realizados por la industria de Hollywood entre la década de los treinta y sesenta contextualizados en el mundo rural²⁹. Teniendo en cuenta cómo el campo y la naturaleza constituían el escenario ideal para plasmar el mundo interior de la mujer, en soledad y aparta-

²⁶ Véase ASTRE, Georges-Albert y HOARAU, Albert-Patrick (1976): *El universo del western*, Madrid, Fundamentos.

²⁷ El filme denuncia la práctica del linchamiento, frecuente en Estados Unidos hasta bien entrada la década de los cuarenta tanto en los estados del Oeste como los del Sur. Aparece en multitud de largometrajes de diferentes géneros como por ejemplo *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, D.W. Griffith, 1915), donde se exaltaba al Ku Klux Klan como grupo de control de la criminalidad; *Furia* (*Fury*, Fritz Lang, 1936), donde el sospechoso de un secuestro es quemado aparentemente por una turba de linchamiento en la cárcel; *Matar a un ruiseñor* (*To Kill a Mockingbird*, Robert Mulligan, 1962), donde un hombre negro es acusado de violación y amenazado por la comunidad blanca; *Cometieron dos errores* (*Hang 'Em High*, Ted Post, 1968), donde un hombre se salva de un linchamiento y posteriormente se convierte en policía para localizar a los criminales; o *Arde Misisipi* (*Mississippi Burning*, Alan Parker, 1988), centrada en el enfrentamiento de miembros del Ku Klux Klan con varios activistas pro derechos humanos en un pequeño pueblo sureño. En todos ellos observamos cómo ciertas comunidades, habitualmente rurales y desconectadas de los centros urbanos, se reunían para dar escarmiento público y extrajudicial al que consideraban el infractor, castigando en la mayoría de los casos a marginados sociales. Véase GONZALEZ-DAY, Ken (2006): *Lynching in the West, 1850-1935*, Durham, Duke University.

²⁸ Así mismo, una vez superada la iconografía de la *wilderness*, la imagen de muchas comunidades del Medio Oeste también entrarían a formar parte de este estereotipo por su relación con el fanatismo religioso y la vida rural apartada.

²⁹ Rick Altman cita en su ensayo sobre los géneros cinematográficos el concepto *Hick Pix*, un término procedente del famoso titular de la revista *Variety* «Sticks nix hick pix», publicado en julio de 1935, que encabezaba un artículo sobre la opinión que los habitantes del campo tenían acerca de las películas ambientadas en el mundo rural. Utilizando el *slanguage* (una especie de argot popular del que se tiene constancia desde 1879), el título viene a significar: *Sticks* (habitantes del entorno rural) *nix* (rechazan) *pix* (las películas) *hicks* (entorno rural o campo), contradiciendo a una industria que consideraba que las historias de la alta sociedad no podían interesar a este tipo de público. Altman lo utilizará para referirse a una categoría en la que se aglutina el melodrama rural, el musical regional, las cintas policíacas situadas en pequeñas localidades o cualquier otro filme que se contextualice en la Norteamérica rural. No lo entenderá como un género en sí mismo porque recibe diferentes tratamientos en función de cada caso, pero sí se sustenta bajo el tema común de la ruralidad y puede verse englobado bajo el concepto español de americana. RICK, Altman (2000): *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós, pp. 45-46.

da del ruido de la urbe, el cine adaptaría muchas de las novelas de los autores del Renacimiento del Sur contextualizadas en una región eminentemente rural. Este proceso de trasvase de la literatura al cine fomentaría que la concepción del «Viejo» y del «Nuevo Sur» de esta generación de autores quedara grabada en la memoria del espectador, afianzándose en gran medida la idea de Sur rural como espacio jerarquizado, claustrofóbico y decadente. Aunque el reverso tenebroso del mundo rural norteamericano aún estaba por destapar, el drama sureño popularizaría una serie de ideas que contribuirían a forjar el estereotipo que denominamos «América profunda»: la idea del esplendor perdido e irrecuperable de una civilización (*El zoo de cristal, A Glass Menagerie*, Irving Rapper, 1950), la clásica tensión ciudad-naturaleza (*El secreto de vivir, Mr. Deeds Goes to Town*, Frank Capra, 1936), frente al ámbito doméstico, la naturaleza como contexto en el que se desatan los instintos más primitivos del ser humano (*Más allá del bosque, Beyond the Forest*, King Vidor, 1949), la ocultación de la realidad que se considera anormal (*El milagro de Anna Sullivan, The Miracle Worker*, 1962, Arthur Penn), la familia como microuniverso en el que se alojan perversiones, secretos, vergüenzas; en definitiva, una moral que permanece oculta a los ojos de la sociedad (*La gata sobre el tejado de zinc, Cat on a Hot Tin Roof*, Richard Brooks, 1958)³⁰.

Tal y como hemos observado, a pesar de los esfuerzos realizados por blindar la imagen sudista durante el período posbélico, los aspectos positivos de la leyenda campestre serían sustituidos de forma progresiva por las ideas de marginación, aislamiento, decadencia, pobreza moral e ignorancia. La subversión total quedaría expuesta en una serie de películas pertenecientes a la etapa moderna del género de terror que, a finales de los años sesenta, centrarían su interés en el mundo rural norteamericano. A partir de este momento, este escenario se transformaría en hogar de familias caníbales dispuestas a devorar literal y metafóricamente a inocentes jóvenes de ciudad, como respuesta a esa catarsis llamada Contracultura que sacaría a flote los verdaderos orígenes de brutalidad de Estados Unidos.

4. EL CONCEPTO DE «AMÉRICA PROFUNDA» EN EL CINE DE «TERROR RURAL»

Al igual que la novela de plantación y algunos géneros cinematográficos como el wéstern, el primer cine de terror norteamericano se presentaría ligado a un esquema argumental concebido para enmascarar la realidad económica, política y social de los Estados Unidos de la década de los treinta. Partiendo de la literatura gótica europea, la industria hollywoodiense daría vida a un catálogo de monstruos extranjeros concebidos como metáforas del mal, que se convertirían en los responsables de la crisis social del momento, eximiendo de este modo a una nación volcada en conservar intacta la idea de pueblo elegido. Se trata de un período del género

³⁰ Véase PÉREZ RUBIO, Pablo (2004): *El cine melodramático*, Barcelona, Paidós.

en el que unos monstruos foráneos constituirían la proyección de los fantasmas de una sociedad en crisis, restituyéndose el orden gracias a su aniquilación final³¹. Sin embargo, el examen de conciencia en el que la sociedad norteamericana se ve inmersa en la década de los sesenta y setenta a consecuencia de una serie de particulares acontecimientos constituiría el detonante para el surgimiento de la modernidad en el cine de terror y por consiguiente el desplazamiento del origen del mal del exterior al interior de la nación.

Estos hechos acaecidos en el seno social transformarían radicalmente la idea que los norteamericanos tenían de su propio país: tensiones raciales, deterioro urbano a consecuencia del aumento de la criminalidad, crisis del petróleo, pérdida del poder adquisitivo entre las clases medias, la omnipresencia de la guerra de Vietnam. Además, desde finales de los sesenta Estados Unidos sería testigo de varias tragedias que conmocionarían la opinión pública: en 1963 asesinarían al presidente John F. Kennedy; en 1968 ocurriría otro tanto con el líder del movimiento en defensa de los derechos civiles Martin Luther King y con el senador de Nueva York Robert Kennedy, gran defensor también de esta misma causa; el mismo año tiene lugar la horrible matanza en la residencia del director Roman Polanski, en la que su esposa Sharon Tate es asesinada por algunos de los miembros de «La Familia» Manson... El caso Watergate sería el colofón a una década de cambios, tragedias y conflictos en el contexto de una sociedad que había estado disfrutando de un nivel de vida sin precedentes hasta el momento³². A partir de aquí, la mentalidad del ciudadano medio norteamericano sufrirá un profundo vuelco que facilitaría el camino a una serie de cambios sociales.

En este contexto de cambio y revolución emerge la Contracultura, concepto que engloba una serie de movimientos sociales reivindicativos de diversa índole³³, que de forma indirecta llevaría al cine de Hollywood a experimentar una profunda renovación tanto en el plano creativo como en su sistema de producción. El surgimiento de productoras independientes a causa de la pérdida del monopolio de exhibición y distribución de los grandes estudios fomentaría nuevos caminos de experimentación cinematográfica influenciados directamente por los acontecimientos de esta crucial década³⁴. El destape social y cultural que supuso la destrucción del concepto de *American Way of Life* sería plasmado por unos géneros cinematográficos renovados que reflejarían gran parte de los cambios experimentados por la Norteamérica moderna³⁵. En este contexto, el género de terror comenzaría a explotar

³¹ LOSILLA, Carlos (1993): *El cine de terror: Una introducción*, Barcelona, Paidós, pp. 71-109.

³² Véase BERMAN, Morris (2002): *El crepúsculo de la cultura americana*, Barcelona, Octaedro.

³³ Véase PIVANO, Fernanda (1975): *Beat, Hippie y Yippie: del underground a la contracultura*, Madrid, Júcar.

³⁴ GUBERN, Román (1987): *La Caza de Brujas en Hollywood*, Barcelona, Anagrama, pp. 14-21.

³⁵ El concepto de *New American Cinema* engloba a un grupo de creadores norteamericanos que, partiendo en mayor o menor medida de las nuevas olas cinematográficas europeas, renovarían el cine partiendo de diferentes grados de oposición con respecto al modelo clásico. Véase CUETO, Roberto



la contextualización en ambientes rurales manifestando, a través del concepto de «América profunda» y sus elementos estereotípicos, cómo los auténticos monstruos habían estado siempre ocultos en las raíces de la nación, apartados de una sociedad afanada en ignorar su existencia.

El final de la década de los sesenta asistiría al nacimiento de una serie de subgéneros: casas encantadas, satanismo y brujería, zombis o *slasher* se convertirían en la taxonomía propia tanto del aficionado al género como de la industria. De forma paralela a esta nomenclatura de carácter popular, en el seno de la teoría y la crítica de cine surgiría una etiqueta que hunde sus raíces en el ámbito literario³⁶ y en la que se incluyen dos coordenadas muy específicas: espacial (Estados Unidos) y temporal (finales de los sesenta-principios de los ochenta). Nos referimos al *American Gothic*, una designación que englobaría una serie de filmes con un enfoque y una factura formal específicos, orientados en la mayoría de los casos a reflejar, directa o indirectamente, la crisis de valores de la época.

Existen sin embargo una serie de títulos que han de ser considerados al margen de la designación generalista de *American Gothic* en la que habitualmente se encuentran insertos, y de la más específica de *slasher* por ser anteriores al surgimiento de este subgénero. Nos referimos a *La matanza de Texas (The Texas Chainsaw Massacre)*, Tobe Hooper, 1974) y *Las colinas tienen ojos (The Hills Have Eyes)*, Wes Craven, 1977), dos filmes que sentarían las bases del catálogo iconográfico y estético de una tipología cinematográfica que denominamos cine de «terror rural», una especie de macroconcepto vertebrado en torno al estereotipo que centra este texto, y que por sus imbricaciones en la historia de Estados Unidos y su desarrollo en diferentes manifestaciones artísticas como la literatura y el cine, trasciende el apelativo de subgénero.

Al margen del carácter innovador y transgresor de ambos largometrajes, su principal interés reside en la evidente voluntad subversiva que apreciamos tanto a nivel argumental como de puesta en escena: el uso del estereotipo de la «América profunda» y todas sus connotaciones a través de su contextualización rural llevaría implícita la caída de algunos de los arquetipos definitorios de la identidad estadounidense, convirtiéndolos en producciones sumamente interesantes para rastrear el advenimiento del reverso tenebroso de la propia cultura norteamericana en uno de los períodos más convulsos de su historia. La subversión del arquetipo cultural norteamericano, entendido como un lento pero efectivo proceso de transformación, culminaría con el estreno de las producciones cinematográficas citadas, responsables ambas de la inauguración de la modernidad en el contexto del género de terror a principios de la década de los setenta.

y WEINRICHTER, Antonio (coords.) (2004): *Dentro y fuera de Hollywood. La tradición independiente del cine americano*, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay.

³⁶ Como títulos de referencia en la materia destacaremos en el ámbito norteamericano GROSS, Louis S. (1989): *Redefining the American Gothic: From Wieland to Day of the Dead*, Michigan, Umi Research, y en el español NAVARRO, Antonio José (coord.) (2007): *American Gothic. El cine de terror U.S.A. 1968-1980*, Semana de cine Fantástico y de Terror de San Sebastián.



Partiendo de la idea de Nuevo Edén como sustento para el acervo cultural y mitológico estadounidense, resulta paradójico cómo este arquetipo en su vertiente puritana se asocia a los Estados Unidos de América como realidad histórica, geográfica y cultural global, mientras que tan solo a los territorios del Sur se va a vincular el estereotipo de «América profunda», un concepto que parece englobar todos aquellos aspectos negativos que Norteamérica ha querido ocultar a lo largo de su historia. Así, mientras que el concepto de Nuevo Edén vivirá un notable proceso de mitificación, convirtiéndose en carne de leyendas e historias ejemplarizantes, la otra cara de Estados Unidos, ese lado tenebroso patrimonio exclusivo del Sur, sufrirá un proceso de estereotipación que desembocaría en el encasillamiento de la región y sus gentes en una imagen de connotaciones negativas. El resultado de este proceso de mitificación y estereotipación sería integrado en el folclore norteamericano en su versión más elemental, constituyendo la materia prima de expresiones como este cine de «terror rural». Tal y como veremos en la segunda parte de este texto, el testigo sería recogido por producciones televisivas como *True Detective* (Cary Fukunaga, 2014), cuyas bases argumentales e iconográficas trasladarán el estereotipo del formato de terror al del *thriller*.

Por otro lado, al igual que otros arquetipos propiamente norteamericanos como el del viaje, las circunstancias históricas que hicieron posible el asentamiento de este pueblo favorecerían la inclusión del mito campestre en gran parte de su discurso legendario, cultural y social. Erigida por los Padres Pioneros en mitad de la maleza inhóspita y desconocida del Nuevo Mundo, esta nación habría de mirar eternamente a unos orígenes naturales que serían sustituidos rápidamente por el bullicio de las grandes urbes. De una manera u otra, el discurso a favor de la ruralidad, la tradición y la búsqueda de los orígenes se encuentra permanentemente ligado a la cultura de Estados Unidos³⁷. Precisamente ese canto a la naturaleza frente al mundo urbanizado, a la exaltación de los orígenes y el retorno al pasado, será el nexo de unión de los autores más laureados de la literatura norteamericana como Henry David Thoreau (1817-1862) o Walt Whitman (1819-1892). Como hemos comentado, algunos géneros cinematográficos como el *western* o el melodrama emplearían tímida y progresivamente la contextualización campestre para mostrar esa cara oculta de la *wilderness* norteamericana que apuntaría a la transformación de su sentido tradicional³⁸. La subversión definitiva del mito del campo y lo rural vendrá de la mano de *La matanza de Texas*, una película que sitúa el concepto de

³⁷ Véase CULLEN, Jim (2004): *The American Dream: a Short History of an Idea that Shaped a Nation*, New York, Oxford University.

³⁸ Además de la aportación de los géneros *western* y melodrama, resulta necesario señalar algunos títulos de los años sesenta que servirían de trampolín para la subversión definitiva de este arquetipo tradicional: *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969), *Defensa* (*Deliverance*, John Boorman, 1972) y, aunque contextualizada en suelo británico, citaremos *Perros de paja* (*Straw Dogs*, 1971). Antes de la eclosión del cine de «terror rural», destacamos en este sentido y en el contexto del género de terror *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960), *La noche de los muertos vivientes* (*Night of the Living Dead*, George A. Romero, 1968) o, del mismo director, *The Crazies* (1973).

Mal en un pequeño pueblo agrícola del estado de Texas. A raíz del estreno de este título, el arquetipo idílico campestre daría paso al de «América profunda», un estereotipo que calaría de tal manera en el inconsciente colectivo que a día de hoy continúa siendo un tópico cultural en pleno rendimiento, tal y como demuestra la serie televisiva *True Detective*.

5. LA VIGENCIA DEL ESTEREOTIPO DE LA «AMÉRICA PROFUNDA» EN *TRUE DETECTIVE*

Los claroscuros propios de la historia de Estados Unidos y los tópicos forjados en torno a la nación, alentados, tal y como hemos visto, por la literatura y el cine, siguen plenamente vigentes y en constante adaptación a los nuevos tiempos. La televisión, como actual soporte de ficción, nos brinda un ejemplo que ilustra la permanencia del estereotipo de la «América profunda» en la segunda década del siglo XXI. Este estereotipo, desarrollado y popularizado en el seno del cine de terror de los setenta, tiene su reflejo en la primera temporada de *True Detective*, una producción que, aunque inscrita en los límites genéricos del *thriller*³⁹, plasma con toda su crudeza la subversión de la idea tradicional de naturaleza y ruralidad norteamericana. Tanto en su plano argumental como de puesta en escena, esta ficción materializa el decisivo papel del cine y diferentes medios de expresión en la pervivencia de los tópicos culturales, centrados en este caso en la confrontación entre lo rural y lo urbano, el campo y la ciudad, la naturaleza y la máquina, como ingredientes que vertebran la esencia de la identidad norteamericana.

Sin duda alguna, la ficción televisiva actual vive un momento dorado. La propia «lógica de la taquilla» y la crisis de creatividad que afecta a Hollywood desde hace varias décadas han favorecido el asentamiento de fórmulas calculadas y sin riesgo como el *remake*, que no son más que pruebas de la situación que atraviesa el cine *mainstream*⁴⁰. En este sentido, de alguna manera cíclico, la televisión se ha convertido en el soporte ideal para albergar grandes ficciones cuyo metraje se expande a merced del argumento (y, por supuesto, en función de su audiencia), y que presentan un formato atractivo y funcional a nivel de visionado. El lugar destacado que ocupan las series en la producción audiovisual actual se debe a la conjunción de varios factores⁴¹: de índole socioeconómico, en cuanto a la necesidad de las cadenas por cable de generar un producto que refuerce su identidad de marca y que contribuya a la captación de nuevos abonados; factores tecnológicos y sociales, en

³⁹ Mientras que el *thriller* se centra en el proceso de investigación de un asesinato que conduce a desvelar la identidad del personaje criminal, el terror se vuelca en el sufrimiento de las víctimas y en la personalidad del matarife.

⁴⁰ LIPOVETSKY, Gilles y SERROY, Jean (2009): *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Barcelona, Anagrama, p. 12.

⁴¹ MUÑOZ FERNÁNDEZ, Horacio (2016): «¿Son arte las series de televisión?», *Index Comunicación*, núm. 6, Universidad Rey Juan Carlos, p. 69.



tanto a la aparición de nuevos canales de exhibición y su ensalzamiento a través de las redes sociales y el fenómeno *fan*; y, por último, factores de índole estético que aluden a la revalorización del papel del guionista en su esfera de autor, la puesta de nuevo de los géneros cinematográficos o la aparición de nuevas temáticas que van más allá del imaginario tradicional⁴². Denostadas durante años por considerarse un vulgar entretenimiento de masas, los elevados estándares de calidad y sofisticación que presentan en la actualidad han llevado a las series de televisión a ser concebidas como un soporte capaz de actualizar y reformular muchos de los modelos cinematográficos, literarios y teatrales pasados.

5.1. ALGUNAS CLAVES ARGUMENTALES

La serie de Nic Pizzolato traslada a la pequeña pantalla el estereotipo del mundo rural surgido a raíz de la pervisión de los arquetipos nacionales, plasmado con una manifiesta intención verosímil que deja entrever un crudo retrato social de las zonas menos favorecidas de Luisiana. A pesar de que tras la Segunda Guerra Mundial el Sur pudo experimentar cierta reactivación económica gracias al Sistema Interestatal de Autopistas, en la actualidad esta región alberga los principales focos de pobreza de los actuales Estados Unidos. Se habla del *Black Belt* o *Cinturón Negro*, una franja geográfica que parte de Luisiana para atravesar los estados de Misisipi, Arkansas y Georgia, donde los índices de pobreza, desempleo y abstención escolar registran las cotas más elevadas del país⁴³.

A nivel argumental, el inicio de la trama se sitúa en un alejado cañaveral de la pequeña población de Erath (Luisiana), donde el cadáver de una joven adornado con una enorme cornamenta y unos símbolos en la piel aparece atado de pies y manos. Los elementos añadidos suscitan de inmediato la posibilidad de que el móvil del asesinato esté vinculado con algún ritual ocultista. Aunque la trama principal transcurre en el año 1995, el espectador no asiste directamente a estos hechos, sino al relato que de los mismos realizan los que fueron los detectives al mando del caso, Rush Cohle (Matthew McConaughey) y Marty Hart (Woody Harrelson), que en la actualidad son llamados por separado para recordar los detalles del escenario de un crimen que parece tener similitudes con otro en tiempo presente.

⁴² Algunos de los trabajos más señeros en el análisis estético de estas producciones televisivas son: NEWMAN, Michael y LEVINE, Elana (2012): *Legitimizing Television: Media Convergence and Cultural Status*, New York, Routledge; GLEVAREC, Hervé (2012): *Sériephilie. Sociologie d'un attachement culturel*, Paris, Ellipses; y COLONNA, Vincent (2010): *L'art des séries télé ou comment surpasser les américains*, Paris, Payot.

⁴³ De todo el territorio estadounidense, esta zona es la que mayor población negra posee, siendo gran parte de ellos descendientes de esclavos africanos. Además de referirse a una caliza cretácica de color oscuro que contrasta con los suelos claros del continente, el concepto *Black Belt* es utilizado por el ciudadano blanco para hacer referencia discriminatoria a la densidad de población afroamericana del lugar. ROLLER, David C. y TWYMAN, Robert W. (eds.): 1979, *Encyclopedia of Southern History*, Baton Rouge and London, Louisiana State University, pp. 123-124.

La línea argumental del proceso de investigación, en la que se entremezclan las circunstancias personales de los protagonistas y la relación entre ellos, tiene lugar en una densa atmósfera propia de los pantanos de este pequeño pueblo de Luisiana, donde los hijos y las mujeres de los *swamp people* (gentes del pantano) desaparecen y son asesinados de forma reiterada a lo largo de los años. Después de la resolución del caso principal, entre interrogatorios a madres asesinas de sus propios hijos y sucesos de personas devoradas por cocodrilos en los pantanos, la cotidianidad de los detectives transcurre hasta que Rush comienza a sospechar que el asesino del caso del 95 sigue en libertad. A pesar de que su hipótesis causa más de un problema al detective, su sagacidad los lleva a relacionar el asesinato de la joven Dora Lague con estas desapariciones, habitualmente ignoradas por unas autoridades que no suelen preocuparse en exceso por un sector de la población que parece estar «fuera del sistema». Tras una catarsis en sus vidas que los lleva a tomar caminos separados, Rush comienza a tirar del hilo hasta desentrañar un perturbador y sórdido misterio silenciado tiempo atrás: la existencia de un «culto del pantano» encabezado por personajes de diversos estratos sociales, los cuales sacrifican niños en nombre del llamado «Rey Amarillo».

5.2. ASPECTOS ESCENOGRÁFICOS E ICONOGRÁFICOS

Aunque en el retrato de la pequeña comunidad Erath, aislada y ajena al mundo, se incide más en los aspectos de sordidez y decadencia que en los de terror propiamente dicho, el estereotipo de la «América profunda» queda exhaustivamente retratado en la primera entrega de *True Detective*, tanto en la esfera escenográfica como en la iconográfica. Su enfoque naturalista será precisamente una de las características que lo conecten con la representación habitual del estereotipo, puesto que, aunque a lo largo de la trama pueden presentarse sucesos o situaciones que nos lleven a pensar en la existencia del factor sobrenatural, todo queda finalmente adscrito a los parámetros de lo real.

La conversión del paisaje rural, arquetipo y símbolo de la cultura estadounidense, en escenario de filmes como *La matanza de Texas* o *Las colinas tienen ojos* durante los años setenta reflejaría de forma indirecta la desconfianza del estadounidense hacia su país y hacia los valores que lo regían. La representación de un paisaje amable y triunfal daría paso a un retrato patético, decadente y desolador que nada tendría que ver con aquellas tierras cargadas de oro y recursos que fueron conquistadas por el estadounidense bajo la doctrina del Destino Manifiesto⁴⁴. La subversión era evidente: un escenario que había sido exaltado como señal de identidad nacional en muchas manifestaciones culturales se transformaba, a consecuencia de una catarsis social y cultural, en contexto para lo macabro partiendo de la brecha

⁴⁴ Véase HORSMAN, Reginald (1985): *La raza y el Destino Manifiesto. Orígenes del anglosajonismo racial norteamericano*, México D. F., Fondo de Cultura Económica.





argumental que algunos géneros cinematográficos y estilos literarios habían abierto años atrás. Tal y como hemos visto, el melodrama y el drama sureño, así como la propia literatura sureña de principios del siglo xx, se habían decantado por mostrar una «América profunda» asfixiante y cerrada como metáfora de la intransigencia mental de sus gentes y de la sensación de tiempo detenido en el contexto de los pantanos y ciénagas de estados como Luisiana, Tennessee o Alabama. A pesar de que el cine moderno de «terror rural» se adentraría en la Texas más insondable y aislada mostrando otra versión de este Sur que identificaríamos con el estereotipo de la «América profunda», *True Detective* recoge el testigo del melodrama en tanto al uso de unos intrincados espacios naturales cargados de simbología, que en este género clásico solían identificarse con lo amenazante y con el placer prohibido⁴⁵.

Los pantanos que circundan el pueblo de Erath, en torno a los cuales las gentes del lugar desarrollan sus miserables vidas, parecen ocultar algo en constante acecho, un mal endémico que todos conocen, pero que nadie sabría definir con palabras. Vestigios de la civilización contrastan con el insondable paisaje natural, retratado en unos planos aéreos que constituyen parte de la identidad de la serie. A través de las implacables afirmaciones de Rush («... la gente de aquí es como si ni siquiera supiera que existe un mundo ahí afuera»), que se ven apoyadas por ese retrato de miseria y pobreza en el que se enmarca la pequeña localidad, el espectador reconoce al instante el estereotipo. Acto seguido visualizamos esa idea que cobra forma en la existencia de un lugar remoto cuyos habitantes ponen en práctica un sistema de vida que contrasta en gran medida con el de las grandes urbes. Herederos forzosos de los primeros habitantes del Sur, cuyas tierras fueron usurpadas por los grandes terrateniente para verse relegados al aislamiento en las zonas menos fértiles y más hostiles de la región, los moradores de los pantanos padecen de forma directa las consecuencias de una serie de circunstancias de índole histórico, cultural y económico, que los han llevado a sufrir una miseria similar a la vivida en otros tantos lugares marginados de los Estados Unidos.

Por otro lado, muchos de los iconos de la cultura popular norteamericana asociados tradicionalmente a su paisaje rural y a la vida en pequeñas comunidades comenzarían a adquirir nuevos significados a raíz del surgimiento del cine de «terror rural». El proceso de subversión ideológica que muchos de los arquetipos culturales de Estados Unidos sufrirían con la irrupción de la modernidad en este género configuraría un nutrido catálogo de nuevos escenarios para el terror que se insertaría de forma irreversible en el inconsciente colectivo. En menos de una década, los pequeños establecimientos de carretera o las casas en el claro del bosque dejarían de ser sinónimo de la perpetuación de los valores tradicionales y de la vida apacible, para convertirse en la encarnación del reverso tenebroso de los Estados Unidos. En

⁴⁵ En relación también con la eterna dicotomía entre lo rural y lo urbano, civilización y barbarie, tal y como plantean filmes como *Más allá del bosque* (*Beyond the Forest*, 1949) y *Pasión bajo la niebla* (*Ruby Gentry*, 1952), ambas del director King Vidor. Quedará alguna reminiscencia de ello en *Psicosis*, ya que un pantano cercano al motel permite a Norman deshacerse del vehículo de Marion. De nuevo la tradición se traga a la modernidad. Véase PÉREZ RUBIO, P., *op. cit.*, pp. 180-190.

este punto, la imagen de la Norteamérica idílica y campestre quedaría sustituida por la noción de la «América profunda» estereotipada. Partiendo de la popularidad de filmes como *La matanza de Texas*, nuevos escenarios como gasolineras y moteles de carretera se vincularían de forma permanente a una amenaza intangible y agazapada en el corazón de Estados Unidos, un mal que aguarda pacientemente a ser destapado. Todo este corpus iconográfico y sus connotaciones terminarían por convertirse en una amalgama de referencias y guiños que los directores del género de terror emplearían para encuadrar personajes y argumentos.

En este sentido, el muestrario de localizaciones que ofrece la serie va a sintetizar de forma absoluta todos aquellos escenarios que el cine de «terror rural» explotaría durante su auge en los años setenta. Tras la pista del asesino de Dora Langué, Rush y Marty frecuentan las viviendas de muchos de los vecinos de la zona, caracterizadas por una evidente dejadez y suciedad: parques de caravanas sin la menor infraestructura sanitaria que hacen las veces de prostíbulo, casas prefabricadas realizadas con materiales de desecho donde se alojan los vecinos más pobres de Erath, gallineros, cobertizos..., todo suele estar rodeado de basura, chatarra, electrodomésticos inutilizados. La decadencia está implícita en cualquier lugar, potenciada por la imagen de numerosas construcciones en ruinas como iglesias o colegios, vestigios quizás de un intento fallido de superación de la pobreza. En este sentido, el panfleto amarillo acerca de una congregación religiosa que ambos detectives encuentran en el diario de la joven asesinada los conduce a los restos de una iglesia derruida tras un incendio donde encontrarán nuevas pistas relacionadas con el caso. Durante la secuencia en la que los personajes se adentran en su interior, el espectador percibe esa sensación de tiempo detenido y decadencia inherente al lugar y a sus gentes que en definitiva asociamos a ese estereotipo de la «América profunda», aunque en este caso en una versión más miserable que terrorífica.

A pesar de que el género moderno de terror había dado la vuelta a la idea de paisaje norteamericano asociándolo a una serie de connotaciones negativas, generando además nuevos escenarios como gasolineras o moteles de carretera, la vivienda estadounidense no habría sufrido una subversión específica, puesto que desde los años veinte el cine la había considerado el escenario ideal para el terror. La estética gotizante impuesta durante el período clásico del género⁴⁶ persistiría durante la década de los sesenta hasta que *Psicosis* recuperara el estilo norteamericano victoriano como escenario para lo sombrío, aportando de esta manera una óptica más cercana de la que carecía la estética europea. Del mismo modo, en la *La noche de los muertos vivientes*, cuya acción se desarrolla en un lugar ordinario desprovisto de todo el poso tradicional de los escenarios del género de terror, no encontramos atisbo alguno de mansiones góticas o pantanos oscuros. Por primera vez un argumento de horror se

⁴⁶ La tradición protestante y liberal de la cultura anglosajona puede explicar la asociación de la Edad Media con las ideas de oscurantismo e intransigencia religiosa, y por tanto la estética gótica con un período especialmente extremo en la historia de la religión católica. RAMÍREZ, Juan Antonio (1986): *La arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de Oro*, Madrid, Hermann Blume, pp. 180-181.



desarrollaba en un escenario cotidiano, un enclave rural más cercano al espectador, que fomentaría que este pudiera considerar como remotamente factible una historia con tintes sobrenaturales.

Antes de ello, a pesar de no introducir ningún elemento terrorífico, algunos títulos del melodrama comenzarían a sugerir ese ambiente malsano y claustrofóbico intrínseco a los escenarios domésticos, anticipando de alguna manera el papel que la vivienda jugaría en el estereotipo de la «América profunda». Mientras que el cine de terror clásico no cejaba en su empeño de desvincular el mal de la sociedad norteamericana, el melodrama y específicamente el drama sureño emplearían lo autóctono para mostrar una realidad soterrada (aislamiento, decadencia, moral oculta...), teniendo en la vivienda su principal escenario.

En su afán verista, el cine moderno de «terror rural» emplearía la versión vernácula y popular del estilo victoriano para fomentar una mayor identificación entre espectador y argumento. De este modo, desprovista de todos los elementos tradicionales que habían sido realzados en el cine de terror de épocas pasadas, películas como *La matanza de Texas* emplearían la imagen amable de esta clásica vivienda victoriana rural para albergar en ella a los vástagos de la «América profunda». Esta influencia se deja sentir en muchos detalles de la casa que aparece en los momentos finales del penúltimo capítulo de *True Detective*, cuya arquitectura parece ser más una traslación vernácula de la mansión sureña que de la estética victoriana. Cuando, después de seguir varias pesquisas, Rush y Marty encuentran el camino que los conduce a esta casa de los horrores, han de adentrarse en las profundidades del lugar a través de carriles secundarios poco o nada transitados. Como tragados por ciénagas pantanosas, los personajes han de alejarse cada vez más de la civilización hasta llegar a la guarida del monstruo, un lugar decrepito escondido entre la maleza. Su interior oculta una serie de estancias invadidas por todo tipo de objetos (aquí observamos una acumulación específica de libros y revistas), en un estado deleznable. Una de ellas resulta especialmente estremecedora: en el centro de la estancia Marty encuentra una gran bañera metálica, rodeada por grandes cantidades de sábanas que parecen haber servido para limpiar todo tipo de fluidos; del techo cuelgan numerosos ambientadores con su característica forma de abeto, quizás para mitigar el hedor. Aunque todo apunta a que en esta habitación pudo ocurrir algún episodio violento, en este caso parece que las actividades criminales como tal no se desarrollan en el interior de la casa, sino en un cobertizo anexo a ella en el que los detectives encuentran el cadáver de un hombre atado al armazón de una cama.

5.3. EL ESTEREOTIPO DE LA «AMÉRICA PROFUNDA» EN *TRUE DETECTIVE*: LA MORAL OCULTA

El concepto de moral oculta es sin duda el hilo conductor de todos los capítulos que componen esta producción televisiva. Esta idea queda especialmente patente en el retrato de la institución familiar tradicional, uno de los temas que subvertiría el cine de «terror rural» durante los setenta, y que presenta el argumento creado por Fukunaga como prueba de la vigencia del estereotipo de la «América profunda».



Entendido como estamento social, cultural y económico, este pilar de la cultura estadounidense caería irremediamente a lo largo de la revolución cultural de finales de los sesenta. A la familia nuclear la sucederían nuevos modelos que transformarían radicalmente la imagen que hasta el momento se tenía de ella. Todos estos cambios serían recogidos, en mayor o menor grado, por numerosos filmes de terror como *La semilla del Diablo* (*Rosemary's Baby*, Roman Polanski, 1968), *El exorcista* (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973) o *¡Estoy vivo!* (*It's Alive*, Larry Cohen, 1974), títulos que serían un claro reflejo de estos acontecimientos sociales en clave de terror⁴⁷. Por su parte, el cine de «terror rural» iría mucho más allá en esta desacralización de uno de los símbolos norteamericanos por excelencia, planteando un retorno a ese modelo familiar antiguo, quizás como manifestación del fracaso del modelo nuclear basado plenamente en el consumo y el bienestar material. En muchos de estos largometrajes, el sistema de clanes queda encarnado por una familia de perturbados de algún pequeño pueblo del Sur de Estados Unidos, compuesta por diversas generaciones no exentas de cierta consanguinidad, que conviven bajo un claro sistema de autoabastecimiento: la caza e ingesta de jóvenes de ciudad en la mayoría de los casos, tal y como representa la *La matanza de Texas*, cuya familia protagonista adopta el sistema criminal como medio para perpetuar el estilo de vida anclado al campo, ante su incapacidad de concebir otra forma de existencia viable.

En este sentido, *True Detective* aporta una nueva vuelta de tuerca, puesto que el ultraje a esta institución no vendrá solo por parte de la existencia de una familia de perturbados que anida en las profundidades de los pantanos, sino por la particular defensa que de la familia tradicional realizan los sectores más conservadores de la sociedad. En primer lugar, el detective Marty Hart, esposo y padre, defiende y protege los valores de la decencia y la familia, mientras que los traiciona buscando una vía de escape con otras mujeres, deslices que argumenta de esta manera: «Es por tu mujer y por tus hijos, también. Tienes que aceptar esa liberación cuando se te aparece o cuando haces que aparezca. Bueno, al final es por el bien de la familia». Por su parte, Cohle, con un pasado familiar truncado por la desgracia, sirve de contrapunto a esta falsa moral, destapando a través de sus reflexiones la falsedad de esta institución.

El reverso tenebroso de la familia, en su relación con la moral oculta, emerge en la vinculación de un linaje sureño de renombre con los sucesos criminales que azotan Erath y alrededores. El patriarca de la antigua familia Childress, rama genealógica de la que parte la influyente familia sureña de los Tuttle, engendraría una cuantiosa descendencia bastarda que sería repudiada y diseminada a lo largo de los pantanos. El desenlace de la trama lleva a los detectives a dar con el paradero de uno de estos individuos, Errol William Childress (Glenn Fleshler), un hombre gigante con el rostro cubierto por una evidente cicatriz, ubicado por algunos testigos en varios de los lugares asociados directamente al rastro de desapariciones y asesinatos. La cercanía espacial de estos sucesos con los colegios e instituciones benéficas ads-

⁴⁷ SKAL, David J. (2008): *Monster Show. Una historia cultural del horror*, Madrid, Valdemar, pp. 364-371.



critas a la fundación Tuttle permiten finalmente a la pareja de detectives arrancar la máscara de moralidad tras la que se ocultaban los descendientes de la cultura de la plantación, sacando a la luz ese lado oscuro que la antigua civilización sureña había tratado de ocultar bajo la forma de mito.

Esta idea entronca directamente con algunos melodramas de atmósferas opresivas alejadas de esa idealización rural, en cuyo argumento asistimos a la ocultación de una realidad considerada vergonzosa a ojos de la sociedad. Muchos títulos muestran personajes con traumas de índole físico o psicológico convertidos en un lastre familiar, que son escondidos de todos. En el caso de *True Detective* observamos cómo un secreto familiar, la descendencia bastarda de un potentado sureño anormal en términos físicos y psicológicos, queda marginada y abandonada para desarrollar un sentimiento de inferioridad que les empuja a cobrarse lo que suponen que les pertenece. Los propios creadores, para enfatizar esta idea, reservarían un espacio al inicio del capítulo final para proporcionar el punto de vista de un asesino inserto en su propio universo, que es a su vez la víctima histórica de hombres poderosos sin escrúpulos⁴⁸. De esta manera se realiza un retrato de la familia como microuniverso en el que se alojan perversiones, secretos, vergüenzas; en definitiva, una especie de caja de Pandora donde todo lo que no debe ser queda oculta bajo una frágil capa de normalidad.

Esta idea queda ilustrada durante los últimos minutos del penúltimo capítulo, cuando los dos detectives que parecen estar investigando a Rush en tiempo presente, Gilbough (Michael Potts) y Papania (Tory Kittles), salen a los escenarios reales del caso de Dora Langue para corroborar los testimonios de los dos policías protagonistas. En un cruce de caminos, se detienen perdidos para preguntarle a un jardinero por la ubicación de la antigua iglesia incendiada. La onmisciencia propia del argumento nos permite descubrir, por unas descripciones previas realizadas por Rush, cómo este individuo es el autor del asesinato del año 95 y suponemos de otros tantos, es decir, Erroll William Childress. Tras las indicaciones pertinentes y la observación de los dos detectives al respecto del conocimiento sobre la zona que parece tener este hombre de mediana edad, él reitera esta afirmación, asegurando que conoce la costa palmo a palmo. Antes de terminar la frase, los policías emprenden la marcha bruscamente, para dejar a este nuevo personaje mascullando algo que será el final previo al desenlace de toda la temporada: «Mi familia ha estado aquí durante mucho tiempo..., mucho tiempo».



⁴⁸ DE LOS RÍOS, Iván y HERNÁNDEZ, Rubén (coords.) (2014): *True Detective. Antología de lecturas no obligatorias*, Madrid, Errata Naturae, p. 25.

5.4. PERSONAJES Y TIPOS HUMANOS

A lo largo de la trama se desarrolla un extenso catálogo de tipos humanos, que finalmente quedan conectados en el desenlace: por un lado, la *white trash* en todo su apogeo, esos habitantes de los pantanos empleados en su inmensa mayoría en las marismas o, en su defecto, en el negocio de las drogas o la prostitución; y por otro, los grandes potentados del Sur, senadores o reverendos pertenecientes a importantes y arraigadas familias de la región, intocables e impunes ante la ley gracias a su inmenso poder. Siguiendo las pistas del asesinato de la joven Dora Langue, Rush y Marty visitan una congregación religiosa itinerante llamada «Amigos de Cristo». Observando los rostros absortos de los feligreses, Rush se pregunta y responde la siguiente pregunta: «¿Cuál crees que es el coeficiente medio de esta gente? [...] Veo una propensión a la obesidad, a la pobreza, unas ganas enormes de cuentos de hadas, tipos metiendo el poco dinero que tienen en cestos de mimbre que se pasan los unos a los otros. Creo que podemos asegurar que ninguno de los presentes va a subdividir el átomo». A través de la visión objetiva de un personaje que no pertenece a la comunidad, se sintetiza el retrato de esa *white trash* miserable y empobrecida material, moral y educacionalmente, vinculada indisolublemente al estereotipo de la «América profunda».

Por otro lado, el rol de patriarca sureño queda encarnado en la figura del reverendo Billy Lee Tuttle (Jay O. Sanders), personaje que regenta una fundación humanitaria en la que se llevarían a cabo varios proyectos de construcción de escuelas como alternativa a los programas educativos ofrecidos por los centros públicos rurales. Tras un supuesto rumor no esclarecido de pederastia, las escuelas cerrarían y las ayudas a niños desfavorecidos cesarían. Rush, consciente de la vinculación de este poderoso hombre con el asesinato de Dora Langue, comienza a investigar casos similares hasta dar con una familia de *rednecks*, los Ledoux, aparentemente desvinculados de los Tuttle, que además de cocinar metanfetamina, mantienen en su rancho a varios niños cautivos. Una vez descubierto el lugar, el ímpetu de Marty le lleva a disparar al supuesto asesino, considerándose el caso cerrado al imputarse la autoría de todos los crímenes a este individuo. Sin embargo, tras la reunión de los detectives en tiempo presente en el penúltimo capítulo, se destaca la magnitud real del caso: por un lado, la existencia de una agrupación de personas relevantes (liderados por los Tuttle) que parecen estar sacrificando niños en nombre del «Rey Amarillo»⁴⁹ y, por otro, inserto en un microuniverso de sordidez y decadencia, Errol William Childress, responsable de muchos de los asesinatos y atrocidades acaecidos

⁴⁹ El «Rey Amarillo» hace referencia al libro de relatos del escritor Robert William Chambers (1865-1933) *El Rey de Amarillo*, publicado en 1895. A pesar de que el fenómeno *fan* generado por la serie se volcaría en las páginas de este escrito con la intención de hallar algún significado oculto en el argumento de la serie, el propio Pizzolatto esclarecería la función de esta cita: «Decidimos que nuestros adoradores de Satán no adorarían a Satán, sino al Rey Amarillo». Como muchas tantas otras referencias de esta producción, la intención de los creadores es la cita que lleve al espectador a recomponer el subtexto generado por los propios creadores. DE LOS RÍOS, I. y HERNÁNDEZ, R., *op. cit.*, pp. 14.



en la zona. Por lo tanto, Tuttle-Childress, potentados sureños y *white trash* que quedan finalmente vinculados en ese «culto del pantano», en el que van a ejercer diferentes grados de protagonismo.

Con la intención de trazar un puente entre el cine de «terror rural» de los setenta y el estereotipo que populariza, y la traslación del mismo en *True Detective*, encontramos evidentes paralelismos en las figuras de los asesinos: Leatherface (Gunnar Hansen) y Erroll William, dos monstruos ocultos en las profundidades del Sur, en las que pueden llevar a cabo con impunidad sus apetencias más sórdidas. Gigantes con la cara estigmatizada por una enfermedad o cicatriz, se diferencian sin embargo por el grado de contacto que establecen con la civilización, ya que a consecuencia de su trabajo manteniendo las instalaciones de los edificios asociados a la fundación de los Tuttle, Childress puede escoger personalmente a sus víctimas.

6. CONCLUSIÓN

Como podemos observar, este *thriller* recurre directamente al estereotipo que denominamos como de «América Profunda», dejando entrever la pervivencia del mismo en muchos de los temas que trata: exposición del estamento familiar y su moral oculta a través de la existencia de familias asesinas, que en este caso se encuentran emparentadas con linajes de alcurnia; naturalezas subvertidas en sus connotaciones originales, que dan cabida a aquella anormalidad que la sociedad rechaza; miembros de una *white trash* empobrecida moral y culturalmente que siguen con fanatismo las palabras de redención de algún reverendo itinerante... Queda de alguna manera patente la idea de que el cine (en este caso la televisión a través de un lenguaje cinematográfico) ha perpetuado y alimentado este tópico con nuevas versiones y diferentes enfoques, consolidándolos en el imaginario colectivo del espectador.

A pesar de la existencia de una crisis en el negocio cinematográfico que ha permitido el florecimiento de otras vías creativas como la de las series de televisión, observamos la reiteración y continuidad de unos temas de raigambre literaria que, sometidos al paso del tiempo, las circunstancias sociales y el gusto del espectador, han mutado para ceder su forma de arquetipo al de tópico y estereotipo, introduciéndose en el acervo cultural contemporáneo de tal manera que resulta sorprendente comprobar su reconocimiento en un público que atiende a numerosos sesgos generacionales, sociales y culturales. El concepto de «América profunda» no es más que el proceso de subversión de ese legado de exaltación idílica y mitológica que caracteriza la identidad de Estados Unidos, arquetipos que posteriormente revelarían su reverso tenebroso en el contexto del cine de terror, y que destaparían el fondo de perversidad, oscuridad y culpa que toda sociedad «civilizada» alberga. En *True Detective* se unen, por tanto, esas dos caras estereotipadas del Sur habitualmente desligadas, que en este caso se funden para aludir a varios de los conceptos de los que se nutre el estereotipo de la «América profunda»: tradición, familia, linaje..., todo ello contextualizado en el escenario de un insondable paisaje natural, que resulta siempre ser el refugio de todos esos engendros, bastardos y semillas podridas ignoradas por la sociedad, que encuentran amparo en la tierra.



BIBLIOGRAFÍA

- ASTRE, Georges-Albert y HOARAU, Albert-Patrick (1976): *El universo del western*, Madrid, Fundamentos.
- BERMAN, MORRIS (2002): *El crepúsculo de la cultura americana*, Barcelona, Octaedro.
- BOHNER, Charles H. (1961): *John Pendleton Kennedy, Gentleman from Baltimore*, Baltimore, John Hopkins.
- BRONCANO RODRÍGUEZ, Manuel (1994): «La poética grotesca de Flannery O'Connor», en BARRIO, José María y ABAD GARCÍA, María Pilar, *Estudios de literatura en lengua inglesa del siglo XX*, Universidad de Valladolid.
- COBB, James C. (2007): *Away Down: A History of a Southern Identity*, New York, Oxford University.
- COLONNA, Vincent (2010): *L'art des séries télé ou comment surpasser les américains*, Paris, Payot.
- CUETO, Roberto y WEINRICHTER, Antonio (coords.) (2004): *Dentro y fuera de Hollywood. La tradición independiente del cine americano*, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay.
- CULLEN, Jim (2004): *The American Dream: a Short History of an Idea that Shaped a Nation*, New York, Oxford University.
- DE LOS RÍOS, Iván y HERNÁNDEZ, Rubén (coords.) (2014): *True Detective. Antología de lecturas no obligatorias*, Madrid, Errata Naturae.
- EDWARD, S. (1972): «The Southern Agrarians, H.L. Mencken, and the Quest for Souther Identity», *American Studies*, University of Kansas, vol. 13, núm. 2, pp. 15-92.
- EGERTON, John (1974): *The Americanization of Dixie. The Southernization of America*, New York, Harper's Magazine.
- GLEVAREC, Hervé (2012): *Sériephilie. Sociologie d'un attachement culturel*, Paris, Ellipses.
- GONZALEZ-DAY, Ken (2006): *Lynching in the West, 1850-1935*, Durham, Duke University.
- GROSS, Louis S. (1989): *Redefining the American Gothic: From Wieland to Day of the Dead*, Michigan, Umi Research.
- GUBERN, Román (1987): *La Caza de Brujas en Hollywood*, Barcelona, Anagrama.
- HARRIS, J. William (2006): *The Making of the American South. A Short History, 1500-1877*, Oxford, Blackwell.
- HAWGOOD, John A. (1967): *The American West*, London, Frontier.
- HERNÁNDEZ ALONSO, Juan José (2002): *Los Estados Unidos: historia y cultura*, Salamanca, Alamar.
- HOLMES STEPHENSON, William (1959): *A Basic History of the Old South*, New York-Toronto-London, Van Nostrand.



- HORSMAN, Reginald (1985): *La raza y el Destino Manifesto. Orígenes del anglosajonismo racial norteamericano*, México D. F., Fondo de Cultura Económica.
- HUBBELL, Jay (1954): *The South in American Literature: 1607-1900*, Durham, North Carolina, Duke University.
- LAMARCA MARGALEF, Jordi (1989): *William Faulkner. Movimiento, cambio y modificación*, Barcelona, PPU.
- LIPOVETSKY, Gilles y SERROY, Jean (2009): *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Barcelona, Anagrama.
- LOSILLA, Carlos (1993): *El cine de terror: Una introducción*, Barcelona, Paidós.
- MANUEL CUENCA, Carme (1994): *Mito e innovación en la narrativa estadounidense del Nuevo Sur*, Universitat de València.
- MANUEL CUENCA, Carme (2004): *La reconstrucción del Sur en la narrativa de George W. Cable y Thomas M. Page*, Departamento de Filología Inglesa de la Universitat de València.
- MOLTE-HANSEN, David: «William Gilmore Simms: An Overview», *The Simms Initiatives*, University of South Carolina, recurso digital (www.simms.library.sc.edu).
- MUÑOZ FERNÁNDEZ, Horacio (2016): «¿Son arte las series de televisión?», *Index Comunicación*, núm. 6, Universidad Rey Juan Carlos, pp. 69-82.
- NAVARRO, Antonio José (coord.) (2007): *American Gothic. El cine de terror U.S.A. 1968- 1980*, Semana de cine Fantástico y de Terror de San Sebastián.
- NEWMAN, Michael y LEVINE, Elana (2012): *Legitimizing Television: Media Convergence and Cultural Status*, New York, Routledge.
- PAGE, Roswell (1923): *Thomas Nelson Page: A Memoir of a Virginia Gentleman*, New York, Scribners.
- PÉREZ RUBIO, Pablo (2004): *El cine melodramático*, Barcelona, Paidós.
- PIVANO, Fernanda (1975): *Beat, Hippie y Yippie: del underground a la contracultura*, Madrid, Júcar.
- POLK, Noel (1997): *Outside The Southern Myth*, Jackson, University of Mississippi.
- RAMÍREZ, Juan Antonio (1986): *La arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de Oro*, Madrid, Hermann Blume.
- RICK, Altman (2000): *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós.
- RODRÍGUEZ NUERO, Salvador (1997): *La memoria del olvido: Faulkner, el Sur y la Modernidad*, Universidad Complutense de Madrid, tesis doctoral.
- ROLLER, David C. y TWYMAN, Robert W. (eds.) (1979): *Encyclopedia of Southern History*, Baton Rouge and London, Louisiana State University.
- SANTAMARÍA, Alberto (2005): *El idilio americano: ensayos sobre la estética de lo sublime*, Universidad de Salamanca.
- SKAL, David (2008): *Monster Show. Una historia cultural del horror*, Madrid, Valdemar.
- WIRT, William: *The Letters of the British Spy. The Capital and the Bay: Narratives of Washington and the Chesapeake Bay Region ca. 1600-1925*, edición digital de la web de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos (www.loc.gov.com).
- ZARDOYA, Concha (1956): *Historia de la literatura norteamericana*, Barcelona, Labor.

