

Alonso Quijano en el Callejón del Gato: Las ficciones de *psycho-killers* españolas

By

Arturo Mejjide Lapidó

Submitted to the Department of Spanish and Portuguese and the Faculty of the
Graduate School of the University of Kansas in partial fulfillment of the
requirements for the degree of Doctor of Philosophy

Dr. Jorge Pérez, chairperson

Dr. Jonathan Mayhew

Dr. Margot Versteeg

Dr. Yajaira Padilla

Dr. Tamara Falicov

Date defended _____

Copyright 2010

Arturo Mejjide Lapidó

The Dissertation Committee for Arturo Meijide Lapidó certifies
that this is the approved version of the following dissertation

Alonso Quijano en el Callejón del Gato: Las ficciones de *psycho-killers* españolas

Committee

Dr. Jorge Pérez, chairperson

Dr. Jonathan Mayhew

Dr. Margot Versteeg

Dr. Yajaira Padilla

Dr. Tamara Falicov

Date approved: _____

Abstract

The goal of my dissertation is to study the pervasive presence of the psycho-killer in Spanish cultural production of the last two decades. By analyzing selected literary and filmic works, I explore how this character has become a metaphor for the uneasiness caused by the political and socio-cultural changes which took place in Spain from the 1990s onward. However, the adoption of this character is not simply a mimetic process but a reformulation according to literary and cultural traditions such as quixotism and *esperpento* in order to question the construction of Spanish national identity. The emergence of this figure needs to be examined against the backdrop of the cultural and sociopolitical impact of globalization processes in contemporary Spain and how these processes shape new constructions of national identity. Apart from this, the psycho-killer is a radically individualistic figure that arises as a result of the skepticism and the disenchantment caused by the failures of the young Spanish democracy.

Agradecimientos

Me gustaría agradecer el apoyo de las personas e instituciones que me han ayudado a completar este proyecto. En el ámbito de lo financiero debo dar las gracias al Programa de Cooperación Cultural entre el Ministerio de Cultura español y las universidades norteamericanas por su beca para la investigación y a la Universidad de Kansas por su Tinker Research Grant y Summer Research Fellowship de la oficina de investigación y estudios graduados. Estas ayudas me han permitido realizar varios viajes a España con motivo de recabar importante información para mi investigación en la Biblioteca Nacional y la Filmoteca Nacional de Madrid.

También quiero agradecer a Alberto Villamandos, de la Universidad de Missouri-Kansas City, por sus sugerencias para el cuarto capítulo.

Muchas son las personas que me han ayudado y apoyado durante este largo proceso en la Universidad de Kansas. Los años que he pasado en este departamento han sido un auténtico privilegio. Agradezco a Robert Spires, Michael Doudoroff y Jonathan Mayhew por haber impartido las primeras clases que tomé en esta institución en la primavera de 2004 y cambiar definitivamente mi orientación profesional. A Jill Kuhnheim, por haber sido una fuente de apoyo, incluso en los momentos más difíciles. A los miembros del comité Jonathan Mayhew, Margot Versteeg, Yajaira Padilla y Tamara Falicov por sus comentarios, sus consejos y sus clases, en las que pude empezar a experimentar con algunos de los temas que aparecen en este trabajo. Mención aparte merece Jorge Pérez no sólo por su incasable trabajo—más allá de sus obligaciones—y su infinita paciencia, sino también por no haberme dejado caer en el conformismo, planteándome constantes desafíos con sus comentarios y sugerencias. Definitivamente esta disertación sería muy diferente sin su ayuda.

No quiero olvidarme de todos los compañeros y amigos que han ido pasando por la universidad de Kansas durante todos estos años, haciéndome este proceso mucho más agradable: Vicente, Begoña, Marta, Clint, Megan, Daniel, Belén, Stacy, Regan, Hernán y un largo etcétera. Del “Bourgeois Pig” donde, entre café y café, pude redactar la mayor parte de este proyecto. Tampoco de los que se quedaron en Santiago, especialmente Manuel, Carlos y Marcelino, por seguir siendo una de mis conexiones más fuertes con Galicia.

Por último, pero no por ello menos importante, debo agradecer a Arpana su incondicional apoyo y confianza, a pesar de haberme conocido cuando ya estaba sumergido en este trabajo y las estanterías de mi apartamento estaban cubiertas de libros sobre asesinos y violencia. A mi familia. A mis abuelos. A mi madre y a mi hermana por sus sacrificios, porque a pesar de la distancia he podido sentir su apoyo en los momentos más difíciles y por su imprescindible ayuda en mi investigación a la hora de proporcionarme las referencias y los materiales audiovisuales más recientes.

Y a mi padre, por haberme iniciado cuando era niño en la novela negra, Alfred Hitchcock y Vázquez Montalbán.

Índice

Introducción:	
Esquizofrenia y violencia en la cultura herida.....	7
El precio de una <i>snuff movie</i> :	
Globalización y espectáculo en las ficciones de <i>psycho-killers</i>	31
Alonso Quijano en el Callejón del Gato:	
El <i>psycho-killer</i> cañí.....	98
Retrato del asesino como artista:	
Intelectualidad y arte en las ficciones de <i>psycho-killers</i>	160
Entre el monstruoso femenino y las medio-muertas:	
Las mujeres <i>psycho-killers</i>	211
Conclusión.....	252
Bibliografía.....	257
Filmografía.....	282

Introducción:

Esquizofrenia y violencia en la cultura herida

Pycho Killer

Qu'est-ce que c'est?

Talking Heads, "Psycho Killer"

They wanted to know why I did what I did, well,
sir, guess there's just a meanness in this world

Bruce Springsteen, "Nebraska"

"One day men will look back and say I gave birth to
the twentieth century."

Jack The Ripper, *From Hell*

El 1 de octubre de 1888, la policía londinense hacía pública una carta recibida unos días antes en la que un todavía desconocido Jack the Ripper se confesaba responsable del asesinato de dos prostitutas en el barrio de Whitechapel. El objetivo de esta acción era obtener algún dato relevante de los lectores de los diarios londinenses, pero lo que consiguieron fue iniciar un circo mediático que continuaría incluso con la publicación de las fotos de los cuerpos mutilados de las víctimas. Los crímenes de Jack desconcertaban a las biempensantes mentes victorianas, no porque Whitechapel fuera considerada como una zona segura, sino porque daba la sensación de que se estaba ante un nuevo tipo de asesino que pretendía impresionar a la comunidad por medio de sus actos, como si usara los cadáveres como una forma de afrenta (Collins 12). Cinco años más tarde, en el Chicago de la Exposición Universal—por lo tanto, otro centro de atención espectacular—, H. H. Holmes conseguía el dudoso honor de ser el primer asesino en serie (en su

acepción moderna de la expresión) de los Estados Unidos al amontonar a sus víctimas en el hotel de su propiedad, conocido como “Castillo del Asesinato” (Murder Castle). Holmes inauguraba una larga lista, que convertiría a este país en el escenario principal de este tipo de crímenes. De esta combinación de violencia y espectáculo mediático surge la figura de lo que ahora se conoce como *psycho-killer*, y de cuya manifestación en la cultura peninsular se ocupa este trabajo.

El *psycho-killer* es uno de los personajes más emblemáticos de la mitología norteamericana del siglo XX, gracias sobre todo al cine y a la televisión. Como los forajidos del *western* o los *gangsters* de la novela negra, el *psycho-killer* es una encarnación mítico-apocalíptica del miedo a la otredad criminal (Simpson 15), pero además re-contextualiza este miedo dentro de una sociedad consumista y espectacular. El propio término de asesino en serie (*serial killer*) fue acuñado por Robert K. Ressler resaltando el paralelismo entre la búsqueda de la satisfacción del criminal con la adicción creada por el consumo de los seriales cinematográficos en Estados Unidos¹. Los asesinatos de estos personajes, con frecuencia obsesionados por su repercusión mediática, se corresponden con el modo de producción capitalista, en el que el cuerpo humano se ha convertido en un objeto de consumo, cuyo epítome es *American Psycho* (1991) de Bret Easton Ellis. En España, aunque este personaje había aparecido anteriormente, no es hasta el comienzo de los 90, gracias a la publicación de la novela de Ellis, así como del estreno de *The Silence of the Lambs* (Jonathan Demme, 1991), que el *psycho-killer* se incorpora a la cultura *mainstream* con cierta asiduidad. Definitivamente, 1991 es un año en el que el *psycho-killer* se pone en el punto de mira mediático. No sólo coincidieron la novela de Ellis y el filme de Demme, sino también el arresto del asesino en serie Jeffrey Dahmer, lo que generó una gran campaña informativa. También durante este año, en España, alcanzó una gran popularidad la serie de televisión *Twin Peaks* (1990-1991), dirigida por David

Lynch, que se había estrenado en noviembre de 1990. Todos estos productos culturales contribuyeron a la normalización de este personaje para el público español y a su consecuente aparición dentro de la producción cultural española.

Pero al contrario de lo que sucede en los Estados Unidos, el *psycho-killer* ha recibido escasa atención dentro de los estudios peninsulares, si bien es cierto que ya hay varios trabajos sobre los asesinos en serie reales. Algunos de estos ejemplos los constituyen la obra de Francisco Pérez Abellán—tanto en sus artículos periodísticos como en su obra divulgativa—, la de Jesús Palacios (1998), la de Vicente Garrido Genovés y Patricia López Lucio (2006) o la de Pilar Abeijón (2005), que tratan tanto ejemplos nacionales como extranjeros. También se ha dado en España el caso de estudios filmicos de esta figura como el Isabel Santaularia (2009), e incluso ha visto la luz una colección de fichas editada por Emilio Martínez, Rubén Pajarón y Marta Muñoz, bajo el título de *PsychoBase* (2008). Sin embargo, estas obras tratan la figura del *psycho-killer* español como algo anecdótico, sin profundizar en sus similitudes con los productos norteamericanos y, sobre todo, en sus especificidades culturales. Desde una perspectiva más académica, Cristina Moreiras Menor ha estudiado la relación entre la violencia y el espectáculo en la producción cultural de la democracia utilizando el concepto de “cultura herida,” originalmente acuñado por Mark Seltzer para hablar de los asesinos en serie en los Estados Unidos, aunque tampoco entra en el análisis específico de esta figura.

Considero que son al menos tres, los motivos por los que este personaje no ha sido objeto de estudios culturales específicos. El primero es que, a pesar de algunas excepciones, esta figura ha estado relegada fundamentalmente a la sub-cultura popular alejada de los estudios académicos, como las publicaciones de *true crime* y terror, así como a los filmes de serie B y Z². En segundo lugar, en el caso del cine anterior a los noventa, este personaje aparece en numerosas

co-producciones, muchas de ellas ni siquiera filmadas en castellano, que cuestionan la categoría de cine nacional y dificulta su estudio dentro de la, a menudo, excesiva compartimentación académica. El último de estos motivos reside en la hibridez genérica que domina los productos protagonizados por los *psycho-killers*, que dificultan la articulación de un corpus consistente. En relación con el *thriller*, uno de los géneros cinematográficos en los que el *psycho-killer* suele aparecer con mayor frecuencia en los Estados Unidos, Barry Jordan y Rikki Morgan-Tamosunas destacan la imposibilidad de definir sus límites dentro de la producción española y lo delimitan únicamente por sus conexiones con el comportamiento criminal (87).

No obstante, sí existe un corpus considerable a partir de los 90 inspirado por la figura del *psycho-killer*.³ El cine ha sido el medio principal en el que se han desarrollado estos personajes. Pero, a pesar del éxito de muestras del “cine de género” más ortodoxo, como *Tesis* (1996) de Alejandro Amenábar o *El rey de la montaña* (2007) de Gonzalo López-Gallego, que combinan las convenciones del cine de terror y del thriller, los ejemplos más habituales suelen implicar cierto nivel de parodia o distanciamiento, como los cortometrajes *Mirindas Asesinas* (1991) de Álex de la Iglesia o *Evilio* (1992) y *Evilio vuelve* (1994) de Santiago Segura; así como las películas *Kika* (1993) de Pedro Almodóvar, *Justino, un asesino de la tercera edad* (1994) de La Cuadrilla, *La mujer más fea del mundo* (1999) de Miguel Bardem, *Marujas asesinas* (2001) de Javier Rebollo, *Chuecatown* (2007) de Juan Flahn o *Los cronocrímenes* (2007) de Nacho Vigalondo. Entre los ejemplos literarios se pueden destacar obras de gran visibilidad como *Historias del Kronen* (1994) de José Ángel Mañas, *El estrangulador* (1994) de Manuel Vázquez Montalbán, *Caídos del cielo* (1995) de Ray Loriga, *Nadie conoce a nadie* (1996) de Juan Bonilla o *Plenilunio* (1997) de Antonio Muñoz Molina, así como el relato breve de Marina Mayoral “En

los parques, al anochecer” (1998) y, de una manera más contextual, la novela de Rosa Montero *Instrucciones para salvar el mundo* (2008).⁴

Este trabajo pretende ocupar el hueco que hasta ahora han dejado los estudios académicos en torno a este personaje, explorando algunas de las principales tendencias en las ficciones españolas de las últimas dos décadas. Para ello, no sólo comentaré los nexos con la producción cultural norteamericana tan influyente durante este periodo, sino que sobre todo analizaré lo que denominaré “*psycho-killer* cañí,” una variedad propia y diferencial que sirve para incorporar a este personaje a la tradición cultural española, así como para ponerlo en diálogo con algunas de las cuestiones habituales a la hora de debatir la misma como la leyenda negra o la violencia fratricida o la dictadura franquista—como han sido explorados en los influyentes estudios de Marsha Kinder y Thomas Deveny. El *psycho-killer* revisa, cuestiona y actualiza estos mitos para adaptarlos al contexto de la cultura herida peninsular. No obstante, antes de comenzar con este análisis, aclararé brevemente las de cuestiones históricas y terminológicas que plantean el estudio y la contextualización de este personaje.

El monstruo postmoderno: origen y problemas terminológicos del *psycho-killer*

La figura del asesino múltiple no es un fenómeno reciente. Jesús Palacios propone la obra del siglo II *Vida de los Césares*, en la que Suetonio describe los crímenes de Tiberio, Calígula o Nerón, como el primer catálogo de *psycho-killers*. Durante los siglos XV y XVI, nefastos personajes como Vlad Tepes, Gilles de Rais o la condesa Erzébet Báthory alimentaron la fantasía popular con sus crímenes. En España podemos encontrar el caso de Manuel Blanco Romasanta, conocido como el “sacauntos” y el “hombre-lobo de Allariz,” que, cuando fue detenido en 1852, reconoció haber asesinado a nueve personas. Dejando a un lado los eventos

históricos, Philip L.Simpson encuentra las raíces del asesino en serie como construcción cultural en el monstruo de las obras de terror gótico, con el que comparte la vinculación con aquello que rechaza y es rechazado por la civilización (28). Sin embargo, lo que le otorga un carácter diferencial respecto a los asesinos múltiples históricos y los monstruos góticos literarios son los crímenes de Whitechapel en 1888. Para Clive Bloom, Jack the Ripper se convierte en icono cultural gracias a la cobertura mediática que se hizo de sus asesinatos. The Ripper fue el primero en ofrecerse al periodismo y, a la vez, en convertirse en su creación. Esta circunstancia coincidió, además, con los seriales de la prensa victoriana (123), lo que favoreció cierta confusión entre los límites entre realidad y ficción para el gran público.

Además, en 1896 se inauguró el teatro Grand-Guignol, que dio lugar a unas obras que pronto alcanzaron un gran éxito de público y caracterizadas, según Jesús Rubio Jiménez, por “la dramatización excesiva y desmesurada de situaciones extremas y patológicas” que no se convierte en “un mero juego o pretexto, sino reveladora de significaciones más profundas, dándose así la mano lo más hondo de las tradiciones naturalista y simbolista, el verismo extremo y la búsqueda de sentidos ocultos” (72). Estas obras del teatro de Grand Guignol contribuyeron a la mitificación, entre otros personajes, de los asesinos en serie y de los criminales patológicos. Este popular modelo teatral se extendió por los escenarios españoles a partir de 1901 gracias a las sucesivas giras de Ermete Zacconi (Rubio Jiménez 74), pero, sobre todo, gracias a la compañía de Alfredo Sainati y Bella Staracce-Sainati que iniciaron sus actuaciones en España en 1912 (79). De esta manera, los medios de comunicación y una concepción de la cultura como producto de consumo se convierten en dos de los ingredientes fundamentales en la construcción del *psycho-killer*, tal y como se conoce en la actualidad.

Pero, existe también un tercer elemento que redefine a esta figura: la relación ambivalente que mantiene con la ciencia y la razón. Al contrario de lo que sucedía con figuras como Vlad Tepes o Giles de Rais, que pasaron al imaginario popular como Drácula y Barba Azul, el *psycho-killer* intenta ser comprendido desde un prisma científico, aunque no siempre de una manera satisfactoria. En *Devil in the White City* (2003), Erik Larson describe cómo un nuevo tipo de científicos, los “alienistas” intentan describir las acciones de hombres como Holmes. Estos investigadores perciben vagamente la ausencia de ciertas características que componen lo humano y describe esta “enfermedad” como “locura moral” y a los que muestran este desorden como “imbéciles morales.” En 1885 la *Pall Mall Gazette* de William Stead incorpora al lenguaje popular el término del psicópata (86-87). Aunque el reconocimiento de la psicopatía como desorden se debe al médico francés Philippe Pinel, del manicomio de Bicêtre en París, que en 1801 etiqueta a uno de los pacientes como *emportement maniaque sans délier* (Smith 3), estableciendo una influyente visión que enfatizaba el carácter ambiental de este mal y que perduraría durante décadas. La cuestión de si se trata de un criminal de origen ambiental y social o endémico y fisiológico ha sido uno de los más debatidos por los expertos.

Debido a estas perspectivas distantes sobre este tipo de criminales, los términos que los definen han ido evolucionando durante el último siglo. En la actualidad, psicópata, sociópata, asesino en serie o *psycho-killer*, son conceptos que, con frecuencia, se emplean indistintamente de una forma incorrecta, ya que, si bien comparten bastantes características, también los separan importantes diferencias. El concepto de psicópata ha sido empleado dentro de la psicología por autores como Cleckley. Esta figura se ha caracterizado por su encanto superficial y su inteligencia, así como por la ausencia de manifestaciones psico-neuróticas o de signos de pensamiento irracional. Es un término, por lo tanto, asociado con una diagnosis de tipo

fisiológico. Y, lo que es más importante, un psicópata no tiene por qué ser un asesino. Sociópata es el término preferido por psiquiatras como Wiggins y Schwarz y refuerza el componente antisocial de este individuo. Según Eric W. Hickey, la diferencia entre un psicópata y un sociópata es que el primero tiende a desarrollar una mayor sofisticación en sus técnicas criminales, y también suele cuidarse más de no ser capturado. En cierto sentido no es tan depredador como el sociópata y muchas veces ni siquiera daña a su víctima ya que se mueve por el ansia de poder y control (82). En oposición a estos términos se encuentra el de asesino psicótico, aquel que sufre algún tipo de psicosis que le impide reconocer la frontera entre el bien y el mal, lo que desde un punto de vista legal lo convierte en un loco (Hickey 11).

Además de desde un punto de vista psiquiátrico, también se puede clasificar a estos criminales según su modus operandi, en asesinos en serie, asesinos en masa y asesinos recreativos. Según Steven A. Egger, un asesino en serie es aquel individuo, o grupo de individuos, que comete dos o más asesinatos distanciados en el tiempo y sin conexión aparente. El ejemplo paradigmático de este modelo es el protagonista del filme *Las horas del día*, Abel (Álex Brendemül), el amable y gris dueño de una pequeña tienda familiar que lleva una vida monótona y repetitiva, que únicamente se ve interrumpida por sus esporádicos asesinatos. Eric W. Hickey establece tres diferencias fundamentales entre los asesinos en masa y los asesinos en serie. La más obvia es que los primeros matan a grupos de personas de una sola vez. Además, el destino de estos criminales suele ser el arresto o el suicidio. La tercera de las diferencias tiene que ver también con la percepción de estos crímenes: al igual que en el caso de los asesinos en serie, las muertes causan ansiedad y el miedo en la comunidad, pero estos son más concentrados y limitados localmente (16). Este tipo de crimen es el retratado en la película de Carlos Saura *El 7º día*, en la que los hermanos Fuentes, Antonio (Juan Diego) y Emilio (José Luis Gómez),

deciden terminar con las rencillas ancestrales que los enfrenta a los Jiménez e irrumpen con sus escopetas en el bar del pueblo disparado indiscriminadamente a las personas que se encuentran allí causando nueve muertos y doce heridos. Cabe destacar una tercera categoría, no tan conocida popularmente: los asesinos recreativos o *spree murderers*, que se sitúan en un estadio intermedio entre los asesinos en serie y los asesinos en masa. Éstos no planean sus asesinatos ni lo hacen para saciar una fantasía perversa, sino porque lo disfrutan o porque les permite conseguir lo que quieren. En lugar de cometer sus crímenes en un periodo indefinido o en un único episodio violento, lo hacen durante semanas o meses, compaginándolo con una huída de la justicia, que suele acabar con su muerte o con su detención. En la novela de Ray Loriga *Caidos del cielo*, el protagonista encarna a este modelo, cuyos crímenes son literalmente una huída hacia adelante, pues este tipo de criminales suelen protagonizar novelas y películas de carretera en las que la actividad criminal y la evasión de la justicia convergen.

El término que emplearé a lo largo de este trabajo es el de *psycho-killer* porque supone la versión popularizada y “espectacularizada” gracias al cine y a la literatura de estos tipos de trastornos en su vertiente criminal. Este término permite enfatizar el carácter de estos personajes como construcción cultural, frente a los casos reales clínicos y legales. Mantendré el término en el inglés original para enfatizar la influencia de la cultura norteamericana en la construcción de este personaje. Además, *psycho-killer* es un término más ambiguo y amplio que los otros mencionados, incluyendo a los asesinos en serie, en masa y recreativos. En textos donde se rompen los límites genéricos, es necesaria también la misma flexibilidad en la descripción de sus protagonistas, ya que así se puede centrar el análisis en la naturaleza tanto serial como ritual de los crímenes. Por lo tanto, entiendo por *psycho-killer* a cualquier tipo de asesino múltiple que actúa movido por el deseo de control/poder y atenta contra las estructuras sociales básicas (en las

que se fundamentan las relaciones humanas más primarias) dentro de un marco de una sociedad espectacular que disuelve los límites de lo público y lo privado, afectando a su propia concepción del crimen. Esta dinámica entre lo interior (privado) y lo exterior (público) convierte al asesino en un ser abyecto, alguien con quien la comunidad se siente identificado pero, al mismo tiempo, también repele. El *psycho-killer* surge dentro de la sociedad, pero ésta se muestra incapaz de reconocerlo. Lo abyecto, para Julia Kristeva, es aquello de lo que uno no se puede proteger como si se tratara de un objeto (en el sentido de “otredad”), porque no se trata de la falta de limpieza o salud (sociológicamente hablando) sino de aquello que perturba la identidad, el sistema o el orden. En definitiva, lo abyecto es lo que no respeta los límites, las posiciones o las reglas (4) y surge de la incapacidad para auto-reconocerse en este tipo de “otredad” (5). Al analizar el caso del *psycho-killer* primordial Jack The Ripper, Bloom propone que el propio nombre Jack representa la nomenclatura de lo ordinario (120). El mayor terror que producen los *psycho-killers* es su apariencia “normal,” que les permite pasar desapercibidos hasta que ya han acumulado un importante número de víctimas. Su principal aportación como construcción cultural es su capacidad para violentar lo cotidiano, los valores inamovibles de la sociedad.

Es por este motivo que los *psycho-killers* se presentan en un contexto cultural que, según Olivier Monguin, está saturado por la violencia, lo que conlleva su presentación como un “estado natural,” como algo endógeno en el individuo (31). Dentro de esta saturación de la violencia, el asesino en serie representa una huída hacia adelante en el intento de redoblar su intensidad y, así erradicarla (38). En cierto modo, las ficciones de *psycho-killers* cumplen, dentro del contexto postmoderno, con la función sacrificial de la violencia en la que, de acuerdo con René Girard, la muerte del chivo expiatorio mantiene a la sociedad y la previene de su destrucción (12). De ahí que sobre las víctimas de los asesinos en serie se suelen proyectar unos valores diferenciales que

los construyen como “otredad,” como “no-yo” favoreciendo la identificación del consumidor de estas ficciones, al menos parcialmente, con el criminal.⁵

A principios de los 80, Wayne J. Douglas se refiere al criminal psicópata como un nuevo modelo de héroe “hollywoodiense.” Douglas considera este tipo de personaje como el sucesor lógico del “gangster” de los años de la depresión, según la relación que establece con el público. Si los mafiosos de los años 30 eran admirados por su capacidad para adaptarse al mundo urbano emergente, desafiando sus valores sociales, los asesinos en serie lo son porque hacen lo propio con el entorno mucho más complejo y burocratizado en el que se ha ido convirtiendo el mundo tras la II Guerra Mundial. El psicópata es un símbolo de lo que todos queremos ser y en lo que, a la vez, tememos convertirnos (32)⁶.

Uno de los elementos habituales en las ficciones de *psycho-killers* es la construcción interna del personaje por medio de la psicosis o la esquizofrenia, que Freud definía como la perturbación en las relaciones entre el ego y el mundo exterior, en oposición a la neurosis que es el conflicto entre el ego y el id (“Neurosis and Psychosis” 263). De esta manera, el psycho-killer psicótico se convierte en la encarnación esencial de la sociedad del simulacro, por su incapacidad para descifrar los códigos de la realidad. Según Baudrillard, el simulacro, o lo hiperreal, es aquello que se genera a partir de modelos de lo real, pero sin origen en la realidad (“La precesión” 9), implicando la sustitución de esta realidad por su representación.

Consecuentemente, este personaje aparece identificado con los medios de comunicación, y el mundo de la imagen y la apariencia. Esta esquizofrenia sirve para expresar la tensión que se hace evidente como consecuencia de los eventos de 1992. Mientras los Juegos Olímpicos de Barcelona, la Expo de Sevilla y la capitalidad europea de la cultura de Madrid proyectan la imagen triunfal de un país que alcanza la modernidad, a un nivel más profundo, están teniendo

lugar el desencanto ideológico, la corrupción política y la pervivencia de modos Franquistas. Si la sociedad española de la democracia es un simulacro como propone Eduardo Subirats (“Transición y espectáculo” 85), el *psycho-killer* se corresponde con el individuo que, en esta sociedad, fracasa al interpretar los signos externos. Es dentro de este modelo postmoderno y capitalista que el *psycho-killer* se presenta como una figura subversiva.

En *Anti-Oedipus* (1972), Gilles Deleuze y Felix Guattari identifican los mecanismos de reterritorialización del capitalismo con los del psicoanálisis. En una era en la que se tiene una percepción fragmentada y parcial de la realidad, el capitalismo y el psicoanálisis procuran su reconstrucción: “Capitalism is constructed on the ruins of the territorial and the despotic, the mythic and the tragic representations, but it re-establishes them in its own service and in another form, as images of capital” (295). En este contexto la esquizofrenia del *psycho-killer* supone un punto de escape, una forma de desterritorialización, que se opone a la norma presente en estos modelos sociales. De esta manera, este personaje pone en evidencia la tensión que se produce al intentar abrazar y rechazar, simultáneamente, los discursos oficiales dominantes como el capitalismo (*Historias del Kronen*), la social-democracia (*El estrangulador*) o el catolicismo (*Nadie conoce a nadie, La promesa*).

Desencanto y espectáculo: el contexto de los *psycho-killers* en las ficciones españolas

Aunque el personaje del *psycho-killer* se identifica con la evolución industrial y científica del siglo XX, en las últimas tres décadas se producen una serie de eventos que lo convierten en un personaje todavía más vigente⁷. Al comentar el caso norteamericano, Philip Jenkins afirma que el auge de estos modelos concuerda con la cada vez mayor presencia de la Nueva Derecha, a partir de los últimos años de los 70, y con su insistente empeño en buscar el contraste entre las

virtudes de la sociedad tradicional y la degradación y la falta de moral contemporáneas de las que culpan a las actitudes más progresistas y, por lo tanto, más permisivas (124). Hay, sin embargo, otro importante factor que ha reforzado este proceso de “visibilización” de esta figura: la cada vez mayor presencia de la violencia en los medios (125). En definitiva, la insistencia—tanto por motivos políticos como espectaculares—en limitar esta realidad a conceptos maniqueos de bien y mal, con la consecuente incapacidad de reeducar este último, ha contribuido a la recuperación de un debate de marcados posicionamientos políticos. Por lo tanto, si bien la figura del asesino en serie puede ser presentada inicialmente como agente subversivo, por lo que tiene de agente antisocial, las narrativas dentro de las que tienen lugar suelen ser empleadas, paradójicamente, de una manera conservadora.

La situación sociocultural en la España de los 90 guarda ciertas similitudes con lo descrito por Jenkins acerca de los Estados Unidos en la década anterior. Por un lado se produce un avance de una nueva derecha reformada, impulsada por José María Aznar desde el Partido Popular, que en las elecciones al Congreso de los Diputados de 1993 consigue rebasar su techo electoral alcanzando un 34,8%, y que culmina con la victoria en los comicios celebrados en 1996 en la que alcanza la mayoría relativa. Este avance de modelos políticos más conservadores es consecuencia, en gran medida, del desgaste del proyecto socialista causado por los casos de corrupción, entre los que destacan los protagonizados por Luis Roldán y Mariano Rubio,⁸ así como por la publicación de la información que vinculaba a este gobierno con el GAL, grupo terrorista responsable de la guerra sucia contra ETA. El avance electoral del principal partido conservador va unido, además, a un aumento de la preocupación ciudadana por la seguridad, el control y el orden que va a llevar a un cuestionamiento de los presupuestos más liberales y comunitarios de los años 80, siendo el cambio más importante la ausencia del proyecto colectivo

que caracterizó la transición que pretendía la integración de España en la Europa moderna (Moreiras Menor 186-7). La ideología pujante a nivel nacional durante los 90 se centra en la exaltación del individuo. Las fisuras y lacras de estos principios de corte individualista se encarnan de una forma paradigmática en la figura del *psycho-killer*. Personajes como Carlos, el protagonista de *Historias del Kronen* suponen la encarnación de estos valores. Carlos es un sociópata hedonista que acaba tomando la iniciativa en el homicidio de su amigo Fierro. Él y sus amigos están obsesionados con Patrick Bateman, el protagonista de *American Psycho*, que epitomiza los valores individualistas de la América reaganiana de los 80. Este yuppie de Wall Street mata porque el cuerpo de sus víctimas se ha convertido en un producto de consumo más. Roberto, uno de los amigos de Carlos, afirma que Bateman representa un modelo que “es toda una filosofía, una actitud ante la vida” (57).

El segundo de los factores que contribuyen a la aparición de las ficciones de *psycho-killers* es la llegada de las televisiones privadas. Con la *Ley de la Televisión Privada* de mayo de 1988, se inicia el proceso que culminará con las primeras emisiones de Antena 3, Tele 5 y Canal + en 1990 (Deacon 154-155). Las emisiones de estos nuevos canales de televisión dan lugar a la aparición de un género televisivo inédito en las pantallas españolas, la tele-realidad o los “reality show.” *Quién sabe dónde*, el programa dirigido por Paco Lobatón, inicia sus emisiones en octubre de 1992 en TVE-1 y rápidamente se convierte en un fenómeno de masas, en gran parte gracias a su autoproclamada función social. En una información publicada en *El País* el 25 de enero de 1993, el diario se hace eco de la misma destacando que desde el inicio de este programa, además de haber alcanzado los ocho millones de telespectadores, había conseguido solucionar más de 20 casos de personas desaparecidas.⁹ Este espacio televisivo inició una fórmula que inmediatamente sería imitada por las restantes cadenas, que poco a poco fueron

abandonando la coartada social. Éste fue el caso de *Esta noche cruzamos el Mississippi*, dirigido a partir de 1995 por Pepe Navarro, con su seguimiento de las investigaciones de casos de gran impacto social como los crímenes de Alcasser o del programa *Cita con la vida*, presentado por Nieves Herrero, entre 1993 y 1996, en Antena 3. La proliferación de este tipo de programas es la principal crítica de *Kika* de Pedro Almodóvar, en la que Andrea Caracortada (Victoria Abril) presenta el *reality show* “Lo peor del día.” Por su espacio televisivo pasan asesinos, maltratadores y delincuentes de poca monta. La polémica escena de la violación de la protagonista (Verónica Forqué), así como su posterior reproducción mediática por parte de Caracortada evidencia la eliminación de los límites entre lo público y lo privado, así como la mercantilización del cuerpo, que alimentan la aparición del *psycho-killer*, que en este caso, es su propio guionista Nicholas Pierce (Peter Coyote).

El nuevo género televisivo del *reality show* provoca, durante los 90, la “visibilización” de este tipo de crímenes sórdidos alejados de móviles racionales. En su lista de los 50 crímenes más famosos en España que cubre el periodo que va desde 1870 a 1996, Francisco Pérez Abellán incluye diez que tuvieron lugar en la última década del siglo XX, a pesar de que ésta todavía no había concluido cuando se publicó el volumen. Si bien esta lista no responde a un estudio estadístico científico, al menos evidencia e ilustra la popularidad y repercusión que estos casos tuvieron entre la audiencia española.¹⁰ También programas menos sensacionalistas como los radiofónicos “El cine en la SER” y “La rosa de los vientos” de Onda Cero han dedicado secciones fijas durante meses para repasar las historias de los asesinos en serie.

La visibilización de este tipo de crímenes, y la fascinación que producen, evidencian la erosión de los límites entre lo público y lo privado, denunciada por *Kika*. Esto constituye, para Mark Seltzer, un síntoma de la cultura herida, el modelo contextual en el que aparecen los

asesinos en serie. Este concepto define también, según Cristina Moreiras, al contexto social español del post-franquismo, hasta mediados de los años 90, debido a que la “accesibilidad a la que la esfera privada está sometida muestra la fascinación de nuestra cultura por la violencia, por el dolor, por el cuerpo torturado, y por la historia en shock” (25). Marsha Kinder afirma que esta fascinación por la violencia en España puede ser rastreada no sólo en la historia del cine español, sino de las artes figurativas en general, y propone, para ello, las pinturas de Goya como uno de los referentes principales en la producción cultural nacional del siglo XX (138-140).

La canalización de esta violencia crónica en la figura del *psycho-killer* se produce inicialmente por medio de la intervención de una joven generación de artistas en el nuevo panorama cultural de los 90. Críticos como Carmen de Urioste, Toni Dorca o José María Naharro Calderón han destacado el intento por parte de estos artistas de romper con una tradición cultural que no les representa, desencantados ante el discurso oficial que ha quedado en evidencia tras la resaca de las celebraciones del 92. Los nuevos modelos adoptados por los jóvenes provienen mayoritariamente de la cultura popular norteamericana, especialmente aquella protagonizada por *outsiders* como la literatura de la generación *beat*, la música *grunge*, o el cine independiente y *underground* de los 70 y 80. De esta manera se introducen nuevos géneros, tanto literarios como cinematográficos, como las novelas y las películas de carretera, el terror o el subgénero de los *psycho-killers*.

En algunos de los títulos españoles más exitosos, sin embargo, no sólo se acepta la influencia norteamericana, sino que se propone una reflexión específica y autoconsciente sobre la misma. Tal es el caso de *Historias del Kronen* en el que la identificación con los *psycho-killers* anglo-sajones va acompañada de un alto nivel de consumismo e integración en el modelo capitalista por parte del protagonista. Un fenómeno del que también se hace eco *Las horas del*

día, en la que Abel (Alex Brendemühl) comenta en varias ocasiones la próxima apertura de un McDonalds en el emplazamiento de lo que solía ser un local tradicional. Por el contrario, en *Tesis*, el *psycho-killer*, en lugar de quejarse por esta nueva situación, la refuerza y se aprovecha de ella, convirtiéndose en su encarnación. De este modo, la trama adquiere una segunda lectura metafórica, sobre la situación del cine español respecto al norteamericano. Uno de los asesinos, el profesor Castro (Xabier Elorriaga) recomienda a sus estudiantes, que representan el futuro de la industria fílmica española, que aprendan del modelo hollywoodense y que piensen en el cine como una forma de producción industrial. Esta forma de antagonismo llega todavía más lejos en *Kika*, en la que el asesino de mujeres es directamente el escritor norteamericano Nicholas Pierce que interviene activamente en la producción audiovisual española escribiendo guiones para Andrea Caracortada. Por ser un personaje abyecto, el *psycho-killer* provoca una reacción conservadora e incluso xenófoba en la comunidad que intenta construirlo como foráneo, como también sucede en *Plenilunio* o *El pintor de sombras*.

Esta ambivalente relación con los modelos norteamericanos es el objeto de estudio del primer capítulo. Por medio del análisis del filme *Tesis* y de la novela *Historias del Kronen*, propongo una reflexión acerca de España como cultura herida y de las tensiones que se producen con su inclusión en el panorama internacional, de la que la que las celebraciones de 1992 se convierten en su representación. La aceptación a regañadientes del modelo de producción neoliberal y de una sociedad del espectáculo que implica la entrada en Europa, así como la decepción ante este proyecto lleva a un sistema de valores centrados en el individuo del que el *psycho-killer* es su máximo exponente. Los resultados de la aceptación de estos valores se manifiestan de un modo más evidente en el uso de las *snuff movies* como símbolo principal del valor mercantil adquirido por la imagen violenta en la cultura herida y el uso del cuerpo como

bien de consumo. La confirmación de España dentro del panorama capitalista y espectacular proyectado por las celebraciones de 1992 es el subtexto que subyace en la sublimación de la violencia convertida en imagen y producto de consumo.

En el segundo capítulo propongo la descripción de un modelo autóctono, el “*psycho-killer* cañí,” que se distancia de otras manifestaciones que guardan un mayor mimetismo respecto a las ficciones norteamericanas. Para ello definiré a este *psycho-killer* cañí en relación con dos tradiciones culturales fundamentales: el esperpento y el quijotismo. Por esperpento consideraré lo que César Oliva llama estética esperpéntica con el fin de diferenciar entre la obra valle-inclanesca y sus antecedentes y seguidores (57-58). Por esperpéntico, me referiré, por lo tanto, a una estética deformadora y distanciadora que emplea el humor negro y grotesco para reflexionar sobre la realidad socio-política del país. Este modelo, no sólo es reminiscente de la obra de Valle-Inclán, sino también de la de Goya, Berlanga y Ferreri. De esta manera, el *psycho-killer* cañí, establece un doble diálogo con la tradición genérica de las ficciones de *psycho-killers* y con la realidad circundante, como ilustra el filme de La Cuadrilla *Justino, un asesino de la tercera edad*. Para relacionar el concepto del quijotismo con este personaje, emplearé la definición de “Síndrome de Alonso Quijano” propuesta por Juan Bonilla en *Nadie conoce a nadie*—la novela que también analizaré en este capítulo—, para quien se trata de un trastorno mental que impide que el que lo sufre sea capaz de diferenciar entre la realidad y su representación. Este trastorno sirve para retratar la conversión de España en un simulacro, en el que la apariencia no se corresponde con la realidad. Pero además, esta intertextualidad con el personaje cervantino sirve para hacer una reflexión respecto a la construcción histórica nacional, ya presente en la obra de autores como los de la generación del 98.

Al cuestionar la relación entre representación y realidad, se produce, consecuentemente, una crisis en la figura del intelectual, que se encarga de la interpretación de estos signos, y que, en estas ficciones, aparece escondido tras el asesino en serie. El ejemplo más claro sería el de Albert Cerrato, que protagoniza el ejercicio metaliterario de Vázquez Montalbán *El estrangulador*. Su incapacidad para reconocer la realidad que lo rodea—confunde Barcelona con Boston—y su propia identidad—se cree Albert DeSalvo, el “Estrangulador de Boston”—se manifiesta como una proyección de la decepción no sólo ante el fin de las grandes narrativas pregonado por Lyotard, sino también del temor ante la posibilidad del fin de la historia defendido por Fukujama. No es casual que las críticas a esta cultura herida, a este simulacro, se propongan desde la izquierda ideológica, como en el caso del propio Vázquez Montalbán o incluso Pedro Almodóvar, que en *Kika* muestra inquietudes similares al retratar a su escritor-asesino. Por lo tanto, el *psycho-killer* se convierte en intelectual y en artista (más o menos frustrado) recuperando la vinculación entre asesinato y arte popularizada en la primera mitad del siglo XIX por Thomas De Quincey en su famoso ensayo “On Murder As One of the Fine Arts” (1827), en el que ironizaba sobre lo impropio de estas acciones y de aquéllos que las ejecutan (105-6) para luego destacar que por muy objetables que sean, al igual que una úlcera pueden encerrar un gran merito. El asesinato y la úlcera “son imperfecciones, es cierto; pero, siendo la imperfección su esencia, la grandeza de su imperfección se convierte en su perfección” (107-8). En *El estrangulador*, Cerrato adopta esta filosofía y piensa en sus crímenes como instalaciones artísticas: “el crimen es una de las bellas artes y al mismo tiempo suma de toda, triunfo de laocoontismo o integración de las artes: imagen, sonido, grito, movimiento y sobre todo vida, paradójicamente, el crimen es vida” (75). En *Kika*, Nicholas Pierce convierte sus crímenes en objetos artísticos, al plasmarlos en sus novelas. Esta construcción del *psycho-killer* como

intelectual y artista en la novela de Vázquez Montalbán y el filme de Almodóvar será el objeto del tercer capítulo.

Por último, la subversión carnavalesca de los roles sociales, tal y como proponía Bakhtin (10), aparece relacionada con las técnicas esperpénticas que se describen en el segundo capítulo. Los crímenes de los *psycho-killers* presentan la suspensión de las normas y privilegios sociales. Por ese motivo, la selección de nuevos modelos para encarnar a los asesinos subvierte la relación básica entre criminal y víctima. Steven Egger ha caracterizado a las habituales víctimas de los *psycho-killers* como “menos-muertos” (less-dead), es decir, como aquellos grupos marginalizados que, incluso antes de su muerte, no están del todo vivos para la sociedad. Este autor incluye en esta categoría a las prostitutas, los pobres, los sin-hogar, los homosexuales y las ancianas (88). Azucena (Neus Asensi, en *Marujas Asesinas*) o Gregoria (Carmen Maura) en *La promesa* (Héctor Carré, 2004), son contruidos como personajes marginales, cuya existencia es ignorada por sus propias familias, cuando no son incluso físicamente maltratadas como en el caso de Gregoria. En el último capítulo de este trabajo, estudiaré como el uso de *psycho-killers* femeninas, en *La promesa* y el relato de Marina Mayoral “En los parques, al anochecer,” conlleva una subversión de los valores y las instituciones patriarcales. De esta manera, la deconstrucción del modelo tradicional del *psycho-killer* masculino resulta en el cuestionamiento de los discursos sociales que lo fundamentan.

El estudio de los *psycho-killers* en la producción cultural española muestra los procesos por medio de los cuales el país se construye no sólo para sí mismo, sino también de cara a los demás. Por esto, antes de definir las peculiaridades del *psycho-killer* cañí y mostrar sus aspectos subversivos es necesario presentar cómo se produce la asimilación de los modelos

norteamericanos, gracias a la novela de José Ángel Mañas *Historias del Kronen* y al filme *Tesis* de Alejandro Amenábar, en el primero de los capítulos de este trabajo.

Notas

¹ Generalmente, se le atribuye a Robert K. Ressler la autoría de este término. Según sus propias palabras: “In my mind were the serial adventures we used to see on Saturday at the movies (the one I liked best was *The Phantom*). Each week you’d be lured back to see another episode, because at the end there was a cliff-hanger. In dramatic terms there wasn’t a satisfactory ending because it increased, not lessened the tension. The same dissatisfaction occurs in the minds of serial killers” (Ressler y Schachtman 29).

² Este fenómeno también ha tenido lugar en el mercado anglosajón. En Estados Unidos con las excepciones de las novelas de Norman Mailer y Truman Capote, o los filmes de Alfred Hitchcock o Fritz Lang, los asesinos en serie y los psicópatas habían sido relegados hasta la década de los 70 y 80 a la literatura “pulp” y al cine de serie B. Todo cambia, como se ha mencionado, con la aparición de la novela *American Psycho* y del filme *The silence of the lambs* en 1991. En este sentido, Suzanne Moore afirma: “We know *American Psycho* is Literature with a big L because Norman Mailer has publicly defended it. *The Silence of the Lambs* is not some teen horror flick, it’s an artful film by an arty director. In other words, it is only when these things enter middle-brow culture that we begin to make a fuss about them” (122).

³ La figura del psycho-killer ha dado, en España, algunos ejemplos cinematográficos anteriores a los 90. Sobre todo dentro de la serie B y Z como los filmes dirigidos por Jess Franco *Jack The Ripper* (1976) o *El sádico de Notre-Dame* (1979), aunque también clásicos bastante estudiados dentro de la academia como *El cebo* (1958) de Ladislao Vajda, el documental de culto *El asesino*

de Pedralbes (1978) de Gonzalo Herralde, o algunos filmes que adelantan algunos de los temas que se verán en los 90 como *La corrupción de Chris Miller* (1972) de Juan Antonio Bardem, *Matador* (1986) de Pedro Almodóvar y *Angustia* (1986) de Bigas Luna.

⁴ Dentro de la producción cinematográfica, existe un importante número de filmes que intentan aprovechar el éxito de los filmes escritos por Kevin Williamson (*Scream*, 1996; y *I know What You Did Last Summer*, 1997; dirigidos por Wes Craven y Jim Gillespie, respectivamente). Este es el caso de *El arte de morir* (Álvaro Fernández Armero, 2000), *Tuno negro* (Pedro L. Barbero, 2001) y *School Killer* (Carlos Gil, 2001). En una vertiente más fantástica destacan las producciones de la Fantastic Factory : *Romasanta* (2004) de Paco Plaza y *La monja* (2005) de Luis de la Madrid. No obstante, va predominar el uso de este personaje en dramas costumbristas como *Las horas del día* (2003) de Jaime Rosales, *La promesa* (2004) de Héctor Carré o *El 7º día* (2004) de Carlos Saura. No faltan tampoco las adaptaciones a partir de obras literarias como *Historias del Kronen* (1995) de Montxo Armendáriz, *La pistola de mi hermano* (1997) de Ray Loriga, *Plenilunio* (1999) de Imanol Uribe o *Nadie conoce a nadie* (1999) de Mateo Gil. También cabe destacar la serie de televisión del canal Cuatro *Génesis* (2006-2007), que se centra en las actividades de un grupo de *profilers*, convirtiéndose en un caso extraño dentro de la producción española. Dentro de la literatura caben destacar: *Soy un escritor frustrado* (1996) de José Ángel Mañas, *La virtud del asesino* (1998) de Patxi Andión, *El futbolista asesino* (2000) de Nicolás Melini, *Romasanta* (2004) de Alfredo Conde, *Psicópata* (2004) de Carles Quílez, *No me llames cariño* (2004) de Isabel Franc, *El psicópata* (2009) de Carlos Berbell y *El pintor de sombras* (2009) de Esteban Martín.

⁵ En este sentido es importante destacar la escasez de ficciones protagonizadas exclusivamente por los encargados de perseguir a este asesino. Lo habitual es tenerlo como protagonista o co-protagonista.

⁶ Para Simpson, esta mitificación surge del intento de comprender a los asesinos en serie, ya que son retratados como excluidos y enemigos de la sociedad, pero a la vez reflejan sobre la misma sus propias perversiones, miedos y deseos asesinos (1-2). Según Egger, son seis los mitos fundamentales que se han constituido sobre estos personajes: 1) los asesinos en serie han tenido una infancia terrible de maltratos y abusos sexuales, 2) son “mutantes del infierno” que no guardan parecido con las personas “normales” ni en apariencia ni en costumbres, 3) arremeten contra el que se cruza en su camino y no pierden tiempo seleccionando sus víctimas, 4) tienen la habilidad de eludir a la policía por largos periodos de tiempo, 5) responden al perfil de la “bestia sedienta de sexo,” un maníaco que hace presa de los débiles e indefensos, y 6) el FBI investiga todos los casos de este tipo de crímenes porque la mayoría cruzan los límites estatales (13).

⁷ Philip Jenkins establece una serie de vínculos entre la construcción cultural del asesino en serie y el contexto social dentro del cual tiene lugar. Coincide con Simpson en la idea de que si bien el empleo de este personaje como protagonista de ficciones no es novedosa, sí se ha intensificado su presencia en las últimas décadas del siglo XX (81).

⁸ Luis Roldán fue director general de la Guardia Civil desde 1986 hasta 1993. Fue el primer civil en ocupar este puesto. En 1993, *Diario 16* hizo público el incremento ilícito de su patrimonio, y tras la exigencia, por parte del entonces ministro del interior José Corcuera, de que dimitiera, Roldán se fugó de la justicia y desapareció por casi dos años, hasta que en febrero de 1995 fue encontrado en Bangkok. Por otra parte, Mariano Rubio fue el gobernador del Banco de España entre 1984 y 1992, año en el que se vio obligado a dimitir como consecuencia del “caso

Ibercorp”. Ibercorp era un conjunto de sociedades que permitieron entre 1985 y 1993 actividades especulativas de Bolsa. Estos dos casos hicieron evidente “la cultura del pelotazo,” la exaltación de la riqueza conseguida con rapidez, aunque no siempre por medio de procedimientos legítimos, que se había desarrollado durante los últimos años de gobierno socialista.

⁹ Gracias a este programa, el público medio pudo seguir las investigaciones sobre crímenes de gran impacto social, como el de las niñas de Alcásser, pero sobre todo, por su demora en la resolución, el secuestro y posterior asesinato de Anabel Segura.

¹⁰ Según una encuesta realizada por la Universidad Carlos III de Madrid sobre los contenidos de las portadas de la prensa diaria española de los 90 muestra un aumento de la presencia de los contenidos asociados con las secciones de “sucesos” y “justicia y seguridad” cuando se producen estos casos mediáticos. Así, por ejemplo, en 1992, como consecuencia de los crímenes de Alcásser, la presencia de los “sucesos” en las portadas pasa de un 4,5% en 1991 a un 7,6%, y los temas de “justicia y seguridad” aumentan un punto: del 8,8% al 9,8%. Fuente: “Conference and General Assembly IAMCR/AIECES/AIERI.”

El precio de una *snuff movie*:

Globalización y espectáculo en las ficciones de los *psycho-killers*

“Patrick is not a *cynic*, Timothy. He’s the boy next door, aren’t you honey?”

“No, I’m not.” I whisper to myself. “I’m a fucking evil psychopath.”

Bret Easton Ellis, *American Psycho*

It’s very realistic. But how many people seem to be realistically killed in movies and in TV every day?

It begins as relatively sleazy beat of pornography and rapidly turns quite violently and bloody.

Daniel Longsdale, *Eight Millimeter*

Cuando en mayo de 1997 se celebró el juicio contra Miquel Ricart, el único de los dos sospechosos capturados en el tristemente famoso caso de las niñas de Alcásser¹, las leyendas urbanas respecto a las *snuff movies* ya formaban parte del inconsciente colectivo del público español. El padre de una de las víctimas, apoyado por el periodista Juan Ignacio Blanco, insistía en la teoría de que las jóvenes habían sido asesinadas por una red dedicada a la filmación y distribución de películas *snuff* (Velert n.p.); aun cuando, tal y como se afirmaba en la editorial de *El País* del 12 de mayo, “[l]os delirios sobre ocultación consciente de pruebas para encubrir la participación de personas, relevantes o las febriles explicaciones sobre la filmación en directo de los crímenes para consumo en los circuitos de *snuff movies* no [estaban] respaldados [...] por prueba alguna” (n.p.). Dos años antes se había estrenado con éxito de público y de crítica la ópera prima de Alejandro Amenábar, *Tesis*, y en 1994, José Ángel Mañas había publicado

Historias del Kronen. Ambas obras contribuyeron a situar a las *snuff* en el punto de mira de la opinión pública. Sin embargo, además de jugar un importante papel en la interpretación coyuntural de la “España Negra,²” estos textos introducen en sus tramas al personaje del asesino en serie con el ánimo de reflexionar sobre un nuevo contexto cultural en la España de los 90, en principio, menos siniestro.

El objetivo de este capítulo es estudiar cómo las *snuff movies*, tanto en *Historias del Kronen* como en *Tesis*, se convierten en una metáfora para hablar de la sociedad globalizada del espectáculo en la que, para algunos, se ha transformado el país en las últimas décadas, y cómo éstas refuerzan la concepción del asesino en serie como paradigma de la cultura herida (según el término de Mark Seltzer). Algunos de los temas presentes en este capítulo ya han sido estudiados con anterioridad. Así, Cristina Moreiras Menor en *Cultura Herida: Cultura y cine en la España democrática* (2002) ha desarrollado el concepto de cultura herida acuñado por Mark Seltzer, aplicándolo al contexto español. Pero, aunque ella también analiza *Historias del Kronen* y *Tesis*, no incluye el estudio de la figura del asesino en serie. Yvonne Gavela también ha estudiado la imagen y el simulacro en relación con la novela de Mañas y Santiago Juan Navarro ha insistido en el concepto de espectáculo para acuñar el término de “thriller espectacular” para referirse al subgénero del primer cine de Amenábar. De este modo, simulacro y espectáculo han sido términos que se han vinculado a la generación de Mañas y Amenábar desde los primeros textos que trataron sus obras, aunque cuando se han referido a la literatura han adoptado una perspectiva negativa (José María Naharro Calderón). Y, si bien algunos autores como Inger Enkvist han presentado algunos apuntes sobre la sociopatía, es importante situarla dentro del contexto de los valores sociales aceptados dentro de la aldea global y no como una reacción excepcional en los márgenes de la sociedad. Consecuentemente, considero necesario el análisis

de términos como cultura herida, espectáculo y simulacro en función de la figura del asesino en serie, uno de los personajes definatorios del cambio de milenio, y de las *snuff movies*, una de sus principales “formas de expresión.”

Antes del análisis detallado de *Historias del Kronen* (tanto de la novela de Mañas como de la adaptación cinematográfica de Montxo Armendáriz de 1995) y *Tesis*, se procederá a una breve introducción del concepto de *snuff*, así como de los de espectáculo y simulacro, a los que aparece vinculado, con el objetivo de comprender lo que hasta el momento se ha publicado al respecto y posicionarnos dentro de este diálogo teórico. Además, la interacción entre estos términos nos permitirá el estudio de un panorama sociocultural español de los 90 como ejemplo de la cultura herida en la que es propicia la aparición de los asesinos en serie.

Snuff movies: entre la leyenda urbana y la realidad

De acuerdo con Román Gubern, “[r]esulta imposible escribir una historia solvente del cine *snuff* en razón de su clandestinidad, pues el *snuff cinema* es el equivalente de lo que fue el cine pornográfico prohibido hasta los años setenta y cuya historia sólo se puede reconstruir fragmentariamente, a través de los archivos policiales” (323). Si se atiende a la idea de que se trata de muerte filmada en directo, se puede afirmar que evidentemente sí existe, en documentales y grabaciones periodísticas. Más difícil es probar que exista una red de distribución de films en el que las víctimas son asesinadas ante las cámaras con el objetivo de obtener un beneficio económico de la distribución de la grabación, tal y como se describe en *Historias del Kronen* y *Tesis*, pero también en numerosos filmes norteamericanos como *Videodrome* (1982) de David Cronenberg o *Eight Millimeter* (1998) de Joel Schumacher.

El primer uso reconocido del término *snuff movie*—aunque sin el mencionado elemento mercantilista—aparece en el libro *The Family: The Story of Charles Manson's Dune Buggy Attack Battalion*, escrito por Ed Sanders y publicado en 1971. En este libro, Ed Sanders examina detalladamente las actividades de la “familia” Manson que culminaron con los crímenes del 8 y 9 de agosto de 1969 (conocidos como los “Tate-LaBianca murders”). Uno de los testimonios recogidos, en este caso anónimo, describe la participación en varias ceremonias filmadas en la playa, al aire libre, en las que se cometían sacrificios:

A. I, I, I knew, I know about one snuff movie. I, uh, you know –

Q. Which snuff movie do you know about?

A. I just know like a young chick maybe about twenty-seven, short hair... yeah... and chopped her head off, that was... (232)

A pesar de la crudeza de estas declaraciones, el propio Ed Sanders ha reconocido, en una nota en la última edición corregida y aumentada de su estudio, que en los 31 años—esta edición es del 2002—transcurridos desde la entrevista, nunca ha aparecido ninguna copia de estas filmaciones (169).

El término *snuff*—que en el libro de Sanders es empleado en los distintos testimonios de un modo sistemático como el vocablo neutro para asesinar—fue asociado desde sus orígenes con la pornografía, tal y como se recoge en el artículo de Beverly LaBelle, “*Snuff* –The Ultimate in Woman-Hating:” “These films were given the name ‘snuff’ films because the actresses were murdered (snuffed out) in front of the cameras in order to excite the jaded sexual palates of a select pornography audience that requires death rather than mere sex as an aphrodisiac” (273). En el análisis de *Historias del Kronen*, se podrá comprobar cómo esta vinculación se mantiene todavía vigente en la opinión pública. Parte de estas asociaciones entre *snuff* y pornografía

tienen que ver con las actividades sexuales y criminales practicadas por la “familia” en el rancho Spahn, en el que estos dos aspectos aparecían íntimamente asociados. Sin embargo, existe otro motivo para esta vinculación en los rumores que circularon en 1975 por Nueva York, según los cuales la policía habría confiscado varias películas *underground* originarias de Sudamérica, que contenían imágenes de mujeres que eran asesinadas ante la cámara en el clímax de atroces actos sexuales (Williams, *Hard Core* 189-190). Los rumores se vieron reforzados un año más tarde, con el estreno de *Snuff*³, una película de terror de serie B, dentro de la categoría *exploitation*⁴, plagada de crímenes contra las mujeres, aunque no de forma exclusiva, que levantó una enorme polémica ya que fue vinculada inmediatamente con la pornografía. Las protestas contra la película, que terminaba con la filmación de un crimen al estilo *cinéma vérité*—imitando una auténtica película *snuff*—llevó a la policía de Nueva York a abrir una investigación acerca del origen del metraje de esta última escena.

Dentro de las auténticas filmaciones y grabaciones de muerte, de acuerdo con Gubern, éstas pueden ser categorizadas en cuatro grupos (342-343). El primero serían aquellas de carácter periodístico que muestran ejecuciones judiciales, muertes accidentales o suicidios. El segundo incluirían aquellas que tienen que ver con torturas o ejecuciones extrajudiciales producidas durante guerras o revoluciones. Estas dos categorías pueden ser comercializadas para ser exhibidas en los telediarios o en compilaciones de carácter sádico (de las que, Chema, el protagonista de *Tesis*, posee algunos ejemplos). Dentro de un apartado criminal, un tercer grupo serían aquellas filmaciones o grabaciones realizadas por los asesinos de sus propios crímenes que las conservan para sí mismos, sin difundirlas. Por último, estarían las de asesinatos ejecutados por personas que luego comercializan con estas imágenes con fines lucrativos. Estas serían las auténticas *snuff movies*. Alejandro Amenábar emplea una división más simplificada,

recurriendo a la terminología propia de la pornografía, entre “*snuff* duro” y “*snuff* blando”:
 “Faces of death⁵ es lo que yo denomino, equiparándolo al porno, snuff blando. El snuff duro es directamente criminal, y sus circuitos comerciales son completamente clandestinos” (en Sempere 196). Esta división es la que plasmará en su filme *Tesis*, en el que el “snuff blando” se corresponde con la violencia espectacular institucionalizada por la televisión, mientras que el “snuff duro” es el ilegal, almacenado en las “catacumbas” de la institución académica.

Unos años antes de que las *snuff movies* estuvieran en boca de muchos como consecuencia del crimen de la niñas de Alcásser, Alejandro Amenábar se pronunciaba sobre la cuestión de si las *snuff movies* son una leyenda urbana o una amenaza real en el *press-book* de *Tesis*:

Hasta hace pocos años, el snuff ha sido considerado por algunos como una leyenda urbana, pero ya se han descubierto bastantes casos en Canadá y Suiza. Este tipo de cine está desarrollado en EE.UU. y países del Norte de Europa, como Finlandia y Suecia.

Casi no se conoce en España, aunque se comenta que aquí ya se han hecho snuff movies con animales. (en Sempere 196)

Si bien no se puede negar la existencia de un mercado *snuff*, tal vez las afirmaciones de Amenábar sean un poco aventuradas. Amenábar se muestra víctima de esta leyenda urbana en una entrevista publicada en el mismo *press-book* cuando critica la emisión televisiva de “Holocausto caníbal, que, según dicen, contiene secuencias de mutilaciones reales” (199). En realidad, la película de Ruggero Deodato, realizada en 1979, no es una película de este tipo, sino, que tal y como había sucedido con *Snuff*, también se había valido de una controvertida campaña publicitaria en la que se apelaba a la naturaleza real de sus imágenes. En sus comentarios para la posterior edición en DVD de la película para una colección de *El País*, el director reconoce que

las *snuff movies* son únicamente un *McGuffin*⁶ y que realmente no importa si existen o no. A lo que sí apela Amenábar, creo que con razón, es a la progresiva espectacularización y comercialización de la violencia real por parte de las televisiones, en general, y de las españolas, en particular.

De esta manera, es difícil establecer los límites entre la leyenda urbana y la realidad respecto a este término. Por este motivo, en los textos estudiados en este capítulo se van a presentar estas dos concepciones acerca de este tipo de productos: *Historias de Kronen* propone una interpretación de las *snuff* como leyendas urbanas, o lo que es lo mismo, como fantasías; mientras que *Tesis*—como demuestran las palabras de su director en el momento de su producción—las concibe como “reales,” como el resultado de un sistema de producción. Pero, en cualquier caso, sirven para llevar al extremo el miedo al poder de la imagen en la sociedad del espectáculo.

La ciudad democrática: espectáculo y simulacro en la cultura herida

En los prolegómenos del mayo del 68, Guy Debord vinculaba la emergente sociedad del espectáculo con el sistema de producción capitalista (*Society 1*). Para este autor, el espectáculo no se trata únicamente de imágenes o de una colección de imágenes, sino de la relación social entre las personas que es mediada por las imágenes (4), que funciona como un importante elemento de unificación (3). Para Debord, el espectáculo es el resultado y el proyecto de un modo de producción dominante. Un modo de producción que en España comienza a surgir en los años 60, cuando, según Manuel Vázquez Montalbán, el país abandona definitivamente un modelo económico caracterizado por la autarquía en un intento por integrarse dentro del sistema capitalista internacional, gracias a una renovación del aparato represivo del régimen (“Literatura

española” 126). Esto se conoce como desarrollismo, un periodo durante el cual la inmigración y el turismo tuvieron un importante papel en la asimilación de ideas más liberales (Longhurst 19). Se trata del proceso de formación de lo que Vázquez Montalbán denomina “ciudad democrática,” aunque durante el tardo-franquismo sea una de tipo esquizofrénico. En la formación de esta “ciudad democrática” participa una “nueva, joven, pequeña burguesía ilustrada,” que tradicionalmente se ha asociado con la izquierda (o lo que los personajes de *Historias del Kronen* llaman inconscientemente “sesentayochismo”), pero que en realidad se engloba dentro de una corriente neocapitalista, que se manifiesta de un modo explícito una vez que desaparece el control patriarcal del general Franco (127). Esta entrada en el capitalismo coincide con la llegada de la televisión a España, cuyas emisiones se regularizan en la primera mitad de la década de los 60 (Palacios 49). De este modo, el nuevo modo de producción y las estructuras espectaculares conforman las dos caras del proceso de modernización democrática.

Si como propone Debord, el espectáculo es la relación entre individuos mediada por las imágenes, entonces se puede afirmar que los 80 significaron la inmersión definitiva de España en la sociedad global del espectáculo, cuya principal manifestación cultural fue “la movida⁷.” De este modo, la transición española se ve marcada por un importante componente iconográfico. La memoria colectiva es moldeada por medio de imágenes, que se repiten con frecuencia a modo de recordatorio durante la década de los 80, como la del Presidente Arias Navarro anunciando que Franco ha muerto, el rey Juan Carlos I jurando su cargo o el teniente coronel Antonio Tejero entrando, pistola en mano, en el Congreso de los Diputados.

Sin embargo, es necesario destacar, como hace Debord, que el espectáculo no se presenta como un suplemento o una decoración de la realidad sino que se constituye en “el corazón de la irrealidad” de esta sociedad real por medio de sus diferentes formas, ya sean la información, la

publicidad, el entretenimiento o la propaganda (6). Por lo tanto, el espectáculo no sólo se opone a la realidad sino que supone la manifestación ideológica de las estructuras socio-económicas dominantes. Una década más tarde, Jean Baudrillard retoma algunos de los preceptos de esta interpretación del espectáculo para elaborar su teoría del simulacro. Para Baudrillard, “[l]a simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal” (“Precesión” 9). El simulacro, por lo tanto, no es una parodia de lo real, sino la “suplantación de lo real por los signos de lo real” (11). No es como en el caso del espectáculo un instrumento para la ocultación de lo real sino su sustitución. El pesimismo de Debord, para quien el mundo está vuelto del revés y “la verdad es un momento de lo falso” (9), y de Baudrillard es clave para entender la interpretación que muchos hicieron de la sociedad española posterior al franquismo, más concretamente la de la transición. De este modo, Alberto Medina afirma que el proceso de emancipación iniciado tras la muerte de Franco se produce cuando Europa se encuentra sumida en plena crisis ideológica “donde el proyecto emancipador no es ya un discurso unánime sino ruina vilipendiada” (24) y el consenso entre los partidos democráticos, escenificado en los Pactos de la Moncloa, se convierte en un simulacro en el sentido de que representa una realidad que no tiene fundamento en la misma. En este momento, los partidos políticos participan, según esta interpretación, de una artificiosa simulación de un acuerdo social ante las cámaras de televisión destinada a un público pasivo (31). De este modo, la consolidación de la ciudad democrática durante la segunda mitad de la década de los setenta no se produciría de una manera real, sino virtual.

En términos similares se expresa Eduardo Subirats, para referirse al periodo que según el autor se inicia tras el fracasado intento golpista del 23 F de 1981 (73). Este espectáculo, tal y

como lo definían Debord y Baudrillard, responde a fines ideológicos, por lo que las manifestaciones culturales que se producen dentro de esta estructura se encuentran bajo el control del poder y, según Subirats se manifiesta en el caso español en la conversión del Estado en el “administrador del espectáculo nacional y sus réplicas micronacionalistas” (“Transición y espectáculo” 76-77). Como consecuencia de la obsesión y necesidad por regular la producción de imágenes,⁸ se puede afirmar que el periodo cronológico que atañe al gobierno socialista se caracteriza por la definitiva entrada en la sociedad del espectáculo y el simulacro. Según Baudrillard, el simulacro implica, por consiguiente, una disolución de los límites entre lo público y lo privado. El individuo no es el actor o el intérprete de su esfera privada sino una “terminal de múltiples redes” (*El otro* 13). No existe la escena pública, sino espacios de circulación y conexión efímera, en los que el espacio público no es espectáculo, ni el escenario privado es secreto. Esto lleva a una “doble obscenidad:” “la actividad más íntima de nuestra vida se convierte en pasto habitual de los media (...) pero también el universo entero acude a desplegarse innecesariamente en nuestra pantalla doméstica” (17). Mark Seltzer lleva todavía más lejos el pesimismo de este argumento al definir esta situación de disolución de lo público y lo privado como “cultura herida” y vincularla a la existencia de los crímenes en serie:

Serial killing has its place in a public culture in which addictive violence has become not merely a collective spectacle but one of the crucial sites where private desire and public space cross. The convening of the public around scenes of violence—the rushing to the scene of the accident, the milling around the point of impact—has come to make a wound culture: the public fascination with torn and opened bodies and torn and open persons, a collective gathering around shock, trauma, and the wound. (“Wound culture” 3)

Sin embargo, a pesar de la elocuencia de estas teorías provenientes de la filosofía y los estudios culturales, estos vínculos entre la sociedad espectacular y los asesinatos de los *psycho-killers* es matizable y problemática desde una perspectiva psiquiátrica. Por un lado, de acuerdo con Tom Grimes, James A. Anderson y Lori Bergen, la influencia de los medios de comunicación en general, y de la imagen en particular, en este tipo de criminales ha sido uno de los principales temas de discusión, y en numerosas ocasiones se ha empleado como una excusa para justificar la censura. Si bien el sistema mediático puede ser un elemento detonante, recientes estudios concluyentes demuestran que estos crímenes son cometidos por aquellos que tienen cierta propensión para padecer trastornos del comportamiento (DBR, “Disruptive Behavior Disorder”), lo que significaría que los medios afectarían “únicamente” a un cinco por ciento de la población (205). Lluís Borrás Roca en su estudio *Asesinos en serie españoles* (2002), también insiste en que existe cierto determinismo biológico y que el asesino en serie “nace con una disposición especial y si su ambiente no le favorece o bien le es nocivo, puede acabar matando reiteradamente” (18). No obstante, aunque la construcción mediática no es la causante de los asesinos en serie, sí puede moldear formalmente la ejecución de estos crímenes. Así, Philip Jenkins afirma que los asesinos en serie se ven influidos por los medios así como por la psicología académica, hasta el punto de que algunos llegan a estudiar a criminales anteriores.

Si el auge de la figura del asesino en serie como construcción cultural (y en menor medida como realidad social) puede tener su origen en el proceso económico iniciado en los sesenta, también se presenta como la consecuencia de cierta reacción ante este continuismo, así como por la entrada de España en el proceso globalizador. Esto aparece indisolublemente ligado a la presencia del país en organizaciones supranacionales, que en algunas circunstancias reforzaron el desencanto de los sectores más izquierdistas como el caso de la OTAN—para la

que el PSOE llegó a pedir la ratificación en el referéndum del 12 de marzo 1986, después de haber defendido el abandono de la organización—ya que implicó a España en la guerra de Bosnia y del Golfo. Esta última es especialmente relevante ya que no sólo supuso la instrumentalización del simulacro o del espectáculo, sino que también se constituyó como símbolo de la integración de España en el “concierto de las naciones”—incluso antes de los eventos del 92 y de la adhesión a la Acta Única Europea de 1992—tal y como propone Manuel Vázquez Montalbán⁹ (“Literatura” 128), por lo que la maquinaria espectacular se puso a trabajar, una vez más, para utilizar mediáticamente la intervención en la Guerra del Golfo.¹⁰

Otra de las organizaciones supranacionales de las que España forma parte, la Unión Europea, agravó la crisis mediática, ya que llevó a equiparar las producciones de otros países europeos con las españolas en términos de distribución y al falseamiento de las cuotas de pantalla por medio de las coproducciones (Caparrós Lera 168). Esto se produjo como consecuencia de la colaboración entre empresas productoras norteamericanas y comunitarias, lo que les permitió a las primeras introducirse dentro de la cuota dedicada al cine europeo. Además, respecto a la disolución de los rasgos singulares de identidad planteada por Vázquez Montalbán, algunos autores han visto la entrada en la Unión Europea no sólo como la asimilación de los valores europeos, sino la de los norteamericanos. Así, Vicente Verdú, en su libro *El planeta americano*, afirma que Europa ha intentado resistirse a la influencia norteamericana del proceso globalizador aunque parece la claudicación final inevitable e incluso compara el uso de las iniciales de la Unión Europea y las estrellas de su bandera con los equivalentes norteamericanos (21-22).

En definitiva, la internacionalización de España, oficializada en 1986¹¹, se produce en dos niveles fundamentales (uno político-económico y otro político-militar) y con la mirada

puesta en dos modelos convergentes (el americano y el europeo). Pero esta internacionalización conllevó también un cambio ideológico que se materializó en los textos culturales ya que, como recuerda Vázquez Montalbán, durante cuarenta años los españoles lucharon por construir su ciudad democrática según lo peculiarmente español, ahora es el momento de “desarmarnos de toda clase de peculiaridades, menos de las estrictamente turísticas” (“Literatura española” 127). No obstante, además de estos motivos ideológicos, no se pueden obviar otros más coyunturales como la crisis política y de prestigio sufrida por el “Felipismo”¹² y el PSOE, máximo partícipe del proyecto modernizador durante década y media, como consecuencia de los acuciantes casos de corrupción de la primera mitad de los 90—sobre todo los de Roldán, Mariano Rubio y la financiación del GAL¹³—, que llevó a un nuevo desencanto.

En definitiva, los textos de los noventa estudiados en este capítulo muestran esta tensión entre el hecho diferencial (el “Spain is different” popularizado por Manuel Fraga Iribarne) y el intento de integración en la aldea global (plenamente satisfecho, al menos desde el punto de vista simbólico, como consecuencia de los eventos del 92), a los que se les suma cierto nihilismo propio de este desencanto finisecular. De este modo, las ficciones de los asesinos en serie, si bien responden a la influencia de un género internacionalmente reconocido y de origen norteamericano como es el *psycho-thriller*, suelen incorporar elementos típicamente hispanos: los toros (en el largometraje de La Cuadrilla *Justino*, 1992; o el corto de Álex de la Iglesia *Mirindas asesinas*, 1991), el fútbol (la novela *El futbolista asesino*, 2000, de Nicolás Melini), el esperpento (*Kika*, 1993, de Pedro Almodóvar), la tuna (*Tuno negro*, 2001, dirigida por Pedro L. Barbero) o los eventos del 92 (la novela *Historias del Kronen* y la película *Nadie conoce a nadie*, 1999, de Mateo Gil). Es precisamente esta tensión la que va a marcar la diferencia respecto a las mismas ficciones en décadas anteriores como *La residencia* (Narciso Ibañez Serrador, 1969), *La*

corrupción de Chris Miller (Juan Antonio Bardem, 1973) o *Angustia* (Bigas Luna, 1987), ambientadas incluso en un contexto anglosajón.¹⁴ Aunque hay excepciones como *La semana del asesino* (1972) de Eloy de la Iglesia o *Matador* (1986) de Pedro Almodóvar (donde se reflexiona sobre la cuestión de la masculinidad dentro de la tradición española como elemento ideológico dominante), que intentan crear un nuevo modelo más autóctono, se puede decir que muchos de los elementos hispanizantes de estos textos (cuando aparecen) funcionan más como una forma de dar color local a unas producciones que remiten directamente a modelos extranjeros como el terror británico de la Hammer o al “giallo¹⁵” italiano, muchas veces realizando apenas variaciones de los mayores éxitos internacionales. De esta manera podían subsanar sus graves problemas de presupuestos a la hora de llamar la atención del público.

Otro de los cambios que van a marcar las diferencias entre las décadas de los 80 y la de los 90 es, tal y como propone Cristina Moreiras Menor, que mientras en la primera todavía mantienen la memoria como principio estructurante, en la segunda dominan las lógicas significantes del video-clip como la fragmentación de la narración o la “superimposición constante de imágenes débilmente conectadas entre sí” (208-209). Si bien esto es cierto en lo que respecta a las narrativas canónicas que estudia esta autora, se debe tener en cuenta que es precisamente durante la década de los ochenta que se moldea en España la estética del video-clip, no por medio de productos globalizadores y de origen norteamericano como la cadena de televisión MTV, sino por productos autóctonos como *Rockola*, *La edad de oro* o, sobre todo, el subversivo espacio infantil y juvenil de *La bola de cristal*, dirigido por Lolo Rico. Lo que sí hacen los textos de los noventa es eliminar la coartada racional en sus prácticas de intertextualidad, borrando de un modo definitivo los límites entre alta y baja cultural. Por este motivo, las ficciones españolas protagonizadas por psycho-killers en los 90 van a establecer una

ruptura radical con los principios estructurantes de la narración de los ochenta que se manifiestan como una hegemonía cultural ideológica. Los instrumentos culturales sobre los que se basaron el proyecto comunitario, “la movida” y los medios de comunicación, suponen las principales fuentes de crítica por su obvia contribución a la edificación de una cultura del simulacro.

En resumen, el ingreso en un mundo transnacional obligó a España a replantearse los modelos de identidad pre-existentes basados en la diferencia. El proyecto comunitario internacional de la España de los ochenta y el consiguiente desencanto ante su incapacidad para producir cambios sustanciales (ya que se trata únicamente de una fase de un proyecto iniciado con el desarrollismo) lleva en muchos casos a una tensión violenta en la sociedad, en la que los psycho-killers se presentan como su personificación ya que, como menciona Carla Freccero, “tipifican una concepción individualista de la violencia encarnada singularmente y causada físicamente” (48). Consecuentemente, este proyecto universalista potenciado por la izquierda que presumía de “cien años de honradez” se manifiesta en el polo ideológico opuesto al pretendido, el neoliberalismo, que lleva a la homogeneización. De un modo significativo, también desde una perspectiva médica, algunos autores han intentado reflexionar sobre la influencia de la globalización sobre los crímenes en serie. De este modo, Lluís Borrás Roca afirma que en los últimos años España casi se ha equiparado a Estados Unidos en cuanto al número relativo de estos crímenes

y quizás la explicación de ello estaría en el hecho de que nos hemos ido pareciendo más y hemos ido asimilando también lo bueno y lo malo de las pautas de comportamiento de la cultura de estas sociedades más avanzadas, de mayor bienestar pero más competitivas y por tanto, más generadoras de personas frustradas que no han conseguido sus objetivos y que por tanto, estos hombres o mujeres se han vuelto agresivos (22).

Por este motivo, los valores de la sociedad de consumo y el espectáculo contribuyen a la aparición de este tipo de criminales (dentro y fuera de los textos). Sin embargo, es importante destacar que lo que estos autores consideran como causa principal de estas manifestaciones violentas es el conjunto de valores impuestos por la combinación de estos dos modelos, como la competitividad que lleva a la frustración, y no el uso de la imagen violenta (como algunos defensores de la censura han propuesto). Como consecuencia de esta frustración, se puede afirmar que, dentro del panorama cultural, en palabras del propio Mañas, la ironía del postmodernismo ha cedido el lugar a la “mala hostia” del punk (“El legado de los Ramones” n.p.) a la hora de enfrentarse a este cambio de siglo.

Historias del Kronen: violencia y desencanto generacional

El primero de los textos que vamos a estudiar en relación con este contexto socio-político es la novela *Historias del Kronen*, que cuenta las peripecias nocturnas de Carlos y sus amigos durante unas semanas del verano de 1992. Su vida cotidiana está orientada al hedonismo más paroxístico, al puro disfrute de un mundo de drogas, alcohol y sexo. No se preocupan ni de cuidar sus relaciones sociales ni de las consecuencias de sus actos. Su modelo existencial está inspirado básicamente por filmes como *Henry, Portrait of a Serial Killer* (John McNaughton, 1986) o *A Clockwork Orange* (Stanley Kubrick, 1971), y la novela *American Psycho* (Bret Easton Ellis, 1991), tal vez porque cuando se publicó la obra de Mañas en 1994, todavía no existía una versión cinematográfica de esta controvertida obra. Influenciado por lo que considera una filosofía de la vida, cuyo gurú es Patrick Bateman (el protagonista de *American Psycho*), Carlos termina cometiendo un crimen, el de Fierro, uno de sus compañeros, al que fuerza para que beba una botella de whisky, a pesar de que sabe que es diabético. Tras su muerte, el

protagonista se marcha a la costa cántabra para disfrutar de unas vacaciones en la playa, limpio de remordimientos, mientras su amigo y cómplice, Roberto, asiste a sesiones de terapia con un psicólogo.

Teniendo en cuenta este breve resumen argumental del texto de Mañas, se puede aceptar que su personaje principal únicamente entraría dentro de la categoría de asesino en serie¹⁶ si empleamos una definición muy flexible del término como la de Lluís Borrás Roca. Si se aplica literalmente a esta novela la definición de asesino en serie propuesta por Steven A. Egger, Carlos no podría entrar en esta categoría, ya que únicamente es responsable de una muerte. Podría argüirse que ni siquiera la de asesino a secas sería apropiada, ya que el crimen final se trata más de un homicidio involuntario. Sin embargo, Carlos sí puede ser descrito, sin ninguna duda, como criminal sociópata por su incapacidad para solventar satisfactoriamente las relaciones interpersonales dentro del marco de las normas sociales de convivencia, lo que se manifiesta en sus tendencias destructivas—de las que la muerte de Fierro es sólo un episodio más. Este rechazo del ámbito de lo social se manifiesta desde la primera frase de la novela, “Me jode ir al Kronen los sábados por la tarde porque está siempre hasta el culo de gente” (11). Esta declaración de principios es reforzada por sus opiniones sobre su propia familia (núcleo de la organización social): “No soporto a mis primas. En general no soporto a nadie de mi familia. No puedo evitarlo” (68). Este rechazo de la interacción lo lleva a que, a pesar de las numerosas relaciones sexuales que mantiene a lo largo de la novela, la actividad erótica que más se repita sea la de la masturbación. Al inicio del capítulo IV, por ejemplo, Carlos se masturba, y la siguiente actividad que realiza tiene lugar en un espacio público, se tumba al sol en la piscina, pero con los cascos de música puestos (49), enfatizando la idea del aislamiento y del individualismo que caracterizan al personaje.

No obstante, a pesar de estos elementos caracterizadores, en principio, bastante convencionales si se tiene en cuenta la tradición cultural de la construcción del asesino en serie como un ser socialmente disfuncional, esta figura también es descrita en la novela de acuerdo con otros dos parámetros fundamentales, aunque no únicos. El primero se refiere a su posicionamiento dentro del diálogo intertextual con las mencionadas ficciones anglosajonas de psycho-killers, que favorece la lectura de *Historias del Kronen* dentro del contexto del capitalismo global. El segundo atañe a la relación que se establece entre el individuo y la sociedad, que no se produce en un nivel sincrónico como en un principio podría parecer por los ejemplos anteriores, sino en uno histórico, ya que la oposición fundamental es con la generación anterior, que se presenta como la encarnación de un proyecto histórico caduco. Este segundo aspecto refuerza la reflexión sobre la sociedad española como construcción espectacular. Por último, dentro de esta sección se tendrá en cuenta cómo la psicopatía de este personaje es empleada para hablar de preocupaciones culturales de tipo coyuntural—como el aumento de la violencia de tipo xenófobo y de inspiración neo-nazi—presentes frecuentemente en las páginas de los diarios de esta década.

El amigo americano: intertextualidad y psicopatía en *Historias del Kronen*

Uno de los aspectos más estudiados de la novela de Mañas es el de la intertextualidad. Además de los trabajos más generales sobre el escritor o la Generación X¹⁷, ya mencionados, algunos autores han tratado específicamente la relación de *Historias del Kronen* con la *blank fiction* norteamericana (Pao, “Sex, Drugs and Rock & Roll”), con la novela *Less Than Zero* de Bret Easton Ellis (Marr, “An Ambivalent Attraction”), con *The Sun Also Rises* de Hemmingway (Marr, “Realismo on the Rocks”) e incluso con Andy Warhol (Henseler, “On Going Nowhere

Too Fast”). Sin embargo, aunque se menciona casi siempre, no se ha estudiado en profundidad la relación que mantiene con *American Psycho*, a pesar de que “Beitman” (Patrick Bateman en la transcripción de Mañas) es el modelo moral de los jóvenes protagonistas. Todavía mucho menos analizadas son las conexiones con el filme *Henry*, que también ocupará parte del contenido de las próximas páginas.

La novela de Bret Easton Ellis es uno de los libros que más controversia han despertado en Estados Unidos con motivo de su publicación¹⁸. Las andanzas de Patrick Bateman, el joven y atractivo triunfador de Wall Street, fueron saludadas a la vez como decadentes y transgresoras, machistas y subversivas. La polémica levantada por la gráfica representación de la violencia en la novela provocó que, en un principio, muchos pasaran por alto que los crímenes intercalados entre los infinitos listados de marcas comerciales funcionan como metáfora del capitalismo más agresivo en el que los valores patriarcales constituyen la ideología dominante y en el que el *psycho-killer* se convierte en el consumidor por excelencia.

Una controversia similar rodeó al filme *Henry: Portrait of a serial killer* (1990) de John MacNaughton, otro de los intertextos fundamentales de la novela de Mañas. Rodada en 1986 por poco más de 100.000 dólares, no pudo ser estrenada en los Estados Unidos hasta 1990, por desavenencias con la Asociación Cinematográfica de Estados Unidos, MPAA (Motion Picture American Association) como consecuencia de la calificación que debía recibir por su excesiva violencia. En España, llegó a las salas comerciales un año más tarde (a otros países europeos llegó todavía con más retraso). El filme narra de una forma cruda y distante los crímenes de Henry, un personaje vagamente inspirado en el auténtico Henry Lee Lucas, arrestado en 1983, que se confesó responsable del asesinato de 600 personas.

La novela de Bret Easton Ellis se publicó traducida en España en 1991 por Ediciones B, un año después del estreno de *Henry* en el circuito de salas independiente. Desde entonces, ambos textos se han convertido en obras de culto, aunque el sentido último de su violencia no siempre fuese entendido—como retrata *Historias del Kronen*, que muestra a sus receptores como meros consumidores de estas imágenes que entienden apologéticamente. *American Psycho* fue recibida por los lectores más jóvenes como un texto subversivo, casi propio de la contracultura; mientras que, como recuerda Fernando Savater, fue denostada “por novelistas y novelistas patrios que aún se debaten sin éxito con la sintaxis o confunden *estilo* con el abuso chabacano del diccionario” (n.p.). Y es que a pesar de que muchos críticos han interpretado la asimilación de la cultura norteamericana por parte de los escritores jóvenes como una integración en el consumismo global (Naharro Calderón 8), la intertextualidad practicada por estos artistas responde, en realidad, a un intento por escapar de la homogeneización social, tal y como propone Paul D. Begin (20). El “nuevo” canon que incorporan estos autores es el de la literatura de la contracultura de los 50 y 60, el rock alternativo que tiene su origen en The Velvet Underground y su culminación en Nirvana,¹⁹ y el cine independiente y de serie B. De ahí que a pesar del éxito y de la relevancia de un filme como *The Silence of the Lambs*, éste no sea uno de los referentes en la novela de Mañas, sin duda por su carácter *mainstream*, ratificado por los cinco premios Oscar de la academia norteamericana que recibió en 1992. En el caso de las obras de Harris (y sus adaptaciones cinematográficas), el *psycho-killer* es presentado en una nueva fase en su proceso de mitificación. En el de la de Ellis, éste es transformado en el instrumento de una (negra y cruel) sátira social, en una ácida reflexión acerca los valores sobre los que se fundamenta la conservadora América reaganiana, en una especie de versión oscura de *Bonfire of the Vanities*

(1987) de Tom Wolfe²⁰, que ya participaba de la reflexión irónica sobre el mundo de los yuppies, o incluso de la mefistofélica visión de Oliver Stone en el filme de 1987, *Wall Street*.

Los *psycho-killers* presentes en la novela de Mañas y el filme de Amenábar van a tener esta vertiente social del personaje de Ellis, más que el componente mítico del de Harris y Demme, lo que los va a convertir en reflexiones sobre la “nueva” España globalizada. Además, *Historias de Kronen*, adopta de *American Psycho* y de *Henry* la carencia de un marco moral que, como plantea Carla Freccero, impide que la figura del *psycho-killer* se convierta en la “fantasía consoladora para narrar” y que, de este modo, “contente el trauma de la historicidad” (51). En el caso de la adaptación cinematográfica de Montxo Armendáriz (1995) y de *Tesis*, lo que incorporan de las obras norteamericanas es el uso de la filmación de los crímenes por parte de los asesinos, que constituye la manifestación definitiva de la espectacularización del cuerpo humano como objeto de consumo, así como la identificación entre la violencia y el espectáculo o, tal y como afirma Dominique Russel, la asociación de la posesión sexual con la grabación en vídeo y el asesinato (82).

En el caso de *Historias del Kronen*, no sólo la grabación en video, sino sobre todo, la reproducción videográfica, cumple con esta función, patente en las numerosas escenas a lo largo de la novela en las que Carlos aparece disfrutando de las escenas violentas de sus películas favoritas. En este sentido, uno de los momentos más representativos tiene lugar cuando Carlos está manteniendo relaciones sexuales con Rebeca mientras ve *A Clockwork Orange*. El momento del orgasmo de Carlos coincide con la secuencia de la película en la que Alex y sus “drugos” matan a la veterinaria de gatos (34). La violencia, e incluso el asesinato, aparecen unidos a la causa y clímax de la satisfacción sexual, relacionándolo no sólo con la creencia popular que vincula *snuff* y pornografía, sino también con los asesinos hedonistas, aunque con la

particularidad de que el orgasmo es real mientras que el crimen es espectacular y consecuentemente simulado. Esta escena remite además a otra película, *Matador* (1986) de Pedro Almodóvar, en la que, durante los títulos de crédito iniciales, Diego (Nacho Martínez) se masturba mientras ve las violentas imágenes de *Sei donne per l'assasino* (1964) de Mario Bava. En este caso, Nacho sí es un asesino en serie, un torero que tras una cogida ha tenido que retirarse de la profesión y ha sustituido la ejecución de los toros por la de sus amantes. No deja de ser significativo que los crímenes de los asesinos en serie hayan sido calificados con frecuencia en la literatura especializada como *lust homicides* (Shon y Milovanovic 1). Para Holmes y De Burger este *lust murderer*—aquel que mata por la emoción de matar y no movido por argumentos morales o por voces interiores—constituye una subcategoría del asesino hedonista (216). El final de la novela es clave en esta visión hedonista del juego entre crimen y simulacro. En la fiesta en casa de Fierro, cuando Carlos mata al anfitrión, el juego intertextual cinematográfico funciona en el sentido inverso de lo que había sucedido anteriormente:

Que no seas llorica, joder. Aunque seas diabético, un poco de alcohol no te va a hacer nada. () Venga, Fierro. Para que sea aún más excitante, te vamos a vendar los ojos. () Parece una película, ¿verdad? Es como Nuevesemanasymedia, ¿eh? () Te encanta, ¿a que sí? Mirad el bulto que tiene en el pantalón. (221)

En esta escena, es una acción violenta “real” la que provoca la asociación filmica con el erotismo (dentro del espectáculo y del simulacro) de la película de Adrian Lyne. De esta manera, el asesinato de Fierro es descrito en términos eróticos. En este sentido, resulta significativo que otra novela de este periodo y también de la generación X, *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997) de Lucía Etxebarria, aunque no trate sobre *psycho-killers*, presente un ejemplo similar

cuando Cristina describe su primera relación sexual con Iain. Tras ser esposada bajo los efectos del alcohol, reflexiona sobre su situación:

Y me vi a mí misma descuartizada en pedacitos, diseminada en diferentes bolsas de basura a lo largo de todos los contenedores de Madrid. Intenté tranquilizarme y recordarme que eso era algo que sólo ocurría en las películas y que no conocía ninguna que hubiese acabado descuartizada por echar un polvo con un desconocido. (...) Y según estaba pensando en esto escuché un zumbido a mi espalda, un ruido constante y machacón que se interrumpía a lapsos para volver a reiniciarse con renovada energía, y me dije a mí misma: éste es el fin, ése es el zumbido de la sierra eléctrica. (106)

Tras darse cuenta de que lo que oía era un “consolador,” la narradora confiesa: “Me daba morbo, sí. También me daba miedo.” Esta vinculación entre estos dos tipos de experiencia (el erotismo y la violencia) es otra característica, según Seltzer, de la cultura herida, en la que la noción de trauma no sólo es el punto de transición entre lo público y lo privado sino que la herida se convierte en la forma de localizar la violencia y el erotismo, en la intersección en la que se combinan la fantasía privada y el espacio público dando lugar a la esfera pública patológica (Seltzer, “Wound culture” 5). Consecuentemente, se puede afirmar que la asociación entre la sexualidad y la violencia identifica a Carlos con este tipo de personajes, en su condición de asesino hedonista, pero también por su participación dentro de este espacio público y privado que caracteriza la cultura herida. De acuerdo con Seltzer, la cultura herida supone la fascinación pública con los cuerpos y personas rasgados y abiertos en una unión colectiva en torno al shock, el trauma y la herida (*Serial Killers* 1). Por lo tanto, también la imagen y el espectáculo cumplen con este propósito. El visionado de las películas que hace Carlos en solitario contrasta con otras

formas de consumo de imágenes comunitarias como ir al cine o conciertos con los amigos, o ver las noticias en familia a la hora de la comida.

Las películas que consume Carlos en soledad son las que pertenecen a lo que Carol Clover y Linda Williams han definido como “géneros del cuerpo” (“Body genres”), o lo que es lo mismo pornografía y el cine violento. Clover y Williams se refieren específicamente a los *slasher films*²¹, películas de terror, explícitas y protagonizadas por un asesino en serie, cuyas víctimas principales son las mujeres. Sin embargo, no puedo estar de acuerdo con Yvone Gavela cuando afirma: “lo que le interesa a Carlos es la acción, lo espectacular como en ciertas películas convencionales del mercado de Hollywood en que las imágenes tienden a imperar sobre el texto” (218). Sí le interesa la acción, pero no las películas “convencionales” de Hollywood. Como se ha visto, los gustos de Carlos no son precisamente *mainstream*, por lo que aunque valora las características esenciales del *slasher*, también opta por narrativas alternativas que no se incluyen dentro de ninguna categoría genérica como los filmes de Kubrick o MacNaughton. Lo que aporta estos géneros del cuerpo a Carlos es que buscan la reacción corporal en el espectador. En palabras de Williams son “films that promise to be sensational, to give our bodies an actual physical jolt” (“Film Bodies” 7). El nivel más abyecto de estos productos se encontrará en las *snuff movies*, que, tal y como se ha visto, según las leyendas urbanas sólo se pueden encontrar en el mercado negro más *underground* y se tratan de filmaciones en las que se comente un crimen real ante las cámaras. La definición propuesta por Carlos es bastante más cruda: “Unas pelis que están ahora de moda en las que filman a un tío o una tía, normalmente una puta o un chavalito, se los follan y luego les matan. Pero de verdad, delante de la cámara” (93). De esta manera, para Carlos, estas películas incluyen los principales elementos de la pornografía y del *slasher film*. Las *snuff movies* se convierten en un tema

recurrente dentro de las conversaciones que mantienen los personajes de Mañas. Tras estar hablando sobre Patrick Bateman, Carlos le sugiere a Roberto que vea este tipo de películas porque está seguro de que le gustarán. Desde este momento, las “esnafmuvis” (según la transcripción de la novela), se muestran como un objeto de consumo (“están de moda”) y Roberto pregunta por su precio (93). Esta preocupación también se repite más tarde: “¿y podrías pillarme una? Te juro que pago lo que sea” (96). Así, por medio de estos productos, se vinculan los conceptos de simulacro y sociedad de consumo de una manera explícita.

En definitiva, si la pornografía se vincula, como propone Clover, en términos de placer con lo que el terror explora en términos de dolor (127-128), se puede afirmar que las *snuff movies* proponen un compendio de ambas experiencias. Resulta significativo que Gubern en su libro *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas* (1989) dedique su último capítulo a “la imagen cruel”—que además sirvió de inspiración a Amenábar para *Tesis*, tal y como recogen Vera y Badariotti, 18. Gubern recurre a las teorías de Freud para explicar la relación entre estos dos tipos de imagen. El instinto de muerte como el “impulso de la vida orgánica a retornar a su anterior estadio, evolutivo, anorgánico e inanimado” que se opone “al instinto sexual (de procreación).” El presupuesto de que “la meta de toda la vida es la muerte” constituye fundamentalmente el yo del neurótico obsesivo como “un escenario en el que luchan placenteramente las turbias pulsiones del Ello y los imperativos éticos del Superego” (285). No es casual que en *Historias del Kronen*, las *snuff* se presenten como leyendas urbanas, como mitos, que refuerzan la fantasía de las dos pulsiones del mismo modo que lo hace otra, también contada por Carlos: “Es que las cerdas en yanquilandia tienen la costumbre de follarse un tío por la noche y por la mañana dejarle escrito con pintalabios en el espejo: bienvenidos al club del

sida” (175). En esta otra leyenda urbana, de nuevo, se entrelazan sexualidad y muerte, reforzando el *leitmotiv* fundamental de la novela.

Otro de los casos en los que el sexo es presentado en la novela de Mañas como un producto de consumo puede encontrarse en el tratamiento de las mujeres como meros objetos de deseo por parte del protagonista. María T. Pao compara la escena en la que, en *American Psycho*, Patrick Bateman observa un cartel iluminado con la palabra MEAT cuando está buscando los servicios de una prostituta—a la que luego, tras humillarla con sucesivos juegos eróticos sádicos, termina asesinando—con el empleo del término “cerdas” por parte de Carlos para referirse a las mujeres (251). La propia Pao concluye que, entremezclada con las interpretaciones como manifiesto de una generación perdida de jóvenes españoles, la novela también contiene una advertencia implícita sobre las tendencias consumistas encarnadas en los protagonistas que están estimuladas por los productos culturales norteamericanos (257-258). Sin embargo, como se ha visto, aunque sí es cierto que la novela presenta una crítica a una sociedad asentada sobre los valores del capitalismo, éstos no aparecen asociados con los productos culturales de Estados Unidos presentes en la novela, con la excepción de las *snuff movies*. El propio Mañas ha querido destacar cierta subversión en sus protagonistas: “veo que la actitud de mis personajes, más que una filosofía de vida tienen una voluntad ante el mundo. Su negatividad es, tal vez, lo que los salva del mundo” (Luna Pérez 96). Como se ha mencionado, Carlos fracasa (para el lector que busca un marco moral al que aferrarse) por no proponer más alternativa que la destrucción, pero su actitud pone en evidencia las lacras de la sociedad que lo rodea. El neoliberalismo, el consumismo y el simulacro están presentes no en las películas violentas y la música rock, sino en la televisión (tal y como se verá más adelante). Si bien las *snuff movies* son una leyenda urbana originada en los Estados Unidos, éstas no existen, son una

fantasía, al menos en la novela—ya que la adaptación cinematográfica de Armendáriz concluye con la realización de una de ellas. Lo que aliena a Carlos, y de lo que intenta huir, es de la imagen de España reforzada por la televisión oficial.

En la versión cinematográfica realizada por Armendáriz y con guión del propio Mañas²², las “snuff movies” se apropian del final del filme ya que el asesinato de Pedro (en la película adopta el nombre de otro personaje de la novela) es grabado por una cámara de vídeo casera. Sin embargo, como propone Dagmar Schmelzer, cuando al final del largometraje de Armendáriz filman la fiesta de Pedro con la cámara de vídeo “se produce una extrema subjetividad pero sin psicologización—puesto que la cámara cambia de un joven a otro—” (80). De esta manera, se impide al espectador la identificación con uno de los personajes (como sí había sucedido a lo largo del resto del film por medio de la focalización sobre Carlos). Este cambio resulta trascendental si se tiene en cuenta la misma escena en la novela, en la que la narración desaparece para dar lugar únicamente a las palabras de Carlos que se producen diegéticamente en la fiesta de Fierro. Significativamente, el resto de los personajes no son “escuchados.”

De este modo, mientras en la novela, el marco moral que funciona como punto de referencia para el lector se presenta en la última sección en la que Roberto cuenta su versión de los hechos a su psicoanalista; en el filme, se hace por medio de la técnica brechtiana de romper con el muro entre la realidad y la representación posicionando al público en el lugar de los protagonistas en la escena final. Ésta es precisamente la otra gran diferencia entre la novela y la película. La última escena tiene lugar en la casa. Carlos y Roberto se plantean qué hacer con la filmación de la muerte de Pedro. Carlos quiere hacerla pública, pero Roberto dice que no se la va “a jugar por algo que no tiene remedio.” Tras una breve discusión, inician una pelea. Esta escena se presenta como problemática ya que remite a otra anterior (también diferente a como

sucede en la novela) en la que el abuelo del protagonista, tras ser descubierto por la tía de Carlos fumando a escondidas, le dice a su nieto que haga lo que haga, acepte siempre las consecuencias y dé la cara. La pregunta que cabe hacerse es si en el filme, la historia de Carlos, al contrario de lo que sucedía en la novela o en *American Psycho*, sí proporciona alguna dimensión ética.

Hacia el final de la novela de Ellis, tras la detallada descripción de sus numerosos asesinatos, Bateman declaraba: “There has been no reason for me to tell you any of this. This confession has meant *nothing...*” (377). Del mismo modo, la historia de Carlos no “significa” nada, y no supone un aprendizaje por su parte. La experiencia no lleva a la integración dentro de la sociedad, ni siquiera a la construcción de un modelo alternativo, sino que su movimiento y progresión están destinados a mantenerle en el mismo lugar. Carlos no ha evolucionado como individuo, tras la muerte de Fierro, para entrar definitivamente en el mundo adulto. De esta manera se puede afirmar que la novela constituye un ejemplo de “*bildungsroman* negativo,” tal y como advierte Inger Enkvist (n.p.), aunque en este caso, la entrada en el mundo adulto es sustituida por la incursión en el del crimen por medio del primer homicidio.

No obstante, el final de la versión cinematográfica no tiene por qué implicar la aparición de un “sentimiento de lo social” sino que, según Moreiras Menor, parte de un intento de no dejar la *snuff movie* sin espectadores porque eso supondría “la imposibilidad de realizar, sentir y articular la experiencia,” que para él reside en “su réplica en la televisión, su posibilidad de convertirla en la experiencia espectacular que es el soporte de su fantasía” (223), ya que, como afirma Vicky Goldberg, “no es suficiente que alguien retrate la muerte más y más violenta; alguien tiene que querer verla” (50). Pero, además, la película de Armendáriz intenta convertir a la figura de Carlos en un elemento sintomático de la sociedad española y elige como último plano uno del espejo ante el que Carlos y Roberto iniciaron su pelea. Los dos jóvenes

desaparecen del plano, pero la cámara no se mueve, remitiendo al similar plano de la muerte de Pedro, cuyo desenlace se produce en off, mientras la cámara sigue grabando. En este caso, es el espectador el que debe tomar la decisión sobre este producto espectacular.

Un crimen en la familia: crisis generacional y espectáculo

El consumo de las *snuff movies* se convierte, por lo tanto, en un elemento sintomático de la cultura herida asociada a la unión de deseo y violencia. Como se ha visto, Seltzer afirma que los crímenes que se suceden en la cultura pública espectacular en la que se entremezcla el deseo privado y la fantasía pública. Esta unión lleva a la adicción a la violencia que se manifiesta a la novela en las escenas en las que Carlos vuelve a ver las escenas violentas de sus películas favoritas una y otra vez, y que la adaptación de Armendáriz pretende contrarrestar. Este deseo de ver las mismas escenas una y otra vez surge del intento de apropiarse del espectáculo como experiencia individual, por medio de la violencia y la sexualidad, aunque paradójicamente no puede hacer sino someterse, ya que el espectáculo prueba sus argumentos yendo en círculos gracias a la repetición (Debord, *Comentary* 19). Henseler vincula esta repetición de las imágenes con la tendencia vital de Carlos que le lleva a realizar las mismas acciones una y otra vez²³ con el fin de alejar la profundidad emocional (“On Going” 357). Esta experiencia espectacular individual contrasta con el visionado del telediario que, tal y como apunta Moreiras, tiene lugar comunitariamente (208). Esta reunión (normalmente familiar) en torno a la televisión supone la conexión, no sólo del grupo familiar (la unidad social básica), sino también la integración de éste en el nivel de la experiencia nacional, por medio de las imágenes del telediario. De este modo, ilustra lo propuesto por Debord de que “[e]l espectáculo se presenta a sí mismo como el todo de una sociedad, como parte de sociedad, y como instrumento de unificación” (2). Por lo tanto, la

televisión y, más específicamente el telediario, funciona como un instrumento homogeneizador ideológico que refuerza el discurso oficial. En este sentido, es necesario destacar la percepción sobre las medidas tomadas por el gobierno de Felipe González (1982-1996) respecto a los medios audiovisuales que en su gran mayoría resultaron controvertidas, ya que ciertos medios acusaron al gobierno de favoritismo a la hora de beneficiar al grupo PRISA.²⁴ No obstante, este tipo de situaciones dentro del campo de los medios de comunicación no se terminaron con el partido socialista. En 1997, con el inicio de las emisiones de las plataformas digitales, Canal Satélite Digital y Vía Digital, durante el gobierno del Partido Popular (1996-2004) de José María Aznar, la polémica se desató en el sentido contrario, cuando se acusó al partido en el poder de beneficiar a la plataforma propiedad de Telefónica (Vía Digital), que a pesar de los esfuerzos gubernamentales terminaría desapareciendo²⁵.

Esta visión del control ideológico como elemento consustancial a la televisión se hace patente en la novela de Mañas en las escenas en las que los personajes ven las noticias. Las que más se repiten a lo largo de la novela son aquellas que tienen que ver con el trayecto de la antorcha olímpica (66, 100, 122, 132, 177 y 198), culminando con la retransmisión de los juegos de Barcelona durante el epílogo (225), aunque también están presentes la Expo de Sevilla (198) y el Xacobeo 93 (132), que intentó extender hasta Galicia la onda expansiva de la financiación de los fastos. El segundo grupo de noticias más recurrentes es el que cubre la guerra de Bosnia (28, 66, 100 y 198). Por lo tanto, el telediario aparece como un instrumento de formación del proyecto colectivo que ocupó a los españoles hasta el 92 retransmitiendo las celebraciones de la integración de España en el mundo global y la intervención en Yugoslavia como miembro de la OTAN²⁶. De esta manera se cumple el principio de que, según Debord, “la primera prioridad de

la dominación del espectáculo es la erradicación del conocimiento histórico, empezando por el pasado más reciente” (*Comentary* 13-14)

En la película de Armendáriz, esta intertextualidad con los noticiarios es diferente en varios aspectos. En primer lugar, únicamente hay dos escenas que en las que se presentan las noticias televisivas. En la primera de ellas, se contextualiza la trama en el 27 de junio de 1994, por lo que el contenido de estas noticias no está relacionado con la España global que la novela pone en tela de juicio. Además, aunque se mantiene la referencia al ocaso del Felipismo, la denuncia política se amplía a todo el panorama político, ya que se menciona el escándalo de Mariano Rubio, pero también el del presidente del PP valenciano, Vicente Sanz, que afirmó estar en política para hacerse y rico, y otras noticias que involucran a miembros de la Generalitat catalana. En la segunda de estas escenas se habla del juicio a Pedro Luis Gallego Fernández, conocido como “el violador del ascensor,” y se incluyen referencias a los crímenes de Alcásser y Villalón²⁷. Por lo tanto, la televisión en la película es empleada como un intertexto neutro que sirve para explicar el nihilismo de los jóvenes como una consecuencia de la amoralidad de la clase política y por extensión la sociedad, sin emitir opinión alguna sobre el medio.

En la novela de Mañas, la televisión además va a servir para describir y oponer las distintas generaciones que aparecen representadas en la novela, según su manera de decodificar las imágenes. Así, para el abuelo de Carlos, la televisión es “la muerte de la familia.” Según este personaje, “[a]ntes, la hora de comer y la hora de cenar eran los momentos en los que la familia se reunía para hablar y para comentar lo que había pasado durante el día. Ahora las familias se sientan alrededor de la tele; no hay comunicación” (84). Por lo tanto, la incomunicación y el aislamiento que conllevan las actitudes sociópatas se encuentran de acuerdo con este personaje en la pequeña pantalla. La novela confirma los miedos del abuelo, ya que con

anterioridad, Carlos ya ha explicado, al describir las costumbres a la hora del almuerzo en su casa, que “[n]adie habla durante la comida porque estamos todos viendo el telediario” (28). La escena en la que Carlos visita a su abuelo en la adaptación cinematográfica de Montxo Armendáriz es bastante diferente y muestra al abuelo emulando al General Kurtz de *Apocalypse Now*, advirtiéndole que en la televisión ha visto el horror: “Me paso las horas aquí solo, esperando que llegue mi momento. Pero eso no me da miedo. Lo que de verdad me asusta es lo que veo ahí [señala la televisión]. Ahí he visto el horror, Carlos. El horror. ¿Qué está pasando? Uno le da vueltas a la cabeza y se pregunta qué va a ser de vosotros. La gente no tiene principios ni palabra. Hoy dicen blanco y mañana negro, según le conviene.” De acuerdo con Moreiras, las escenas con el abuelo ponen de manifiesto cómo la ciudad ha sucumbido ante la pantalla como lugar de experiencia (216). Se puede decir que el Madrid de Carlos es una ciudad “espectacularizada,” es un “decorado para extranjeros” como decía el Gran Wyoming al hablar de la movida, en el que los personajes de la novela interactúan²⁸.

Es significativo que el abuelo de Carlos se identifique con la generación de la guerra civil y del franquismo. En la novela, incluso se hace una conexión entre este personaje y el régimen dictatorial al situarlo en el bando nacional durante la guerra civil: “El viejo comienza a soltar el rollo de la guerra. Habla de cómo su madre se murió de hambre, de cómo su padre le dieron el paseo los rojos, de cómo fumaba colillas que recogía del suelo y hacía las colas de aprovisionamiento” (83). Aún así, esta conexión es paradójica, ya que en la misma página dice que ha tenido suerte por no vivir la dictadura, sin embargo lee el ABC (84), el periódico tradicionalmente identificado en España con la derecha monárquica. En definitiva, el abuelo se ha formado sin la televisión, que no llegó a España hasta 1956²⁹, por lo que ve este aparato como una amenaza para su forma tradicional de comprender la sociedad.

La siguiente generación, la del padre, es la de la transición, la que se identifica con el proyecto europeizante de los ochenta y los primeros noventa. Es también la primera generación cuyo desarrollo vital se corresponde con el crecimiento en paralelo de este medio de comunicación. El padre de Carlos se identifica con el consumidor habitual del discurso oficial presente en los telediarios, ya que es lo primero que hace al llegar a su casa es conectar la televisión: “Mientras me cambio, oigo llegar a mi padre. El viejo entra en el salón, se quita la corbata y le grita al enano que ponga las noticias” (100). De esta manera, el padre de Carlos representa la generación ideológicamente dominante, no sólo por medio de su vinculación con la ideología televisiva, sino también por la forma de imponerse (gritando) a sus hijos, la siguiente generación. A lo largo de la novela, él y su esposa, intentan controlar constantemente los hábitos de Carlos: le dicen que se levante (27), que baje la música mientras duermen (29), que se asee (66) o que vaya a comer con su abuelo (68).

Por último, la interpretación que hace Carlos de la televisión no es ni la de negación y rechazo que caracteriza al abuelo, ni la de aceptación pasiva del padre, sino la de cierto distanciamiento. Sus comentarios dejan entrever su concepción de las noticias como “no realidad”, sino como simulacro, en el que reconocen su artificio: “El telediario sin guerras, no sería lo mismo: sería como un circo romano sin gladiadores” (28). En cierto modo se identifica con las palabras de Baudrillard, que parece comprender:

Quien tome a pecho la milésima parte de lo que ocurre en un telediario, la ha fastidiado. Pero la televisión nos protege de estas cosas su empleo inmunitario, profiláctico, nos protege de una responsabilidad insoportable. Su efecto y sus imágenes se autodestruyen en las conciencias. O sea, ¿el grado cero de la comunicación? Por descontado: la gente no se fía un pelo de la comunicación. (Baudrillard, *Ilusión* 100)

En este sentido, cuando Carlos rechaza las interpretaciones de su abuelo y su padre a cerca de la televisión también está rechazando los valores previos que han desencadenado la traumática situación actual de desencanto, tal y como manifiesta la escena en la que Carlos discute con su padre, que le reprocha su apatía y su escaso interés por hacer alguna actividad productiva durante el verano. Una de las críticas recurrentes por parte de estas generaciones mayores es la facilidad con la que se han encontrado los jóvenes para poder realizar cualquier cosa que deseen. El narrador protesta:

La democracia, la libertad, etcétera, etcétera. El rollo sesentaiochista pseudoprogre de siempre. Son los viejos los que lo tienen todo: la guita y el poder. Ni siquiera nos han dejado la rebeldía: ya la agotaron toda los putos marxistas y los putos jipis de su época. Pienso en responderle que justamente lo que nos falta es algo por lo que o contra lo que luchar. Pero paso de discutir con él. (67)

Estas palabras de Carlos asumen un papel generacional descrito por Vázquez Montalbán en *Un polaco en la corte del Rey Juan Carlos* (1996), cuando comentando el fenómeno de la generación X afirma que son “la primera promoción biológica de españoles rigurosamente posfranquistas. Su memoria lógica se forma con la muerte de Franco o incluso después y ni siquiera ha sido suya la expectativa de la transición, la urdimbre de la democracia y la movida madrileña como juerga catárquica que recuperaba el Madrid liberal tras el Madrid de las adhesiones inquebrantables al franquismo en la Plaza de Oriente” (378). De esta manera, se evidencia que las diferencias que se establecen entre las tres generaciones, y que se presenta en la novela por medio de su relación con el espectáculo, responde también a cuestiones políticas, más específicamente al fracaso de la transición democrática, pero también al proyecto “modernizador” y globalizador del que la televisión se convierte en uno de los principales

símbolos desde la década de los sesenta. Este rechazo del pasado, por parte de Carlos, se manifiesta también en el lenguaje cotidiano. Si Carlos y su entorno trata a las mujeres de “cerdas,” con las otras generaciones hacen algo similar al llamarlos siempre “viejos.” Cuando visita a su abuelo, el narrador reflexiona: “Los viejos son personajes del pasado, fósiles. Hay una inadecuación entre ellos y el tiempo que les rodea. Son como fantasmas, como películas o fotos de un álbum viejo y lleno de polvo. Estorbos” (47). Estos pensamientos podrían ser interpretados en un primer momento como una consecuencia de la sociedad postmoderna, caracterizada por la deshistorización (incluso el uso del presente en la narración refuerza esta noción). Sin embargo, en este desprecio de lo viejo hay una identificación entre esto y los fantasmas, que a su vez son presentados como películas y fotos. En este sentido, se puede coincidir con Jo Labanyi en que, a pesar de la obsesión de la cultura contemporánea española de construirse como una nación joven y cosmopolita por medio del rechazo del pasado, obsesión postmoderna con el simulacro puede ser visto como un retorno del pasado en su forma espectral (Labanyi, “History” 65). En definitiva, esta reflexión sobre el simulacro implica otra sobre el pasado, en este caso más reciente. Si las generaciones anteriores se remontaban a la memoria de la guerra civil o del franquismo, Mañas hace lo propio con la transición, ante la que sus personajes reaccionan desencantados. De un modo similar, Cristina, la protagonista de *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, muestra un distanciamiento similar respecto a su hermana mayor: “Mis temas favoritos (música, hombres, drogas, libros, cine, psicokillers, realismo sucio) no le interesan a Ana en lo más mínimo, y los de Ana (decoración, guardería, belleza, cocina) a mi me aburren soberanamente” (75). Los dos bloques muestran cómo el psychokiller se presenta como un intertexto más que permite el rechazo de las convenciones sociales (en este caso, lo que la

sociedad patriarcal espera de ella como mujer). Del mismo modo, Carlos intenta subvertir las expectativas que la sociedad ha depositado en él.

Retrato de un asesino fascista post-adolescente

Hasta ahora hemos visto la problemática construcción de Carlos como *psycho-killer*, tanto por establecerse en los límites del simulacro como por contener elementos subversivos. La construcción de Carlos como consumidor de imágenes se relaciona con el asesino en serie protagonista de *American Psycho*, que siempre emplea como excusa para deshacerse de sus compromisos sociales incómodos que tiene que devolver unas películas en el video-club. Sin embargo, mientras la figura con la que está obsesionado Patrick Bateman es Ted Bundy³⁰ (un asesino real), la que es objeto de admiración para Carlos es el propio Bateman (un personaje de ficción). Por lo tanto, mientras que Bateman participa de un simulacro (en el que los crímenes no son sino imaginarios) creado en función de la representación de la realidad (los asesinatos de Ted Bundy), Carlos realiza lo opuesto, invirtiendo la relación entre realidad y representación. El crimen de Carlos tiene lugar como consecuencia de la confusión entre el simulacro y la realidad. La crítica ha coincidido a la hora de indicar este elemento en *Historias del Kronen*. Según Carter E. Smith, Carlos es incapaz de percibir estos límites (n.p.). Para Pao, este personaje se trata de un lector acrítico que únicamente se queda con las imágenes sexuales y violentas de las superficies (257). Sin embargo, esta confusión no se deriva de su falta de crítica, o de que sea un espectador pasivo (Smith n.p.). Formado en la sociedad del espectáculo, Carlos ha sido educado para identificar la representación con la realidad. Intenta participar en la misma violentándola para cambiarla. De este modo, no se puede decir que Carlos sea únicamente un consumidor de películas pornográficas y violentas que comete accidentalmente un crimen por su incapacidad

para diferenciar entre la realidad y la ficción. Aparentemente podría asemejarse al modelo del asesino visionario propuesto por propuesto por Holmes y De Burger. Este tipo de asesino se caracteriza por su constante búsqueda de una justificación externa como la de escuchar voces. En el caso de *Historias del Kronen*, Carlos utiliza el cine violento como responsable de sus tendencias criminales:

En mi cuarto, me tumbo en la cama, me pongo los cascos y cierro los ojos. Últimamente tengo ideas algo macabras en la cabeza. Debe de ser por ver tantas películas de psicópatas. Comienzo a preguntarme qué se sentirá matando a alguien. Según Beitman, es como un subidón de adrenalina brutal, como una primera raya. Sonrío. (134)

Sin embargo, su autoconsciencia y su capacidad para diferenciar el bien y el mal lo alejan del modelo psicótico descrito por Holmes y De Burger. Las tendencias criminales de Carlos se materializan verbalmente en diversos momentos de la novela: cuando le pide a Roberto que atropelle a una señora mayor (104) o cuando afirma que le gustaría matar a todos los que enciende mecheros en los conciertos (155). Sin embargo, esta postura evoca algunas de las interpretaciones más conservadoras acerca de la cultura como principio formador de la sociopatía³¹. Precisamente, es por medio de esta ambigüedad en la definición del protagonista de la novela como anti-héroe pero también como némesis del ideal social que Mañas plantea su tesis. Hacia el final de la novela, Carlos se rapa la cabeza, remitiendo a una de las problemáticas sociales en la España de principios de los 90, el auge de los movimientos violentos de ultraderecha (especialmente los “skin heads”) que también aparece en ejemplos de otros géneros distintos de la época como los filmes *El día de la bestia* (1995) de Álex de la Iglesia y *Taxi* (1996) de Carlos Saura.

Jorge Pérez en su propuesta del estudio de la narrativa de Mañas como “termómetro social” de la España de los 90, presenta a los personajes de estas obras como individuos en busca de su propia identidad dentro de un nacionalismo centralista exaltado que remite, con matices, al pasado no democrático (49). No obstante, la intransigencia hacia el “otro” de estos personajes también se manifiesta en ejemplos de racismo y xenofobia como cuando Carlos se queja de que “[l]a Gran Vía está llena de negros y de moros. Cada vez se parece más al Bronx” (70) o cuando, tras afeitarse la cabeza Miguel le tacha de parecer inglés. Carlos se ofende y su amigo lo tranquiliza diciéndole: “Coño no te pongas así. Más vale ser inglés que moro o negro, porque si no ahora estarías pasando caballo en la Gran Vía o ahogándote en el Estrecho de Gibraltar” (204). Todo esto hace que Carlos no sólo sea un conservador defensor del capitalismo y del centralismo, sino un claro ejemplo de fascista violento, que se ha manifestado como uno de los principales problemas de la Europa (no sólo de España) finisecular.

Esta tendencia presente en *Historias del Kronen* de identificar *psycho-killer* y neo-nazi también se manifiesta en la obra del cineasta Santiago Segura. En su cortometraje *Evilio*³² de 1992, Segura establece también este paralelismo entre psicopatía y los movimientos *skin*, así como apela y culpabiliza al espectador por su actitud ante estos hechos violentos. El cortometraje, se inicia con el personaje de Evilio (Santiago Segura) subiendo a tres “colegialas” a su apartamento. Una a una, comienza a ejecutarlas (de una manera gráfica) porque no se comportan como la sociedad espera de ellas (ya que las tres están faltando a clase). Para los crímenes, el protagonista utiliza un cuchillo de carnicero, al que apoda “El Purificador³³.” Después de asesinar a las tres jóvenes, Evilio sale a la calle en donde se encuentra con tres “skins” que lo confunden con un vagabundo y le dan una paliza. Dos jóvenes de clase media-alta (interpretados por los conocidos Jorge Sanz y David Trueba), parecen querer intervenir y

llaman la atención de los asaltantes, pero se unen a ellos en el linchamiento. Juntos ponen a Evilio en un contenedor de basura y le prenden fuego.

En definitiva, en la primera mitad de los noventa, surgen una serie de textos, entre los que se encuentra *Historias del Kronen*, que identifican sociopatía con los valores asociados con la ultra-derecha que preocupa a la sociedad española. De acuerdo con las palabras de Leopoldo Ortega-Monasterio recogidas en el artículo “Cerebros Rapados” de noviembre de 1991, “el vacío ideológico facilita moldes que no propugnan un modelo alternativo de sociedad, sino la defensa de territorios más fraccionarios, como la identidad de un equipo deportivo u otros planteamientos de corte racial” (n.p.). Se puede afirmar que este vacío ideológico es, en parte, una consecuencia del desencanto que se produce a principios de esta década. No obstante, estos “psicópatas adolescentes,” como son definidos en el mismo artículo, que “pretenden empequeñecer al psicópata carnicero que protagoniza la *American Psycho*, de Breat Easton Ellis,” no son—según Carlos Conde-Duque, el director general de la Policía—tanto “skinheads” como “muchos niños de papá” (n.p.). En cualquier caso, el auge de estos valores fascistas no es un fenómeno únicamente local, sino que también aparece vinculado con la integración de España en Europa. La aparición de este tipo de violencia—no sólo como construcción cultural,³⁴ sino también en los casos reales—responde en parte a un incremento de la competitividad, como recuerda Borrás Roca, en su reflexión sobre los efectos de la globalización (22).

La relevancia de *Historias del Kronen* dentro las ficciones españolas de *psycho-killers* reside en su análisis de esta realidad social por medio de la ilustración de los procesos de adaptación de los modelos norteamericanos al proyecto democrático y transnacional de la España de los 90. Su vinculación intertextual con *American Psycho* o *Henry* subvierte el discurso oficial de una transición todavía vigente en los medios de comunicación. Esta transición no se refiere

tanto a la que se produce entre franquismo y democracia, sino a una que se inicia en los 60 y que va del aislacionismo a la integración internacional, aunque ambas se confunden e identifican en el discurso mediático oficial. La despreocupación por parte del proyecto global del individuo lleva a un nuevo desencanto que, en la novela, provoca una reacción extrema que favorece la reaparición de ciertos discursos fascistas, que adoptan la forma del *psycho-killer*. Otros autores no coinciden con el diagnóstico presente en la novela de Mañas, como es el caso de Mateo Gil y Alejandro Amenábar, los responsables de *Tesis*, que verán estas influencias norteamericanas detrás de la ideología espectacular dominante.

Tesis: El asesino en la pantalla

La vinculación entre la figura del asesino en serie y la sociedad posmoderna, así como su relación con la cultura norteamericana dominante también puede ser ilustrada por medio del estudio del filme *Tesis*. El argumento de *Tesis* transcurre en noviembre de 1995. La protagonista es Ángela (Ana Torrent), una estudiante de Ciencias de la Información que está escribiendo su tesis doctoral acerca de la violencia audiovisual. Para ello debe encontrar una amplia variedad de imágenes violentas para lo que pide la ayuda de su director de tesis, Figueroa (Miguel Picazo), y un compañero de clase conocido por su colección de vídeos porno y *gore*, Chema (Fele Martínez). Figueroa encuentra una misteriosa cinta en los archivos de la universidad. Cuando la está visionando el profesor muere de un infarto. Ana lo descubre pero en lugar de informar a las autoridades, roba la cinta para verla con Chema. El vídeo resulta ser la filmación del asesinato de Vanesa, una antigua estudiante de la universidad que ha desaparecido. Ana y Chema inician una investigación del crimen que los lleva hasta Bosco (Eduardo Noriega), un antiguo novio de la desaparecida. Los protagonistas descubren que Vanesa no ha sido la

única víctima y que Bosco no está sólo detrás de los crímenes sino que cuenta con la colaboración de Castro (Xavier Elorriaga), el profesor de psicología audiovisual y el sustituto de Figueroa en la dirección de la tesis de la protagonista. En este caso, al contrario de lo que sucedía en la novela de Mañas, las *snuff movies*, son reales (no una leyenda urbana) y se van a convertir en una metáfora para hablar de la industria cinematográfica, en general, y de la española, en particular.

Todo por la pasta: el *snuff* y la industria cinematográfica española

Al contrario de lo que sucedía con *Historias del Kronen*, *Tesis* constituye un ejemplo prototípico de cine de género de influencia hollywoodense, al integrarse en lo que ha venido a denominarse como *psycho-thriller*. De acuerdo con Virginia Luzón Aguado, el elemento más característico de este género se presenta en el efecto psicológico que el implacable suspense produce en la audiencia por medio de la demora en la resolución de la acción que en el filme de Amenábar se hace evidente en las constantes dudas de la protagonista acerca de Chema, del que llega sospechar como responsable de los crímenes. Además incluye otras dos características como el casi excesivo énfasis paranoico en la familia como institución, así como en la presencia de una figura monstruosa, el *psycho-killer*, que acosa a los miembros de esta familia (165-66). Si bien los nexos familiares no son tan importantes para el desarrollo de la trama de *Tesis* como lo son en los ejemplos norteamericanos estudiados por Luzón Aguado (*Fatal Attraction*, 1987; *Pacific Heights*, 1993; *Single White Female*, 1993 y *The Stepfather*, 1996), también se recurre en el filme de Amenábar a las escenas en las que el asesino entra “amistosamente” en la casa de Ángela y flirtea con su hermana, para mostrar la vulnerabilidad de la protagonista y para recrear un microcosmos que remite a la estructura social superior amenazada por la abyección del

psycho-killer. Pero además de esta intertextualidad con el *psycho-thriller* de los 80 y 90, *Tesis* también remite al *slasher* de los 70³⁵ en las escenas dentro de la facultad en las que Ángela es perseguida por Bosco, en su primer encuentro, o en los sótanos en los que se guardan las películas y en aquellas que remiten a la filmación de las *snuff*.

Gracias a la caracterización de este microcosmos familiar en peligro, el empleo del *thriller*, según Luzón Aguado, suele conllevar cierta actitud esencialista y conservadora sobre la amenaza del “otro.” En el caso del filme de Amenábar, este conservadurismo se manifiesta en una reflexión implícita por parte del filme acerca de la nociva influencia de la industria norteamericana en el cine español, así como acerca de la responsabilidad de los cineastas (aunque, esta actitud resulta paradójica, si se tiene en cuenta la construcción narrativa según las convenciones del thriller psicológico hollywoodiense). Esta defensa de un modelo cinematográfico específico se corresponde con el posicionamiento en relación con la dicotomía que opone identidad nacional a transculturización. En este sentido, el título de la película, tal y como defiende Dominique Russell, funciona metatextualmente como un pronunciamiento sobre la violencia audiovisual, el cine español y su relación con Hollywood (81). Consecuentemente, uno de los personajes más importantes en relación con esta idea es el de Jorge Castro, el profesor de psicología audiovisual que sustituye a Figueroa tras su muerte. El primer día de clase, aclara a sus estudiantes cuál es su perspectiva sobre el funcionamiento de la industria del cine:

¿Qué es el cine? No os engañéis. El cine es una industria. Es dinero (...). Por eso no hay cine en nuestro país (...). Nuestro cine sólo se salvará si es entendido como un fenómeno industrial (...). Sólo hay un modo de competir con ellos [los americanos]: dar al público lo que quiere ver.

De este modo, Castro se posiciona del lado del cine como modo de producción industrial, que implícitamente se asocia con los modelos hollywoodienses. Algo que aparece reforzado unas escenas más adelante cuando Ángela lo visita en su despacho. Sobre su mesa se encuentra una foto en la que el profesor aparece posando como si fuera James Bond,³⁶ y en las estanterías hay varias réplicas de las estatuillas de los “oscar”. Este personaje va a ser el que finalmente está detrás de los crímenes, convirtiéndose en un símbolo poco sutil de cómo esta visión industrializadora puede destruir el futuro del cine español. Paradójicamente, esta reflexión se hace desde el discurso de un filme de género que sigue muchas de las pautas del cine comercial norteamericano (como también destaca Rodríguez-Ortega) y que, además, le permitió a su director darle al público lo que quería ver, tal y como demuestran el cerca de un millón de espectadores que acudió a los cines (Buckley 23) y los más de 270 millones de pesetas recaudados (Maule 65). Además, en las entrevistas concedidas en el momento del estreno de *Tesis*, el propio Amenábar destacaba como sus principales influencias a directores como Stanley Kubrick, James Cameron, Steven Spielberg o Alfred Hitchcock (Vera y Badariotti 21), que se caracterizan por haber alternado proyectos de autor con otros más comerciales, lo que les ha supuesto el rechazo en algunos momentos de sus carreras por parte de ciertos sectores de la crítica³⁷.

Esta digresión sobre la industria cinematográfica española es una consecuencia de la crisis en la que estaba sumida en el momento de la realización del filme de Amenábar. Si *Historias del Kronen* mostraba cierta preocupación por el modelo televisivo heredado, *Tesis* hace lo propio con el cinematográfico. Como recuerda Núria Triana-Toribio, esta crisis es percibida como parte de una más amplia en la que la administración socialista estaba sumergida, y que llevó al poder a los conservadores del Partido Popular en 1996 (144). En 1994, el cine español

estaba en sus índices de audiencia más bajos en mucho tiempo. Además, en ese mismo año se produjeron únicamente 44 trabajos frente a los 64 de 1991, los 76 de 1985 y, sobretodo, los 146 de 1982 (Gubern et al. 1994: 402). No es casual que, en un momento de la película, el productor y director José Luis Cuerda, realizando una pequeña intervención como uno de los profesores de la facultad, recomiende a los estudiantes que vayan al cine. La falta de aceptación comercial³⁸ del cine español vuelve a ser sugerida más tarde cuando Castro informa de la muerte de Figueroa mientras veía la película y Chema bromea diciendo que seguramente debía ser española.

Para Christina A. Buckley, esta representación del mercado cinematográfico en *Tesis* resulta problemática: “The film implies throughout that the mainstream movie and TV viewer is irresponsible, regularly and utterly absorbed by the images s/he consumes--or rather is consumed him/herself by those images –particularly when these involve violence” (n.p.). Si bien es cierto que la secuencia final de la película en la que todas las personas en el hospital observan las pantallas de televisión remite a los principios críticos de alienación señalados por la escuela de Frankfurt y Debord, no lo es menos que la principal crítica por parte del filme de Amenábar va dirigida contra los cineastas (y por extensión contra los intelectuales), a los que se les exige responsabilidad, tal y como la propia obra intenta ejemplificar. A pesar de formar parte del corpus de un género cinematográfico comercial, *Tesis* intenta evitar algunas de sus convenciones. Por ello resulta significativo que, como apunta Phyllis Zatlin, no se presencie la violencia *per se* sino su representación, por medio de las pantallas de televisión o el visor de la cámara (246). De este modo, la fascinación y la alienación proviene no tanto de la violencia, sino de cómo ésta es representada.

El profesor Castro, por lo tanto, no es sólo un enlace entre el crimen y la cultura, sino que se convierte en la personificación del intelectual postmoderno, en su aceptación de la creación

cinematográfica como simulacro, a la vez que como modo de producción. Además, Castro es, como advierte Moreiras Menor, “profesor en la universidad del Estado, portador del conocimiento ‘oficial’ que se imparte a los sujetos sociales y, en consecuencia, autor y promulgador del saber” (258), formador del “sujeto del conocimiento para la industria” (259). Pero, ante todo, la construcción de este personaje por medio de su asociación con las fórmulas hollywoodienses, contribuye a la descripción de la sociedad que Jameson ha calificado como “capitalismo avanzado”, en la que tiene lugar la cultura postmoderna. Para Jameson, la cultura global (de influencia fundamentalmente norteamericana) es la expresión interna y superestructural de la nueva ola de dominación militar y económica de los EE.UU. De este modo, bajo la cultura se oculta “la sangre, la tortura, la muerte y el terror.” (5). En el caso de *Tesis*, la cultura y la violencia no aparecen como dos instrumentos de control separados, sino que se interrelacionan en la figura de Castro. Como miembro del sistema académico, se vale de los medios culturales para generar violencia, pero a la vez la violencia es el objeto y sujeto de sus productos. Como se ha visto, en las películas *snuff*, el ser humano es reducido a su materialidad y, por lo tanto, a mercancía. Esta despersonalización del individuo es lo que da lugar a lo que Jameson denomina como “ocaso de los afectos” (“waning of affect”). La desaparición de los sentimientos, la emoción y en definitiva de subjetividad (Jameson 9) se muestra en la escena en la que Ángela y Chema están viendo la cinta de vídeo por segunda vez porque este último ha detectado lo que puede ser una pista. Mientras la visionan, el joven va repitiendo, imperturbable, las frases de la víctima. La imagen es simplemente eso, una imagen cuyo vínculo con la realidad ha sido suprimido. La única preocupación de Chema es la de detectar, como observador frío y distante, la pequeña alteración del montaje que le permita ponerse en la pista del asesino.

Este proceso de objetivización y mercantilización se evidencia todavía más al entender los motivos económicos para la producción de estos vídeos. Al igual que sucedía en *Historias del Kronen* con la obsesión de Roberto por pagar lo que fuera necesario por conseguirlos, a lo largo de la película se hacen constantes referencias al valor económico de estos productos *snuff*. Así, cuando Ángela y Chema ven las cintas en el depósito, éste último afirma que debe de haber doscientas, que debe ser un buen negocio. Según él, es en los *masters* de edición donde debe de “haber pasta.”

Consecuentemente, podría argumentarse que los crímenes de *Tesis* no son los de un asesino en serie, ya que responden—como se ha visto hasta ahora—a un móvil económico. Sin embargo, el empleo de dos asesinos diferentes, Castro y Bosco, establece un juego de roles que altera la perspectiva. Bosco mantiene la relación (no material) de poder y dominación con sus víctimas, recogida por Egger como una de las características de este tipo de asesinos (5). Estas relaciones de dominación se establecen por medio de la cámara, tal y como evidencia la descripción que le hace Bosco a Ángela sobre las crueldades a las que la va a someter, para conseguir controlarla por medio de su terror. Por lo tanto, la imagen y, consecuentemente, el espectáculo, son presentados como instrumentos de poder.

Las películas *snuff* en *Tesis* llevan al paroxismo el presupuesto de Guy Debord según el cual en las sociedades donde las condiciones modernas de producción prevalecen, toda vida se presenta como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo que es directamente vivido se ha desplazado hacia la representación (*Society* 1). Para Debord—como se ha visto en el análisis de *Historias del Kronen*—el espectáculo es un instrumento de unificación dentro de la sociedad (3); no se trata de una colección de imágenes sino de una relación social entre personas mediada por imágenes (4). En la película de Amenábar, los personajes establecen sus relaciones por

medio del espectáculo. El primer contacto entre Ángela y Chema se produce cuando ella le pide ver sus cintas violentas, y más tarde éste la filma mientras besa la imagen de Bosco en la pantalla de televisión—constituyendo de esta manera un evidente *ménage à trois* espectacular. También con el propio Bosco, Ángela recurre a la comunicación visual simulando una entrevista que graba en vídeo para averiguar qué es lo que sabe de la desaparición de Vanesa. Incluso cuando Castro pretende asesinar a la joven conecta la cámara para filmarlo. Como consecuencia de esta necesidad de establecer (o destruir) los lazos sociales por medio del espectáculo, los personajes recurren con frecuencia a pedirle a los demás que los miren, pare ser reconocidos como sujetos (en este caso inocentes). Al final, Bosco subvierte este uso de la mirada al decirle a Ángela, tras describirle las torturas que la aguardan: “¡Ángela, mírame! ¿A que acojona?” En este mismo desenlace, Bosco rompe las gafas de Chema y luego le desafía preguntándole qué puede ver ahora.

Abyección y cultura herida en *Tesis*

El espectáculo funciona, por lo tanto, como un instrumento regulador no sólo de las relaciones sociales, sino más específicamente, de las sexuales. En el sistema social descrito por Debord, uno no puede contrastar abstractamente el espectáculo con la actividad social, porque la realidad vivida es materialmente invadida por la contemplación del espectáculo, mientras absorbe simultáneamente el orden espectacular, dándole coherencia positiva. Por este motivo, la realidad objetiva está presente en ambos lados: la realidad emerge dentro del espectáculo y el espectáculo es, a su vez, real (8). En *Tesis*, esta relación entre realidad y ficción es quebrantada de una manera similar. Los personajes son observadores pero, a la vez, son constantemente observados. Se presentan como consumidores y protagonistas simultáneamente de las películas

snuff. Por lo tanto los crímenes aparecen dentro del espectáculo, pero no se constituyen únicamente en representación, sino que invaden el espacio de lo real. El propio filme de Amenábar establece esta relación con su público. La película se inicia con un fondo negro, sobre el que una voz en off dice: “Atención señoras y señores, hemos tenido un imprevisto y no hemos podido seguir”. De esta manera se interpela al espectador como sujeto de la mirada. A continuación se muestra el carácter diegético de esta voz. Se trata de la megafonía de una estación de metro. Un fundido en negro da paso a la imagen del vagón de metro que reproduce la sensación de subjetividad por medio de un plano normal, tomado a la altura de los ojos. Se mantiene hasta que llega un encargado de la compañía y la planificación devuelve a los espectadores a su condición como tales. Tanto la primera voz como el primer plano van a adelantar cuál va a ser una de las técnicas de la película, el uso de la perspectiva subjetiva, según la cual, los espectadores van a ser posicionados con cierta frecuencia como sujetos de la mirada. Esta técnica se repite al final de la película. Cuando la locutora del “reality show” *Justicia y Ley* advierte al público de que van a mostrar unas imágenes que tienen que ver con el caso de “las chicas del ‘snuff’” (en clara referencia a las “niñas de Alcázar”):

Pues bien llega el momento esperado por todos ustedes (...). Las imágenes que van a ver a continuación recogen el momento en el que Vanessa fue salvajemente torturada, sometida a todo tipo de vejaciones y finalmente asesinada. No resulta para nosotros fácil emitir esas imágenes, pero su interés como documento nos parece incuestionable. Sin duda su crudeza y su violencia hablarán por sí solas. Estas son las imágenes.

Tras este anuncio de la locutora, que apela al deseo del espectador de ver estas imágenes, un rótulo ocupa el cuadro advirtiendo: “Advertimos que las imágenes que van a ver a continuación pueden herir la sensibilidad del espectador.” Inmediatamente después irrumpen los títulos de

crédito finales interrumpiendo el deseo de imágenes del espectador, dejándolo insatisfecho. Este final coincide en el efecto brechtiano también presente en el plano final del filme de *Historias del Kronen*, devolviendo la responsabilidad sobre la imagen al espectador. Es precisamente la desaparición de estos límites de lo representacional lo que relaciona esta obra más con el concepto de simulacro de Baudrillard, superando la concepción del espectáculo de Debord.

Baudrillard define el simulacro y lo hiperreal como la generación de modelos de lo real sin tener origen o realidad (9). Ya no se trata de una cuestión de imitación, reduplicación o parodia, sino de sustituir signos de lo real por lo real mismo (11). Si “[d]isimular es fingir no tener lo que se tiene[, s]imular es fingir tener lo que no se tiene. Lo uno remite a una presencia, la otro a una ausencia” (12). Es precisamente esta ausencia, este vacío que se oculta tras esta sociedad espectacular descrita en la película. Si el simulacro destaca por incorporar síntomas de lo real, las películas “snuff” en *Tesis* incorporan la muerte “real” como tal, pero tras estas imágenes, esto es lo único que queda, la muerte, la ausencia de vida.

Se puede afirmar que las *snuff movies* se convierten en un producto ideal de una cultura herida que se caracteriza por la representación espectacular y pública de cuerpos violados, a través de una amplia gama de manifestaciones oficiales, académicas y mediáticas. Estas exposiciones de atrocidades indican algo más que un gusto por la violencia sin sentido. Según Seltzer, estas manifestaciones vienen a funcionar como una manera de imaginar las relaciones de los cuerpos privados y las personas privadas con los espacios públicos. Es dentro de este modelo cultural que los asesinos en serie pueden ocupar un lugar propio (21-22). De este modo, las nociones de lo público y lo privado también pueden ser empleadas para describir al asesino en serie como individuo, que necesariamente debe estar en relación con la sociedad. El asesino en serie encuentra su lugar en una cultura en la que la violencia adictiva se ha convertido no

solamente en un espectáculo colectivo sino, como se ha visto, en uno de los lugares cruciales donde el deseo privado y el espacio público se entrelazan (“Wound Culture” 3). Según este autor, el trauma surge del colapso de la distinción entre lo interior y lo exterior, entre representación y percepción. En definitiva, tiene lugar ante el fracaso del distanciamiento del sujeto respecto a la representación y, por lo tanto, del mantenimiento de los límites que son apropiados según la norma social (21). Surge, de esta manera, lo que Baudrillard denomina “doble obscenidad,” según la cual, “la actividad íntima de nuestra vida se convierte en pasto habitual de los media (...), pero también el universo entero acude a desplegarse innecesariamente en nuestra pantalla doméstica” (*El otro por sí mismo* 17). Es dentro de esta doble obscenidad que, tal y como destaca Moreiras Menor, la “accesibilidad a la que la esfera privada está sometida muestra la fascinación de nuestra cultura por la violencia, por el dolor, por el cuerpo torturado, y por la historia en shock” (*Cultura herida* 25). Es esta capacidad de violentar y eliminar los límites entre la esfera pública y privada lo que convierte al asesino en serie en un ser abyecto.

Para Julia Kristeva, lo abyecto es aquello de lo que uno no se puede proteger como si se tratara de un objeto (en el sentido de “otredad”), porque no se trata de la falta de limpieza o salud (sociológicamente hablando) sino de aquello que perturba la identidad, el sistema o el orden. En definitiva, lo abyecto es lo que no respeta los límites, las posiciones o las reglas (4). La abyección, pues, surge de la incapacidad para auto-reconocerse en este tipo de “otredad” (5). Cuando Kristeva explica los efectos de la obra antisemítica y pro-nazi de Céline, comenta que al leerla nuestros propios límites del “yo” son puestos en tela de juicio, ya que perdemos la habilidad de discernir entre dentro y fuera, entre “yo” y “otro,” entre lo extraño y lo familiar

(135). El efecto que producen las ficciones protagonizadas por asesinos en serie es similar y, en el caso de *Tesis*, el juego establecido entre espectador y espectáculo reproduce esta situación.

La actitud que mantiene Ángela respecto a las películas *snuff* ejemplifica precisamente este sentimiento de abyección. Cuando Ángela y Chema ven la cinta por primera vez, ella no quiere mirar y da la espalda a la pantalla. Los comentarios de Chema mantienen un paralelismo con los de los trabajadores de la línea de metro, que querían impedir que viese el cadáver descuartizado sobre la vía al inicio de la película. Chema acaba diciéndole que no mire, pero ella se gira—al igual que en los primeros minutos del filme, a cámara lenta—y mira. Se ofrece al espectador un primer plano de la cara de la víctima y luego dos planos detalle de los ojos de Ángela y los de la víctima. De esta manera, se trata de identificar a la observadora y a la víctima, lo que en este caso funciona como una anticipación de lo que va a suceder con la protagonista que también se va a encontrar ante la cámara al borde de la muerte. Tras vomitar, Ángela acaba aceptando su posición de observadora y ve las imágenes a través de la protección de sus dedos (de nuevo planos subjetivos—tal vez los más explícitos de toda la película).

La chica final: la subversión del *slasher*

En el estudio de *Historias del Kronen* hemos visto como tanto la novela de Mañas como su modelo norteamericano, *American Psycho*, reflejan una sociedad patriarcal capitalista en la que el cuerpo de la mujer, especialmente, es reducido a un objeto de consumo. Aunque desarrollaré la cuestión de esta misoginia en el último capítulo de este trabajo, es necesario destacar que *Tesis* continúa este diálogo por medio de la imagen y del empleo de la mirada. Tradicionalmente, la mirada ha sido identificada, dentro de los estudios fílmicos, como inminentemente masculina (Mulvey). Para Russell, en el caso de *Tesis*, la mirada también es

masculina, mientras que el sonido es femenino (83). Esta vinculación del sonido con lo femenino, tal vez, es exagerada. Por ejemplo, en la escena en la que Ángela y Chema escuchan sus respectivos *walkman* se enfatiza la igualdad, ya que el espectador oye lo mismo que están oyendo los personajes. Sin embargo, *Tesis* sí vincula mirada y violencia con la masculinidad, tal y como propone Jason E. Klodt (9), para quien el mencionado momento en el que Bosco rompe las gafas de Chema constituiría un ejemplo de castración.

Ángela va a tratar de romper con este control. Ella se convierte en lo que se denomina la “chica final” (“final girl”) en los *slasher films*. Si bien la película no entra dentro de la categoría (como se ha visto está más cerca de ser un *psycho-thriller*) presenta su principio fundamental: un criminal masculino asesina a varias jóvenes y fracasa con la última, que termina quitándole la vida. De acuerdo con Clover, la chica final es aquella que encuentra los cuerpos mutilados de sus amigas (en este caso los de las otras víctimas de las *snuff movies*) y percibe la el horror que la ha precedido y la muerte que la acecha en su plenitud. Además es la perseguida, acosada y herida (143). También suele aparecer, en los *slasher films*, masculinizada y, al contrario que las otras víctimas femeninas, no es sexualmente activa (147). En el caso de Ángela, Klodt afirma que viste de forma conservadora (8), aunque sería más apropiado decir que los pantalones vaqueros y las camisas de cuadros que la caracterizan, la construyen estereotípicamente, si no masculinizada, sí al menos no sexualizada. El uso cinematográfico de esta vestimenta se hace más evidente en la escena en la que mata a Bosco, en la que como *final girl* elimina a la figura de control masculino. Además, sus dudas, a la hora de afrontar sus relaciones sexuales con Bosco (a las que accede únicamente para salvar a su hermana) contrastan con la desinhibición que muestra su hermana (que al contrario que Ángela viste de una manera más marcadamente sexual) desde el momento en que lo conoce³⁹. De todos modos, lo que resulta más transgresor en

este personaje es que, en la película de Amenábar, no se trata de una Caperucita Roja salvada en última instancia por la agencia masculina. Es la propia Ángela la que mata a Bosco, mientras Chema permanece “castrado.” Relacionándose con este estereotipo del *slasher film*, *Tesis* adquiere parte de su valor subversivo, tal y como propone Clover: “Drenched in taboo and encroaching vigorously on the pornographic, the slasher film lies by and large beyond the purview of the respectable (middle-aged, middle-class) audience. It has also lain by and large beyond the purview of respectable criticism (125). Por lo tanto, al igual de lo que sucedía con *Historias del Kronen*, el cuestionamiento del canon (en este caso el de los *slasher*) es uno de los elementos fundamentales para la subversión ideológica. Además, por medio de este posicionamiento ambiguo de Ángela respecto a su propia sexualidad se crea un obstáculo en la identificación automática por parte del espectador masculino (Clover 153), que es obligado a alinearse con la protagonista femenina que finalmente destruye la figura de control masculina.

En definitiva, *Tesis* intenta subvertir la relación entre el cine español y el norteamericano (en clara desventaja hacia el primero en lo que se refiere a la taquilla), enfatizando la comercialidad del segundo como producto. Para subvertir ciertos valores (sobre todo los patriarcales) del cine de Hollywood, el filme recurre, paradójicamente, a las convenciones del *psycho-thriller* (lo que supuso su cierta originalidad dentro de la industria española), que lo relaciona con la actitud a favor de la naturaleza subversiva de la cultura popular americana de la generación literaria de Mañas, Loriga y Etxebarria. Pero, sobre todo, el filme de Amenábar se convierte en una reflexión metacinematógráica acerca de la presencia del cine y de los medios de comunicación en la sociedad española de los noventa, y, por medio de estos juegos cinematográficos que erosionan los límites entre realidad y ficción, se apunta a esta doble obscenidad espectacular como uno de los principales detonantes para la aparición del asesino en

serie. Porque existe una figura de poder como Castro, apoyado por las estructuras ideológicas, es posible la presencia de un asesino serie como Bosco. Además, el filme de Amenábar se muestra ambivalente denunciando una situación de la que también forma parte (y refuerza) al criticar el sistema de producción norteamericano basado en la idea de dar al público lo que quiere ver, pero aceptando las “reglas” del *psycho-thriller*. Pero sobre todo, por medio de estos elementos metacinematográficos, el filme presenta la fascinación abyecta por parte de la sociedad por este tipo de violencia.

Conclusión

En los años 90, José Ángel Mañas y Alejandro Amenábar representan a una nueva generación de escritores y cineastas para quienes el discurso dominante ya no es el del franquismo (o el búnker), sino el de la década de los 80, el de la consolidación democrática. Este discurso dominante supone la continuación de un proyecto socio-político iniciado durante los años 60, lo que hace que un alto porcentaje de la población lo vea como insatisfactorio, especialmente una generación de jóvenes que no tuvieron la oportunidad de involucrarse en la euforia colectiva de la transición. Este proyecto se caracterizó por la entrada en el marco transnacional y su comunión con el neoliberalismo y se valió de los medios de comunicación como principal instrumento propagandístico. La reacción ante este proyecto se manifiesta en cierta desidia e incluso nihilismo como consecuencia del desencanto de una generación que no ha llegado a vivir el franquismo. Este nihilismo “con mala hostia,” que diría Mañas, encuentra en el *psycho-killer* la encarnación idónea. No obstante, independientemente de que estos personajes puedan ser más o menos subversivos, el *psycho-killer* es construido como una

encarnación de una sociedad patriarcal en la que la mujer aparece victimizada—como se verá en la mayoría de las obras estudiadas en este trabajo.

En algunos casos, el asesino en serie aparece como el antihéroe que no tiene nada que perder, sumergido en un estado de tedio, y que busca las experiencias sensoriales que le permitan seguir vivo, tal y como es el caso de los protagonistas de *Caídos del cielo* (Ray Loriga, 1995), *Historias del Kronen* o *Las horas del día* (Jaime Rosales, 2003). En el caso de las novelas de Loriga y Mañas, los dos personajes buscan refugio primero fuera del canon cultural (mediante la intertextualidad con la cultura anglosajona) y luego fuera de la sociedad, con lo que el *psycho-killer* se convierte en un individuo autoconsciente de su situación abyecta dentro de la comunidad. En otros casos, el *psycho-killer* es una personificación de las imágenes del canon global que puede limitarse a los productos audiovisuales norteamericanos (en el caso de *Tesis*) o ampliarlo también a la literatura española (como en el de *Nadie conoce a nadie*). En estos casos, esta asimilación cultural pretende erigirlo en una figura prominente dentro de la comunidad, que participa de la ideología dominante.

Según Moreiras Menor, “tanto el sujeto como la realidad de las narrativas contemporáneas están inevitablemente mediatizados por la imagen televisiva, por la pantalla del ordenador, por la cámara fotográfica” (202), pero además, en el caso de los textos estudiados en este capítulo, el autor no suele adoptar una posición neutral, sino que mantiene una actitud crítica y procura la reflexión mediática, de la que el *psycho-killer* funciona como catalizador. La imagen no es un instrumento narrativo para estos autores, sino que se convierte en su temática principal. En *Historias del Kronen* la imagen violenta es una forma de rechazo del discurso oficial que evidencia el vacío moral de la sociedad; en *Tesis*, por el contrario la imagen violenta es la esencia de la estructura ideológica del neoliberalismo, representada por la academia.

Del mismo modo en el que actúan los personajes de estos textos, las *snuff movies* se convierten en elementos sintomáticos de esta situación socio-económica; pero además también en instrumentos metatextuales que estructuran la narración, especialmente en los textos cinematográficos. Tal y como afirma Phyllis Zatlin: “Metadrama, on stage or film, functions as a mirror of role playing in the external reality of the spectators. The more aware we are of the games being played by the fictional characters, the more likely are to analyze the games played by people in the real world” (246). De este modo, *Historias del Kronen* y *Tesis* anticipan lo que Michael Haneke hará de un modo más explícito (los asesinos miran y hablan al espectador, e incluso rebobinan el filme de manera que la trama beneficie a sus intenciones) en *Funny Games* (1997), provocar la reflexión del espectador por medio de un juego de espejos que lo introducen en la el discurso diegético. Ahora bien, estos espejos, al igual que los del Callejón del Gato, devuelve una imagen deformada de la realidad, tal y como se verá en el siguiente capítulo.

Notas

¹ Miriam, Desirée y Toñi desaparecieron el 13 de noviembre de 1992 y sus cadáveres no fueron encontrados hasta el 27 de enero de 1993. Durante este tiempo, programas de televisión como *¿Quién sabe dónde?* hicieron un seguimiento exhaustivo del caso, hasta la aparición de los cuerpos. La violencia y sordidez de los crímenes prolongó la expectación pública por lo que el caso continuó en los medios televisivos hasta la resolución del juicio en 1997. Únicamente se ha podido juzgar por estos asesinatos a Miquel Ricart, ya que el otro de los presuntos implicados, Antonio Anglés desapareció el 18 de marzo de 1993, contribuyendo a la formación de una

leyenda en torno a su personaje, tal y como recoge Francisco Pérez Abellán en *Crónica de la España Negra* (1998) y en su *Diccionario de asesinos* (2002).

² El uso del término “España Negra” no pretende ser una generalización sobre el fenómeno criminal en España, que contiene ecos de la “leyenda negra,” sino una forma de referirse a estos crímenes que popularizó, entre otros, Francisco Pérez Abellán, no sólo por la publicación de libros como *Crónica de la España Negra* (1998), sino también por sus intervenciones en los programas populares de la franja nocturna como *Esta noche cruzamos el Mississippi* o *Crónicas Marcianas*.

³ Esta película originalmente filmada en 1971, en el intento de sacar beneficio de la consternación creada por los crímenes Tate-LaBianca perpetrados por la familia Manson, tenía en un principio el título de *Slaughter* y fue una de las primeras en explorar la histeria despertada entorno a los cultos hippies (Kerekes y Slater 13). Una histeria que, en numerosas ocasiones, fue manipulada por motivos ideológicos. Tras los rumores desatados durante 1975, el productor Alan Shackleton decidió promocionarla ambiguamente como si se tratara de una auténtica *snuff movie* (décadas después, en 1999, Daniel Myrick y Eduardo Sánchez seguirían una estrategia similar para su película *The Blair Witch Project*). Incluso los carteles de la película incluían la frase “Filmada en Sudamérica... donde la vida es barata” (Kerekes y Slater 18). La reacción de la gran mayoría de las intelectuales feministas no se hizo esperar. En su influyente artículo anti-pornografía, Beverly LaBelle afirma de esta película: “*Snuff* was one of the very first pornographic films to elicit strong protest from the feminist sector of the population. It marked the turning point in our consciousness about the meaning behind the countless movies and magazines devoted to the naked female body. *Snuff* forced us to stop turning the other way each

time we passed an X-rated movie house. It compelled us to take a long, hard look at the pornography industry. The graphic bloodletting in *Snuff* finally made misogyny of pornography a major feminist concern” (274). Por otro lado, Linda Williams rechaza de un modo radical la vinculación que hace LaBelle entre la pornografía y este filme. Para Williams, aunque *Snuff* sea una película incuestionablemente violenta, especialmente contra las mujeres: “The ‘long, hard look at the pornography industry’ was really a rather cursory look at a related genre of ‘slice and dice’ butchery – ‘meat shots’ of a very different order” (190). Por este motivo, la confusión de considerar el terror violento de este filme con la pornografía “demuestra la necesidad de ser muy claro sobre qué tipos de violencia y qué tipos de perversiones operan en la pornografía *hardcore* comercial” (194). Por supuesto que *Snuff* es más que problemática, no sólo en la descripción de la violencia contra las mujeres, sino también en la xenofóbica construcción de Sudamérica o la reaccionaria visión sobre la contracultura, aunque eso no la convierte ni en una película pornográfica ni en una *snuff*.

⁴ Los *exploitation films* eran películas que se basaban en la visualización sensacionalista y explícita de los principales tabús culturales (como el sexo, la violencia o el consumo de drogas), que se popularizaron en EE.UU. durante los años 60 y 70, como consecuencia de la relajación de las normas de censura.

⁵ Faces of Death era una sociedad que distribuía cintas que recopilaban ejecuciones tribales, suicidios, autopsias humanas y vivisecciones animales (Gubern 323-324). En realidad estos filmes eran parte de la evolución de una tradición anterior, la de los *mondo films* que se popularizaron con el éxito de *Mondo Cane* (1962), dirigida por Paolo Cavara, Gualterio Jacopetti y Franco E. Prosperi. El *mondo* pretendía mostrar al espectador eventos filmados alrededor del

mundo, de un modo veraz y genuino con la intención de sorprender a la audiencia por medio de episodios que van de lo exótico a lo repulsivo (Kerekes y Slater 71).

⁶ El McGuffin es el término acuñado por Alfred Hitchcock para referirse a la anécdota argumental que permite el desarrollo de la trama. En su entrevistas con François Truffaut, el director británico lo explica de la siguiente manera: “It might be a Scottish name, taken from a story about two men in a train. One man says "What's that package up there in the baggage rack?", and the other answers "Oh that's a McGuffin". The first one asks "What's a McGuffin?". "Well", the other man says, "It's an apparatus for trapping lions in the Scottish Highlands". The first man says "But there are no lions in the Scottish Highlands", and the other one answers "Well, then that's no McGuffin!". So you see, a McGuffin is nothing at all.”

⁷ La movida fue inicialmente un movimiento contracultural que surgió en Madrid durante la transición democrática (y luego se extendió a otras capitales como Vigo o Barcelona). Este movimiento dio lugar a una edad de oro del pop y de las artes plásticas y audiovisuales, aunque su carácter alternativo y subversivo se fue perdiendo poco a poco, en gran medida por su institucionalización. De esta manera, el apoyo de los políticos contribuyó a la expansión de su efecto, pero también a su limitación.

⁸ Las cuatro medidas fundamentales para regular los medios de comunicación, según Enrique Bustamante, fueron: la cesión de nuevas emisoras de radio (1981-2), la venta de la cadena de periódicos del estado Medios de comunicación Social del Estado (1984), la concesión de tres canales de televisión privada (1988) y la concesión de la franquicia para la transmisión de televisión para el satélite Hispasat (1993) (358). A estas medidas se podría añadir la

controvertida ley de las radios locales promulgada en 1991, que supuso el enfrentamiento entre el gobierno y la cadena COPE y su periodista Luis del Olmo.

⁹ “Nos faltaba perder la inocencia estratégica, pero la reciente guerra del Golfo fue aprovechada para desvirgarnos en ese sentido, y nuestras bases militares, desigualmente compartidas con los norteamericanos, fueron utilizadas para cargar de bombas a los B52. Es decir, hemos matado a muchos iraquíes, no directamente, eso no, pero sí por delegación, y hay quien está orgulloso por ello, como prueba última de que por fin ocupamos el lugar que nos merecemos en lo que antes se llamaba ‘el concierto de las naciones.’”

¹⁰ Esta intención propagandística se hizo especialmente patente en la retransmisión por la primera cadena de un espectáculo en homenaje de los militares españoles desde la cubierta de la fragata Numancia emplazada en Abu Dabi en el que participó Marta Sánchez a modo de postmoderna *pin-up* de la post-movida y que costó al ente público en torno a 20 millones de pesetas (*El País*, 26 diciembre 1990).

¹¹ En 1986 se produce la entrada de España en la CEE (Comunidad Económica Europea) y se aprueba el referéndum para la permanencia en la OTAN.

¹² “Felipismo” fue el término acuñado por los sectores más críticos con la política socialista durante el último periodo del gobierno de Felipe González, enfatizando el excesivo personalismo del mismo. El término juega con la terminación vinculada al “Franquismo.”

¹³ Luis Roldán fue director general de la Guardia Civil desde 1986 hasta 1993. Fue el primer civil en ocupar este puesto. En 1993, *Diario 16* hizo público el incremento ilícito de su patrimonio, y tras la exigencia, por parte del entonces ministro del interior José Corcuera, de que dimitiera, Roldán se fugó de la justicia y desapareció por casi dos años, hasta que en febrero de

1995 fue encontrado en Bangkok. Por otra parte, Mariano Rubio fue el gobernador del Banco de España entre 1984 y 1992, año en el que se vio obligado a dimitir como consecuencia del “caso Ibercorp”. Ibercorp era un conjunto de sociedades que permitieron entre 1985 y 1993 actividades especulativas de Bolsa. Estos dos casos hicieron evidente la cultura del pelotazo, la exaltación de la riqueza conseguida con rapidez, aunque no siempre por medio de procedimientos legítimos, que se había desarrollado durante los últimos años de gobierno socialista.

¹⁴ De acuerdo con Carlos Aguilar, esto es consecuencia de un doble proceso ambivalente: por un lado, las reticencias del régimen franquista y su censura basada en los valores nacional-católicos de no aceptar ese tipo de historias dentro del suelo patrio, y el intento de apertura por medio de la colaboración en coproducciones con otras cinematografías europeas (24).

¹⁵ Subgénero cinematográfico de terror italiano caracterizado por la estilización de una violencia excesiva que se hizo popular en la década de los 70, aunque ya se pueden encontrar ejemplos en los 60, gracias a directores como Dario Argento o Mario Bava.

¹⁶ Todas estas definiciones han sido discutidas en la introducción de este trabajo.

¹⁷ Algunos de los estudios generales sobre esta generación que han tratado directa o indirectamente este tema son los de Toni Dorca, Víctor Fuentes, Germán Gullón, José María Izquierdo, José María Naharro Calderón y Carmen de Urioste, así como los presentes en la compilación *Generation X Rocks: Contemporary Peninsular Fiction, Film, and Rock Culture* (2007) editado por Christine Henseler y Randolph D. Pope.

¹⁸ Su publicación fue aplazada ya que los editores originales Simon and Schuster (después de pagar 300.000 dólares), retiraron su oferta tras las protestas desatadas por sendos artículos en las

revistas *Time* y *Spy*, acompañados de un fragmento de la novela. En menos de 48 horas, Random House compró los derechos publicando la novela al año siguiente. Un buen resumen de las distintas reacciones puede ser encontrada en el artículo “Historical Violence, Censorship and Serial Killer: The Case of *American Psycho*” de Carla Freccero.

¹⁹ Suelen interpretarse las referencias a Nirvana como una consecuencia de la participación de la cultura de consumo (Heseler, “Pop” 696). Es cierto que el *Nevermind* de 1991 supuso un éxito de ventas global (incluso desbancó al *Dangerous* de Michael Jackson del número uno de ventas), pero la referencia a este álbum, en la narrativa española, debe ser comprendida en relación con la intertextualidad con grupos como Sonic Youth o Pixies, definitivamente alejados del éxito masivo. El sonido “grunge” del grupo surge del sello independiente Sub Pop, si bien el mencionado álbum fue distribuido por la multinacional Geffen. Tal y como afirma Lucía Etxebarría, según los más puristas, como consecuencia de este contrato, “el grupo había renunciado a su integridad e independencia a cambio de los beneficios económicos” y “el rock alternativo había dejado de serlo” (Etxebarría, *Courtney* 286). No obstante, la figura de Kurt Cobain siempre fue considerada por parte de los jóvenes españoles como un *outsider* cuya muerte se asoció con la incapacidad a asimilar el éxito comercial, como parecían indicar sus “diarios” (42). La adaptación cinematográfica de *Historias del Kronen* pone en evidencia esta visión, ya que sustituye la música incluida en la novela por la de grupos independientes españoles como Australian Blonde, El inquilino comunista, M.C.D. o Hamlet (aunque hay alguna excepción como el grupo norteamericano Terrorvision).

²⁰ El propio Ellis ha reconocido esta conexión. En una entrevista publicada en *El País*, afirmaba que los crímenes en la novela son metafóricos y simbólicos y que “[d]e hecho, Tom Wolfe ya

describió este ambiente en *La hoguera de la vanidades* y Jay McInerney acaba de terminar una novela sobre la misma gente y la misma época” (X.M. n.p.).

²¹ Tanto Clover como Williams incluyen en esta categoría la pornografía y los *slasher films*, sin embargo, Williams también considera el melodrama como uno de estos géneros.

²² Yvone Gavela discute con más detalles las diferencias textuales entre la novela y la película en “La imagen como elemento mediador de la realidad ficticia de *Historias del Kronen*.”

²³ Robert Spires establece un detallado horario de los eventos realizados todos los días por Carlos (487).

²⁴ El Grupo PRISA (Promotora de Informaciones, Sociedad Anónima) es el grupo de comunicación más importante de España e incluye entre sus compañías el diario de información general de mayor tirada nacional, *El País*; la cadena de radio Cadena SER (incluida en la filial Unión Radio), que también es la de más audiencia, y el Grupo Sogecable de televisión que incluye los canales Cuatro y Canal +. Respecto a este supuesto favoritismo Barry Jordan afirma: “it is now widely acknowledge that the acquisition in 1990 of the franchise for the private channel Canal + by the media and publishing conglomerate PRISA (plus its take-over of Antena 3) owed much to the group’s political affinity to the PSOE government in power. Also in 1992, at the height of financial crisis suffered by Antena 3, it was again the PSOE government which allowed new entrants into the company (...) in exchange (...)for a less critical attitude towards government policy (“Redefining” 362-3). Esta afirmación de Barry Jordan es cuando menos cuestionable. Desde principios de los 90 se ha producido una clara polarización de los medios de comunicación. Este amplio reconocimiento del que habla se corresponde con la opinión propia de los medios afines al partido popular, en aquel momento en la oposición, representada por *El*

Mundo y *ABC* en la prensa escrita y por la COPE y Luis del Olmo (luego en Onda Cero) en la radiofónica. Fue especialmente polémico el intercambio de denuncias (algunas judiciales) intercambiadas entre el partido del gobierno y la COPE, más concretamente entre Alfonso Guerra y Luis del Olmo. Además, el supuesto pacto entre Antena 3 y el PSOE se contradice con el noticiario nocturno de José María Carrascal, que la cadena televisiva emitió entre 1990 y 1997, en el que ejercieron algunas de las más duras críticas al partido gubernamental.

²⁵ Por este motivo, el director de cine Fernando Trueba se lamentaba desde las páginas de *El País* en abril de 2004 tras las elecciones generales ganadas por el socialista José Luis Rodríguez Zapatero: “En España, el Partido Socialista desaprovechó durante sus casi 14 años en el poder la oportunidad histórica de sentar las bases de una televisión pública plural e independiente, prefiriendo tenerla al servicio de sus intereses. En los años siguientes, el Partido Popular llevó esa política a sus últimas consecuencias, haciéndose además con el control de un considerable número de medios de comunicación y llevando a cabo una guerra brutal contra aquellos grupos independientes que no se le sometían y a quienes consideraba responsables de pasadas derrotas electorales antes de conquistar el poder.” (n.p.)

²⁶ Significativamente, la campaña de limpieza étnica que se desencadenó tras la declaración de la independencia por parte de Bosnia respecto a Yugoslavia en 1991, tiene como culminación la primera intervención bélica de la OTAN en la historia. En 1995 Javier Solana, ex-ministro socialista y autor del documento *50 razones para decir no a la OTAN* (1982), se convierte en Secretario General de la organización durante la intervención en la Guerra de Kosovo, culminando el proceso institucional de ignorar muchos de los valores que habían fundamentado el proyecto comunitario de los 80, propuesto por los socialistas.

²⁷ En Villalón de Campos (Valladolid) se produjo la desaparición de una niña de nueve años, Olga Sangrador Caballo, el 25 de junio de 1992. Su cadáver apareció dos días después (“12 crímenes” n.p.).

²⁸ “La gran oferta cultural que puede dar Madrid es la hostelería, saber que a las cuatro de la madrugada hay sitios abiertos. Hay gente que piensa que esto es una gilipollez porque prefiere que haya otro Premio Nobel, pero yo lo veo así. Los extranjeros cuando vienen a Madrid se quedan acojonados. No saben si esto es el paraíso o un decorado que les han motado para ellos. Eso es la libertad.” (en Vázquez Montalbán, *Un polaco* 360-1)

²⁹ Manuel Palacio, en *Historia de la televisión en España* (2001), explica como en el verano de 1948 ya se producen exhibiciones en Madrid y Barcelona a cargo de las compañías Philips y RCA (26). Las emisiones regulares de TVE empezaron, en Madrid, el 28 de octubre de 1956. En 1959, la red llega a Barcelona (46) y esta continuará extendiéndose hasta llegar a las Islas Canarias en 1964 (49).

³⁰ Ted Bundy fue uno de los más tristemente famosos asesinos en serie americanos (envuelto en casos de violación y necrofilia) que cometió sus crímenes entre 1974 y 1978. Confesó un total de treinta asesinatos, aunque la cifra exacta se desconoce.

³¹ Desde principios del siglo XX, con la llegada y difusión de los nuevos medios de comunicación, una constante preocupación por el efecto que los mismos pueden tener sobre el incremento de la violencia (Grimes et al. 31). Muchas veces, este temor se ha empleado como excusa para la censura. Aunque fundamentándose en recientes estudios conclusivos, los crímenes son cometidos por aquellos que ya tienen cierta propensión para padecer trastornos del

comportamiento DBR (Disruptive Behavior Disorder), lo que significa que afectaría “únicamente” a un cinco por ciento de la población (203).

³² *Evilio* (1992) es el primero de una serie de tres cortometrajes dirigidos por Santiago Segura que parodian la figura del *psycho-killer*. Los otros dos son *Perturbado* (1993) y *Evilio Vuelve* (1994).

³³ La ironía sobre esta idea de la purificación se repetirá en el corto *Perturbado*, en el que el protagonista tiene una foto del fundador del Opus Dei, Escrivá de Balaguer.

³⁴ En su análisis de *El día de la bestia*, Cristina Moreiras Menor destaca como la simbología de las torres KIO, conocidas como las puertas de Europa, en las que se produce el clímax del filme en el que el Anti-Cristo se identifica esperpénticamente con el grupo fascista violento autodenominado “Limpia Madrid,” que se dedica a la erradicación de vagabundos e inmigrantes (262-73).

³⁵ Durante los primeros años de los 90 se recupera, de una manera iconográfica, algunos de los aspectos de filmes de serie B de los 70 como *The Texas Chainsaw Massacre* (Tobe Hooper, 1974) o *The Last House on the Left* (Wes Craven, 1972) que se manifiesta no sólo en películas como *Killer Barbies* (1995) de Jess Franco, sino también en video clips musicales como “Qué puedo hacer” o “Himno generacional #83” de Los Planetas, éste último dirigido también por el mismo director español. La culminación de esta recuperación estética culmina con su institucionalización gracias al Goya honorífico que recibió Jess Franco en 2009.

³⁶ A pesar de que las películas de James Bond son de origen británico, evidentemente sirven para ejemplificar el predominio de cierto discurso patriarcal y tradicional dentro del panorama cinematográfico internacional, que se le atribuye a las producciones norteamericanas.

³⁷ El propio Amenábar ha recibido críticas similares, tal y como recoge Juan Navarro, por “una creciente ausencia de contenidos (de ‘tesis’) en sus filmes y su igualmente creciente obsesión por el cine como ejercicio de estilo u objeto de entretenimiento” (771).

³⁸ La sucesión de producciones académicas, en su mayoría adaptaciones literarias, heredadas de los modos originados por la Ley Miró ya venían despertando las críticas en muchos sectores por su previsibilidad y monotonía. Así, desde las páginas de la popular revista cinematográfica *Fotogramas*, Jorge Berlanga afirmaba ya en 1986: “Ya va siendo hora de dejarnos de engañifas y decir claramente que el cine que se hace en estos momentos en España no interesa para nada en el extranjero y muy poco por aquí. La verdadera industria no dice tonterías cuando tiene comprobado que el 80 por ciento del público cinematográfico tiene menos de 25 años. En esta década, y algunos deberían enterarse, la sensibilidad ha cambiado, al igual que el lenguaje” (en Caparrós Lera 170).

³⁹ En el cortometraje *Himenóptero*, en el que se introducen muchos de los temas fundamentales de *Tesis* (el más importante es la relación entre violencia y representación), se enfatiza esta masculinización del personaje femenino de un modo explícito. Los protagonistas de este corto están rodando un “slasher” en las instalaciones de su instituto y María (Nieves Herránz, que significativamente interpreta a la hermana de Ángela en *Tesis*), la actriz que escapa de la asesina (en este caso el asesino es también femenino) protesta porque va a aparecer fea ya que no le permiten estar maquillada.

Alonso Quijano en el Callejón del Gato:

El *psycho-killer* cañí

España es el único país donde la muerte es el espectáculo nacional, donde la muerte toca largos clarines a la llegada de las primaveras, y su arte está siempre regido por un duende agudo que le ha dado su diferencia y su calidad de invención.

Federico García Lorca, “Teoría y juego del duende”

España ya no es roja, España ya no es azul,
España ahora y siempre es negra como el betún.
Morir o matar por hacer trampas en el mus.

Def Con Dos, “Veraneo en Puerto Hurraco”

Durante los títulos de crédito del cortometraje *Mirindas asesinas* (Alex de la Iglesia, 1991), la voz de un locutor informa (en inglés) de la amenaza de un asesino múltiple de mujeres, a las que la policía recomienda que se queden en casa tras la puesta de sol. Esta advertencia contrasta con el microespacio masculino del bar en el que tiene lugar la acción. Un insignificante individuo, que los créditos finales describirán (también en inglés) como “*tubular killer*” (Alex Angulo), llega a este oscuro recinto, fotografiado por Kiko de la Rica en un blanco y negro expresionista. El desconocido le pide al camarero (José Antonio Álvarez) una “Mirinda¹” (la marca de refrescos originaria de España). Cuando el camarero le reprocha que quiera marcharse sin pagarla, el *tubular killer* replica que le pidió que le “diera” una mirinda, por lo que no tiene que abonarla. Lamentándose de que nadie lo entiende, mata al camarero y, más tarde, a uno de los clientes (Oscar Grijalba) por motivos similares. Cuando entra un nuevo

personaje caracterizado estereotípicamente como “facha hortera” (Ramón Barea), el asesino le apunta con su arma mientras se apoya sobre una máquina con forma de *Olentzero* (el carbonero mitológico vasco que trae los regalos de Navidad a los niños). El cliente mira una corrida de toros en un pequeño televisor (al tiempo que jalea las acciones del matador), ignorando la amenaza que se cierne sobre él, pero el asesino es incapaz de matarlo, porque no cae en su trampa lingüística. Finalmente, frustrado pero también más tranquilo, abandona el bar. La sencilla trama de este cortometraje de Álex de la Iglesia puede entenderse como un ejemplo ilustrativo de la forma en la que algunos de los rasgos de las ficciones de los *psycho-killers* han sido integrados en el contexto cultural español. Por un lado, el discurso enfatiza el carácter foráneo de este personaje gracias a la descontextualizada voz *over* de los títulos de crédito y al uso de la expresión *tubular killer* para referirse al protagonista. De este modo, se reconoce al *psycho-killer* como una influencia extraña de origen anglosajón. Por otro lado, se introducen simultáneamente elementos locales como las mirindas, los toros o el *Olentzero*, que confieren a la obra cierta originalidad y permite la apropiación de este arquetipo para adaptarlo a un discurso nacional propio. No obstante, estos elementos no suponen únicamente un maquillaje superficial, un ornamento que confiere color local a la trama, sino que existen otros rasgos innovadores dentro de un nivel más estructural, como los elementos paródicos que acercan al filme a la tradición del humor negro presente en la cultura española desde Goya a Pedro Almodóvar (pasando por Valle-Inclán y Luis García Berlanga). *Mirindas asesinas* incluye, además, el motivo de la incomprensión del individuo como consecuencia de una interpretación literal de los signos y su incapacidad para comprender la realidad, lo que se conoce como “síndrome de Alonso Quijano.”

De este modo, toros, tunas, celebraciones de Semana Santa o fútbol han sido algunos de los motivos temáticos que se han empleado para localizar las actividades, de lo que voy a denominar como “*psycho-killer cañí*,” con el objetivo de presentar particularidades originales respecto a los modelos norteamericanos. Las ficciones del “*psycho-killer cañí*” se diferencian de las estudiadas en el capítulo anterior en que las referencias locales son clave en la construcción del propio personaje. En *Historias del Kronen* y *Tesis*, el contexto es una pieza importante en la interpretación de la obra para hablar del caso específico de la globalización y el espectáculo en la España de los últimos años del gobierno de Felipe González, pero sus personajes no difieren intrínsecamente de sus modelos norteamericanos en *American Psycho* o *Henry*.

En este capítulo, se analizarán algunos de los contextos y temas que contribuyen a la construcción del “*psycho-killer cañí*.” los toros y la Semana Santa. Estos dos rituales serán estudiados bajo el prisma de dos tradiciones estéticas igualmente autóctonas, que se manifiestan a un nivel estructural: el esperpento y el quijotismo. Al hablar de esperpento, me referiré básicamente a la definición propuesta por el propio Valle-Inclán en *Luces de Bohemia* (1924), aunque también tendré en cuenta la larga tradición estética que los críticos han extendido, retrospectivamente, hasta el Bosco y Quevedo y, con posterioridad, a la obra de cineastas como Luis García Berlanga, Pedro Almodóvar o Alex de la Iglesia.² El término de esperpento servirá para estudiar al *psycho-killer* de la comedia negra *Justino, un asesino de la tercera edad* (1995) dirigida por La Cuadrilla (Luis Guridi y Santiago Aguilar). En cuanto al “síndrome de Alonso Quijano,” éste se definirá según los parámetros establecidos en la novela de Juan Bonilla *Nadie conoce a nadie* (1996). En esta novela, uno de los personajes emplea este diagnóstico para explicar los motivos por los que Sapo, el *psycho-killer*, se ve movido hacia la violencia y lo define como la tendencia a “creer que una ficción en la que has vivido (en la literatura o su

sucedáneo el cine) es la única realidad, o sea, [...] que la realidad no es más que la continuación de un libro o una película por otros medios” (277). Sin embargo, a pesar de emplear una terminología diferente, este síndrome implica una reflexión acerca de la nación similar a la del “quijotismo” de intelectuales como Unamuno u Ortega y Gasset, gracias al juego intertextual presente en la novela de Bonilla. En relación con este término, no sólo se estudiará la obra literaria, sino también la adaptación cinematográfica de 1999, escrita y dirigida por Mateo Gil, bajo un nuevo contexto político y social, el primer gobierno de José María Aznar (1996-2004), que Manuel Vázquez Montalbán denominó sarcásticamente como “Aznaridad.”

Violencia y rito: los toros y la Semana Santa

Antes de comenzar con el análisis de los textos es necesario estudiar cómo el uso de los toros y la Semana Santa no sólo responden a la intención de discutir la cuestión de lo español, sino que también manifiestan una naturaleza ritual que lo relacionan con los asesinos en serie. “[L]a psique del asesino en serie se caracteriza,” según Holmes y DeBurger, “por normas, valores, creencias, percepciones y propensiones que legitiman y facilitan el asesinato repetitivo” (63). Aunque estos autores proponen que puede haber criminales que actúen de una manera más espontánea que otros, estos modos de actuación son manifestaciones externas, que no se corresponden con la rigidez de los procesos mentales. Desde una perspectiva más cultural, los crímenes de los *psycho-killers* se convierten en metáforas de las formas de producción del capitalismo, tal y como se ha visto en el capítulo previo, ya que enfatizan la repetición mecánica, pero también pueden ser comprendidos como rituales sangrientos. De este modo, además de reflejar la sociedad globalizada, pueden hacer lo propio simultáneamente con las tradiciones que todavía perviven. Si, en *Tesis e Historias del Kronen*, los *psycho-killers* están atrapados en la

voráGINE de la producción capitalista y de la sociedad del simulacro, los casos aquí estudiados se muestran como productos de la rigidez de los ritos antiguos. En el caso de *Justino y Nadie conoce a nadie*, estos vestigios son las corridas de toros y la Semana Santa, cuyos fundamentos pueden ser explicados en función del concepto de violencia sacrificial propuesto por René Girard. El sacrificio para Girard, representa la violencia que tiene lugar dentro de la sociedad con la comunidad como sujeto. De este modo, la muerte del chivo expiatorio es sancionada positivamente por la propia sociedad. En el caso de los *psycho-killers*, este ritual de sacrificio se manifiesta de un modo ambivalente como continuación y subversión, ya que, por un lado, intenta rechazar la estructura social alterando la figura de la víctima (por ejemplo, en el caso de *Justino*, se pasa de los toros a las personas), pero, por otro, conserva parte de los ritos sancionados positivamente por la sociedad (en el mismo filme, el protagonista todavía ejecuta a sus víctimas con la puntilla).

Afirma Girard que el sacrificio se presenta, generalmente, en los rituales de dos maneras opuestas: bien como algo muy santo de lo que no es posible abstenerse, o bien como “una especie de crimen que no puede cometerse sin exponerse a unos peligros no menos graves” (9). Para este autor, la sociedad, por medio de estos ritos sangrientos, “intenta desviar hacia una víctima relativamente indiferente, una víctima «sacrificable», una violencia que amenaza con herir a sus propios miembros, los que ella pretende proteger a cualquier precio” (10). El sacrificio ritual se basa en una doble sustitución: por un lado toda la comunidad se personifica en un solo individuo; por el otro, la víctima propiciatoria toma el lugar de la víctima original (110). De este modo, las corridas de toros, constituyen la Fiesta Nacional que rememora este sacrificio, mientras que la Semana Santa se convierte en una “anti fiesta”³ que, de acuerdo con Girard, “en lugar de ir precedida por un período de licencia y de relajamiento, (...) coronarán un período de

austeridad extrema, un redoblado rigor en el respeto de las prohibiciones; la comunidad adoptará, en aquel momento, más precauciones extraordinarias para evitar la recaída a la violencia recíproca” (129).

Consecuentemente, estos modelos rituales se convierten en instrumentos para la represión de la violencia. En “Arte mágica del toreo” (1977), José Bergamín compara la corrida de toros con la tragedia clásica, ya que ambas comparten la capacidad de exaltación y purificación, aunque se diferencian en algo fundamental:

En el espectáculo de una corrida de toros [...] lo que vemos [...] no es una representación fabulosa sino el hecho real del hombre –un hombre, el torero – que, efectivamente, se está jugando en aquel trance peligroso de torear, no solamente su propia vida – que puede, a su vez, representársenos como nuestra –sino el sentido y razón mortal de esa vida: o diciéndolo de otro modo, su *significación torera*. (232)

De un modo similar, se podrían comparar las corridas y los pasos ya que constituyen las escenificaciones simbólicas del sacrificio; pero, mientras los últimos rememoran el sacrificio religioso original únicamente por medio de signos, las primeras reproducen un nuevo sacrificio en el que se le arrebató la vida a una nueva víctima propiciatoria, un nuevo chivo expiatorio. Pero este control de la violencia no siempre tiene que suceder en un plano simbólico, sino que en numerosas ocasiones también puede darse de un modo más pragmático. Autores como Timothy Mitchell han recurrido a la formulación de “pan y toros” para explicar cómo la Fiesta Nacional sirvió históricamente para el mantenimiento del status quo (122), como una forma de entretenimiento capaz de acallar las formas más simples de disidencia.

No obstante, la existencia de estos ritos no implica la desaparición de la violencia. En este contexto, puede surgir la figura del “doble monstruoso.” “Bajo el término de doble

monstruoso alineamos todos los fenómenos de alucinación provocados por la reciprocidad ignorada, en el paroxismo de la crisis,” dice Girard, “surge ahí donde se encontraban en las etapas anteriores un “Otro” y un “Yo” siempre separados por la diferencia oscilante. Hay dos focos simétricos que emiten casi simultáneamente las mismas series de imágenes” (171). Esta postura ambivalente mantiene la idea de un antagonismo exterior al sujeto y va a ser la ocupada por los *psycho-killers*. Girard utiliza como ejemplo del doble monstruoso los casos de posesión en lo que el antagonismo exterior se incorpora al “yo.” Del mismo modo, el *psycho-killer* como construcción cultural apela a este miedo externo encarnado en un individuo situado dentro de los márgenes de la sociedad.

Los *psycho-killers* estudiados en este capítulo inician sus actividades dentro de este marco de violencia aceptable que son los rituales, pero se convierten en su reverso oscuro, su doble monstruoso. Edward Mitchell propone una teoría interdisciplinaria para explicar la existencia de los asesinos en serie. A partir del intento de buscar un conjunto de factores de naturaleza diversa, desde la genética a la social y ambiental, que afectan al desarrollo de estas personalidades homicidas, este autor ha descrito cuatro factores principales: la fundación de la patología (o, lo que es lo mismo, la predisposición genética), las consecuencias del desarrollo (la biología y el ambiente combinados para producir la personalidad del individuo), el episodio homicida inicial (producido por el efecto de las distintas tensiones) y el ciclo de mantenimiento (que se produce tras el efecto positivo de alivio y satisfacción producido por el episodio inicial) (n.p.). De este modo, los ritos de los toros y la Semana Santa, más que como “consecuencias de desarrollo,” pueden ser vistos en estos textos como el episodio homicida inicial debido a que son rituales violentos con un claro componente sacrificial. La satisfacción y el alivio propiciados por este episodio iniciático pueden ser los detonantes de los crímenes no aceptados por la sociedad

que se desencadenan a continuación, convirtiéndose esta serie de asesinatos en el ciclo de mantenimiento.

Pero lo que es más importante, estos rituales de los toros y la Semana Santa han tenido una influencia decisiva en la reconstrucción del mito de lo español durante el franquismo, tal y como es descrito por Jo Labanyi en *Myth and History in the Contemporary Novel* (1989). Para Labanyi, uno de los elementos fundamentales de la ideología falangista era el culto a la muerte sacrificial y su consecuente renacimiento (37), lo que también constituye el componente básico de estas manifestaciones populares. La apropiación de estos rituales se corresponde con la protección del folclore por parte del régimen que, de acuerdo con esta autora, era paralela a la protección del pueblo respecto a los “peligros de la modernidad” (41). De este modo, la Semana Santa y las corridas de toros, se presentan en los textos estudiados en este capítulo como vestigios de una época anterior, aunque no necesariamente el Franquismo⁴, que muestra un fuerte rechazo del proceso modernizador que se inició en los años 60 con el Desarrollismo, tal y como evidencia de un modo más explícito el caso de *Justino*.

El esperpento del ruedo ibérico: *Justino, un asesino de la tercera edad*

Justino, un asesino de la tercera edad es el primer largometraje de La Cuadrilla, el dúo de cineastas madrileños Santiago Aguilar Alvear y Luis Guridi que, bajo diversos seudónimos, habían dirigido numerosos cortometrajes desde 1984, con la colaboración de un tercer miembro, Raúl Barbé. El éxito cosechado por el filme, no sólo en festivales como el de Sitges sino también en los Goya, en los que consiguió los premios a la mejor dirección novel y mejor actor revelación, permitió a los cineastas realizar dos filmes más, *Matías, juez de línea* (1996) y *Atilano, presidente* (1998), que sirvieron para completar lo que calificaron de la trilogía de

“España por la puerta de atrás” o “Café, copa y puro.” En esta trilogía se pretende retratar la experiencia de los españoles de segunda fila, aquellos relegados al fracaso. Significativamente, para retratar a estos personajes, se valen del mundo de los toros, el fútbol y la política (específicamente la corrupción y sus relaciones con los poderes fácticos). Estos temas representan algunas de las instituciones culturales y sociales que han perpetuado en el fin de siglo algunos valores patriarcales y totalitarios del pasado. La selección de *Justino* como objeto de análisis se fundamenta, además de por el empleo de estos temas que dialogan con el presente y con el pasado del país, por recurrir estéticamente a la tradición esperpéntica dentro del cine español.

El “chascarrillo negro:” esperpento y comedia negra en *Justino*

En *Luces de Bohemia* (1924), al final del trayecto a través del Madrid nocturno—el de los callejones y entrecalles, no el de los monumentos, como recuerda Dru Dougherty (171)—Max Estrella le explica a don Latino de Híspalis que la tragedia de España no es una tragedia, sino un esperpento en realidad: “Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos, dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada.” La principal consecuencia de esta afirmación es que “España es una deformación grotesca de la civilización europea” (933). Siete décadas más tarde, el referente ya no es tanto la “civilización europea” sino una civilización occidental más global. Aún así, el esperpento todavía funciona como una forma de reflexión sobre los vicios de España entendidos como la deformación de los vicios universales. En este sentido, se puede afirmar que *Justino, un asesino de la tercera edad* se ajusta a esta definición de esperpento; aunque ya no es la tragedia

clásica el género que se refleja en los espejos del callejón del Gato, sino el *slasher film* norteamericano de los 70.

No obstante, es preciso hacer notar que algunos autores como César Oliva han establecido la diferencia entre el esperpento y lo esperpéntico. Para Oliva, el primero de estos términos tiene que ver únicamente con las cuatro obras de Valle-Inclán que entran dentro de este “pseudo-género:” *Luces de Bohemia* (1920), *Los cuernos de don Friolera* (1921), *La hija del capitán* (1927) y *Las galas del difunto* (1926). La estética esperpéntica, por otro lado, sería un concepto más amplio en el que tienen cabida antecedentes y continuadores (57-58). En el caso que nos ocupa, aunque se emplee el término “esperpento” en algunas ocasiones, me estaré refiriendo a esta estética y perspectiva concretas, no a la definición más restrictiva de pseudo-género propuesta por Oliva, con el que guarda numerosas diferencias. Algunas de éstas son las que tienen que ver, por ejemplo, con la capacidad de reacción del protagonista ante la adversidad o con la empatía que se establece con el espectador.

Al igual que *Historias del Kronen*, la violencia en *Justino* tiene su origen en el tedio del protagonista. El filme narra la historia de Justino (Saturnino García), un puntillero de 62 años que acaba de firmar la jubilación anticipada. Al obtener el retiro, deja de pertenecer a la categoría de población útil y pasa a estar relegado por parte de la sociedad a una posición marginal, lo que se hace patente en la actitud de su hijo Carlos (Carlos de Gabriel) que incluso lo echa de su propia casa para poder continuar una fiesta que la gente de su despacho celebra con sus clientes finlandeses (aunque Justino no accede). Justino pasa su tiempo libre con su don Latino de Híspalis particular (o su Sancho Panza, según se mire). Éste es Darío (Carlos Lucas), al que todos llaman Sansoncito, un almohadillero también a punto de retirarse. Ambos sueñan con marcharse de vacaciones a Benidorm, aunque su situación económica no se lo permite. Un

día de madrugada, tras varias noches de insomnio, Justino está fregando los platos en la cocina. Su hijo se despierta y le reprocha que esté dedicado a esas tareas a esas horas intempestivas. Justino no lo aguanta más y lo apuñala. Luego va en busca de su puntilla de plata, la que le dieron por su jubilación, y lo remata. A continuación hace lo mismo con su nuera. Éste es el inicio de una escalada de asesinatos, de los que también se beneficia económicamente, que culminan con la matanza en el asilo, tras la cual consigue materializar su sueño de irse a Benidorm con Sansoncito. Sin embargo, a pesar de la ventaja pecuniaria que obtiene de los crímenes, el dinero no es el principal móvil de los mismos. En este sentido, Justino se asemeja al histórico Ted Bundy que fue arrestado precisamente cuando comenzó a robar compulsivamente a sus víctimas o a Aileen Wuornos que asesinaba y robaba a sus clientes en las autopistas de Florida. En realidad, Justino únicamente intenta recuperar el control sobre su propia vida por medio de los crímenes, haciendo lo que mejor sabe hacer: rematar al ganado.

No obstante, la reflexión sobre el tedio y la alienación que presenta el filme de *La Cuadrilla* se hace por medio de la técnica del esperpento que, de acuerdo con Cardona y Zahareas, tiene cuatro características fundamentales: en primer lugar, la deformación grotesca de lo humano y de lo ibérico que se circunscribe dentro de un contexto específico; segundo, la oposición a la tragedia, mediante la cual se adquiere esta deformación; en tercer lugar, los elementos formales del dramatismo y la teatralería; y, por último, la reflexión existencialista sobre la condición del hombre y sus circunstancias (30-32). En el caso de *Justino*, estos rasgos se actualizan y se adaptan al nuevo medio. Así, la óptica esperpéntica se manifiesta en cuatro rasgos principales. En primer lugar, el filme se presenta como un reflejo deformado de la realidad social circundante. Segundo, esta deformación sirve para proponer una reflexión, además, sobre la tradición cultural y sus formas de representación. Todo esto contribuye a la

construcción grotesca y deformada de los personajes, por medio de técnicas esperpénticas como la animalización y la “muñequización.” Por último, estas técnicas y estrategias contribuyen al distanciamiento por parte del autor (y del espectador) respecto a sus creaciones, aunque finalmente termina tomando partido, al contrario de lo que sucede en el esperpento valleinclanesco.

El filme de La Cuadrilla no se cierra en su propia trama de *psycho-killer* y huye de las convenciones genéricas para funcionar como espejo deformante de la sociedad, apelando a una problemática específica escasamente tratada en el cine (mucho menos en el de género): el paulatino envejecimiento de la población del país. En 1996, el índice de vejez (el número de personas de 65 o más años por cada cien) era 15,62% (Instituto Nacional de Estadística). En 2005, el porcentaje alcanzaba el 17,89% y los cálculos para el 2020 es de un 20,74%. Si esto se compara con el 10,20% de 1975, se puede comprobar hasta qué punto esta tendencia puede ser alarmante, especialmente porque este sector de la población se encuentra excluido de los principales focos de relación social, tal y como recuerda el informe para el INE de Laura Lorenzo Carrasacosa. Esto se debe a que este proceso de exclusión está determinado en los países desarrollados por la accesibilidad al mundo laboral: “La posibilidad de tener un puesto de trabajo, de mantenerlo y de percibir beneficios, ya sean económicos como el salario, sociales como son el prestigio o el reconocimiento, o psicológicos como la autoestima o el sentimiento de pertenencia a un grupo, posibilita la plena integración de los individuos en la sociedad.” En este sentido, aquellos “que permanecen al margen del mundo laboral como son los jubilados, prejubilados, discapacitados y los inmigrantes, se convierten en colectivos excluidos o potencialmente excluidos” (14).

Esta improductividad, especialmente cuando se comienza a debatir sobre el futuro de las pensiones, convierte a los ancianos en individuos sin agencia dentro de la sociedad. En cierto modo, *Justino* comparte la premisa de la obra de culto *¿Quién puede matar a un niño?*⁵ (1976) de Narciso “Chicho” Ibáñez Serrador, al preguntarse qué pasaría si uno de los sectores marginales de la sociedad (en aquel caso los niños), a los que casi no se les atribuye agencia, se rebelaran violentamente contra los que los victimizan. Cova (Marta Fernández-Muro), la asistente social que se hace amiga de Justino y el único personaje (junto con Sansoncito) que vela por su interés, recita mecánicamente y provocando cierto efecto distanciador, casi como si se tratara de una nota al diálogo cinematográfico, la tesis del filme en una de sus visitas al expuntillero:

Yo creo que ustedes nuestros mayores se lo merecen todo. Algunos valoran negativamente el crecimiento de la población de la tercera edad. Sin embargo, este crecimiento es consecuencia directa del incremento de esperanza de vida, a consecuencia de las mejoras en la alimentación y del control de las enfermedades infecciosas. Así que no sé por qué tiene que causar tanta inquietud un hecho que depende de factores ampliamente positivos.

En la página del guión en la que aparece esta cita, los autores incluyen información estadística que explica que en el momento de producción del filme, había en España 7.150.000 mayores de 60 años (ellos rebajan en cinco años el límite de lo que es tercera edad, en comparación con el INE), y afirman que “[e]sto nos permite imaginar un mundo paralelo en el que los ancianos asuman todos los roles y – ¿por qué no? – también, el de asesino” (33). De este modo, la película al igual que el esperpento surge apegada a la realidad. Tal y como destaca gran parte de la crítica⁶, la propia imagen del espejo (aunque deformante) en el esperpento remite a este

principio del realismo (aunque se produzca una estilización, en este caso por medio de la deformación grotesca) y convierte al filme en una anti-utopía.

Pero la influencia del esperpento en relación con el uso del realismo en *Justino* no se produce por vía directa de Valle-Inclán, sino de las comedias negras española de finales de la década de los 50 de Azcona, García Berlanga y Ferreri. Para Juan F. Egea, el filme de La Cuadrilla mantiene un “parecido familiar” (“family resemblances”) según el término de Wittgenstein, con estas películas (108), algo que también había sido percibido por Quim Casas en su temprana crítica para *El Periódico de Catalunya*. Lo que caracterizaba a aquellos filmes es el uso de la deformación grotesca para arremeter contra las grietas del “Desarrollismo,” que promovía la España de las playas, los bañistas y la música yeyé. Además, estas obras, especialmente las de García Berlanga⁷, introducían también elementos del neorrealismo, que en los cincuenta había servido a cineastas como Juan Antonio Bardem, José Antonio Nieves Conde o el propio García Berlanga, para evidenciar que el país todavía no se había recuperado de los catastróficos efectos de la guerra. Consecuentemente, la influencia neorrealista refuerza, en estas películas, la vinculación de las técnicas esperpénticas con la representación de la realidad.

Aunque, tal y como destaca Egea, la España de los 90 no es la misma que la de la década de los 60 (108), el fin de siglo supone, como se vio en el capítulo anterior, la culminación del proceso de modernización que comienza con el desarrollismo, y el *psycho-killer* se presenta como la personificación de la tensión entre las distintas fuerzas que protagonizan y se resisten al cambio. Una de las manifestaciones simbólicas de la pervivencia del pasado en la España moderna son las corridas de toros. La Fiesta Nacional es el signo de los valores de violencia y patriarcado que se resisten a abandonar el país, unos valores que durante décadas han caracterizado estereotípicamente a la nación. La tensión producida por estas fuerzas de

conservación y cambio no han desaparecido hoy en día. Durante el mes de marzo de 2010, el *Parlament* de Cataluña acogió una serie de comparecencias para tramitar, por iniciativa popular, la prohibición de las corridas de toros. Mientras tanto, la presidenta de la Comunidad de Madrid, Esperanza Aguirre, ha propuesto declarar la Fiesta de los toros como Bien de Interés Cultural y que sea reconocida por la UNESCO.

Por este motivo, *Justino* no es la primera película que trata la figura del torero como asesino en serie. En 1986, Pedro Almodóvar dirige *Matador*, la historia de amor entre Diego Montes (Nacho Martínez), un torero retirado por culpa de una cogida y que ahora da clases en una academia para toreros, y María (Assumpta Serna), una abogada obsesionada con el matador. Ambos personajes ocultan una pasión: el crimen. Diego, al igual que Justino, no puede dejar de hacer aquello que se le da mejor. Por su parte, María imita reverencialmente el rito de la suerte taurina, clavando su alfiler para el cabello en la nuca de sus víctimas, también del mismo modo que hace Justino con su puntilla. Pero, a pesar del uso de la Fiesta Nacional como contexto por parte de ambos filmes, el discurso del de Almodóvar es más simbólico que el de *La Cuadrilla*, que tiene un corte más social. Para Almodóvar, su película es su obra más abstracta, construida a partir de personajes-símbolos pertenecientes a un contexto mítico, lo que contrasta con el realismo negro de *Justino*. Este contexto mítico dialoga explícitamente con el anhelo falangista de volver a un feudalismo paternalista en el que el pueblo sería salvado de los males del progreso (Labanyi 38). Según Katarzyna Beilin, *Matador* es una fábula que supera los distintos contextos culturales para participar del “discurso erótico, taurino, religioso y político” (70). Este discurso político no aparece de un modo explícito, sino como una red interiorizada de estructuras. La más importante es “la apreciación de la masculinidad heroica, cuya grandeza se mide por los riesgos tomados y la voluntad de protagonizar espectáculos violentos con una bien pretendida

indiferencia hacia el daño propio y ajeno, actitud muy propia de un matador” (Beilin 73). De este modo, *Matador* gira en torno a un importante “significante” de España socioculturalmente reaccionario heredado del franquismo (Lev 73), aunque no necesariamente originado en este periodo. Esta lectura se justifica en el filme de Almodóvar gracias a la presencia de personajes como el de Pilar (Julieta Serrano), miembro del Opus Dei y madre de Ángel (Antonio Banderas). Éste último, acomplejado como consecuencia del sentimiento de culpa inculcado por su madre, finge ser el responsable de las muertes.

El carácter anacrónico de la Fiesta Nacional se manifiesta en *Justino* en el propio diseño de producción y en su planificación cinematográfica; que contrasta estéticamente con *Matador*, un producto paradigmático de la movida madrileña. Todos los elementos (incluso los extradiegéticos) del filme de Almodóvar evidencian su carácter coyuntural. El poster del filme de Almodóvar está diseñado por el artista argentino Juan Gatti (una de las principales figuras del movimiento cultural de los 80), que llegó a Madrid en 1981 e incluso dirigió video-clips para Alaska y Miguel Bosé, entre otros (Juan Gatti n.p.). Gatti sustituía en su labor a Cesepe (que había diseñado los de los anteriores filmes del director manchego), otro de los principales referentes estéticos de la movida. Además el vestuario de Assumpta Serna y Eva Cobo, con numerosos elementos taurinos, fue ideado por Francis Montesinos. Por otro lado, la estética de *Justino* es más anacrónica. La fotografía en blanco y negro de Flavio Martínez Labiano y el pasodoble compuesto por Víctor Abundancia para el filme remiten a las comedias negras de Ferreri y García Berlanga que, a finales de los 50 y a principios de los 60, arremetían contra las fracturas del proceso modernizador que se comenzaba a anunciar. Este carácter desfasado se manifiesta también en la selección, por parte de Justino y Sansoncito, de su Shangri-la particular:

Benidorm. En este caso, no es el lugar descrito por James Hilton y Frank Capra en el que se para el tiempo, sino el paraíso de la tercera edad, tal y como explica el plano final de la película.

Sin embargo, a pesar de las diferencias estéticas, el contenido de las críticas, tanto en *Justino* como en *Matador* tiene que ver con la crisis de la masculinidad en la España de fin de siglo. Si en *Matador* Diego y Ángel aparecen representados como personajes castrados, que se evidencia en su manera patológicamente criminal de afrontar las relaciones sexuales (por medio del asesinato y la violación, respectivamente); en *Justino*, es la incapacidad del protagonista para ser productivo lo que lo presenta como un personaje socialmente castrado. De ahí que su principal símbolo y su arma ejecutora sea la puntilla de plata creada originalmente para no ser usada. Esta castración se apunta de una manera más (levemente) sexual en su rechazo de la vecina, que su hijo y su nuera se empeñan en que conozca mejor.

En definitiva, el reflejo deformado de la realidad vale para reflexionar sobre aspectos sociales específicos como la situación de los miembros de la tercera edad o, más generales como la pervivencia de unos valores patriarcales en crisis dentro de la sociedad española. El segundo de los rasgos esperpénticos que se analizan en este capítulo tiene que ver con la intertextualidad. Para Iris M. Zavala, el esperpento no es sólo burla y denuncia de una situación social específica, sino también una demostración de anti-academicismo (114), lo que conlleva la existencia de la parodia. De acuerdo con Linda Hutcheon, la parodia es una forma de imitación caracterizada por la inversión irónica, la repetición con un distanciamiento crítico y, en definitiva, un acercamiento productivo-creativo a la tradición (6-7). En *Justino*, los cineastas se aproximan a la tradición del cine *slasher* empleando el humor negro como elemento distanciador. De esta manera, por medio de la ridiculización de los estereotipos de este subgénero se enfatizan algunos de los rasgos de la realidad que pretenden denunciar.

El filme con el que dialoga de un modo más explícito es *The Texas Chainsaw Massacre* (Tobe Hooper, 1974). Tanto si los cineastas tenían en mente esta película o si su influencia se debe a la relevancia de los crímenes de Leatherface⁸ en la consolidación de los rasgos del *slasher*. La importancia iconográfica de Leatherface en la cultura española del fin de siglo se puede rastrear en medios tan diversos como la música, el cine o la televisión. En la portada del disco de Alaska y Dinarama *No es pecado* (1986), la cantante de origen mexicano aparece posando con una sierra mecánica, una herramienta con la que también se presenta en sus actuaciones en televisión, como la realizada para el programa *La bola de cristal* (29-11-1986), interpretando “La funcionaria asesina.” Ya en la década siguiente, en el video-clip de 1994 “¿Qué puedo hacer?” de la banda de rock alternativo Los Planetas⁹, un *psycho-killer* armado con la sierra persigue a una joven por medio del bosque. Más recientemente, en el filme para televisión *Adivina quién soy* (2007) de Enrique Urbizu, se establece un diálogo con *El espíritu de la colmena* (1973) de Víctor Erice. En esta película, es Leatherface y no el monstruo de Frankenstein de la película de Erice quien acompaña las fantasías interiorizadas de la niña protagonista (Nerea Inchausti), incapaz de comprender el mundo de los adultos. La película de Urbizu incluso reconstruye el final de la película de Hooper, en la que Leatherface se retuerce de frustración con la sierra en el aire en una playa de la costa mediterránea, en lugar de en las áridas carreteras de Texas, volviendo al concepto de readaptación visto en *Mirindas asesinas*.

La conexión entre *Justino* y *The Texas Chainsaw Massacre* se encuentra especialmente en la animalización de los cuerpos de las víctimas por medio de su identificación con la producción de los productos cárnicos. En ambos filmes, los cuerpos se convierten en carne, aunque, en estos casos, no incluyen (tan explícitamente) el componente sexual que caracterizaba a *American Psycho* e *Historias del Kronen*. La constante comparación de las víctimas de Justino

con el ganado dialoga, además, con la técnica de la animalización presentes en el esperpento valle-inclanesco, aquí reforzada por medio del humor negro.

Los títulos de créditos de *Justino* en caracteres con motivos taurinos sobre un fondo negro se intercalan con los planos del despiece de un toro (en el primero de los planos, se ve a los estrazadores preparando sus instrumentos), al son de una melodía bufa que remite a los pasodobles. Para Egea, esta música “festiva” y “semi-folclórica” dialoga con las bandas sonoras de filmes como *El cochecito* (Marco Ferreri, 1960), *Plácido* (Luis García Berlanga, 1961) o *El verdugo* (García Berlanga, 1963) (113). Las distintas imágenes del descuartizamiento del bovino se enlazan en los créditos por medio de los fundidos en negro del montaje. En *The Texas Chainsaw Massacre*, el asesino Leatherface, pertenece a un clan de matarifes caníbales que viven en una comunidad ganadera de Texas. No obstante, los créditos del filme de Hooper muestran los restos de los cadáveres (humanos, no animales) de las tumbas profanadas, montando igualmente los planos por medio de fundidos en negro justificados argumentalmente por las luces de las sirenas de la policía que ha llegado al lugar de los hechos. La fragmentación del cuerpo humano de la película de Hooper es sustituida en la de *La Cuadrilla* por la del cuerpo del toro (que como veremos, representará la disección de España). La intertextualidad cárnica se hace más explícita en el uso del arcón refrigerador por parte de los asesinos de ambas películas para almacenar los cuerpos de sus víctimas y en el uso de sus instrumentos de trabajo como armas. Leatherface acumula varios cadáveres en el electrodoméstico, mientras que Justino guarda, en el mismo, a su hijo y a su nuera. Y mientras Leatherface utiliza como arma homicida el martillo, los ganchos y la sierra mecánica que emplea en su trabajo cotidiano, Justino hace lo propio con la puntilla. Irónicamente, la puntilla de Justino no ha sido creada para ser utilizada,

sino que se trata de un ejemplar conmemorativo con el que lo han premiado durante el homenaje por su jubilación.

Pero los elementos paródicos de *Justino* no tienen lugar únicamente en relación con el *slasher* y dentro de la diégesis del filme, sino que este juego intertextual se puede encontrar en su cartel publicitario, que muestra al protagonista de espaldas, mirando por encima del hombro mientras sujeta la puntilla con las manos atrás. Esta imagen remite a la de otro filme, un *western* protagonizado por otro jubilado asesino—o asesino jubilado—, en este caso, a sueldo:

*Unforgiven*¹⁰ (Clint Eastwood, 1992). En el cartel de esta película, William Munny (Eastwood) posa de un modo similar, aunque el pistolero sujeta un revolver, en lugar del instrumento de descabellamiento taurino. También en el poster de *Justino*, se encuentra una frase que encierra la esencia del filme, “Es incapaz de matar a una mosca... pero un hombre no es una mosca,” que remite a la última escena de *Psycho*¹¹ (Alfred Hitchcock, 1960), en la que el asesino Norman Bates (Anthony Perkins) se encuentra recluido en la celda de un psiquiátrico. Tras el perfil psicológico presentado por el doctor Fred Richmond (Simon Oakland), se oyen los pensamientos de Norman con la voz de la madre mientras mira la mosca que se ha posado sobre su mano:

“They know I can’t even move a finger and I won’t. I’ll just sit and be quiet, just in case they do suspect me. They’re probably watching me. Well, let them. Let them see what kind of person I am. I’m not even gonna swat that fly. I hope they are watching. They’ll see. They’ll see and they’ll know, and they’ll say, ‘Why, she wouldn’t even harm a fly.’”

Tras estas palabras, Norman mira a la cámara y sonríe perversamente, mientras se muestra la imagen del coche que están sacando del lago, en el que se encuentra el cadáver de Marion Crane (Janet Leigh). *Justino* también esboza una sonrisa similar en el cartel, que contrasta con su carácter apocado a lo largo de la película. De este modo, el filme de *La Cuadrilla* establece los

lazos con la obra de Hitchcock que delimitó los rasgos del *psycho-killer* en términos patológicos¹².

Además de la animalización, especialmente de las víctimas al ser tratadas como ganado y del distanciamiento paródico hay otra técnica de deformación esperpéntica adoptada por La Cuadrilla en el filme: la “muñequización,” que afecta fundamentalmente al protagonista. Para Antonio Risco, ésta es la transformación de los personajes en fantoches y peleles que, rodeados de circunstancias y personajes adversos que los mueven, no reaccionan “porque el hombre actual no suele rebelarse contra ellos, como el héroe antiguo, y si lo hace es a destiempo, y débilmente, sin violentar las normas, respetando hasta cierto punto la vía administrativa” (243). Durante el primer acto de la película, ésta es precisamente la forma en la que es construido el personaje de Justino, si bien su transformación en *psycho-killer* supone el quebrantamiento de las reglas, iniciando una conversión por la cual deja de ser un pelele. Al comienzo de la historia se nos muestra a un Justino incapaz de hacer nada contra el empresario o su hijo, aceptando pasivamente su destino. La “muñequización” de los personajes, está relacionada con el distanciamiento del artista respecto a sus creaciones, que Valle-Inclán explica en su entrevista con Gregorio Martínez Sierra de 1928 para el ABC. Para el escritor gallego, existen tres modos de ver el mundo para un escritor o artista:

Comenzaré por decirle a usted que creo que hay tres modos de ver el mundo artística o estéticamente: de rodillas, en pie o levantado en el aire. Cuando se mira de rodillas [...] se da a los personajes, a los héroes, una condición superior a la condición humana [...]. Hay una segunda manera, que es mirar a los protagonistas novelescos como si fuesen ellos nosotros mismos, [...] con nuestras mismas virtudes y nuestros mismos defectos [...]. Y hay otra tercera manera, que es mirar al mundo desde un plano superior [...] y

considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor con su punto de ironía. (En Cardona y Zahareas 236-7)

Obviamente, la perspectiva desarrollada por Valle-Inclán en el esperpento es esta última. Es esta perspectiva superior la que evidencia las diferencias entre *Justino* y los filmes clásicos del *slasher*. El propio lenguaje cinematográfico refuerza las diferencias entre estas perspectivas. Los planos habituales en *The Texas Chainsaw Massacre* son contrapicados y contribuyen a la sensación de desasosiego que domina la narración. Los personajes retratados no ejercen tanto superioridad (especialmente desde el punto de vista moral) como poder. Son los que se encuentran en control. Por su parte, en *Justino*, se debe destacar que, en su mayoría, son los planos normales, a la altura de los ojos del protagonista, los que dominan la narración y contribuyen a la humanización del asesino. No obstante, la presentación del personaje en la plaza de toros, en el momento de su jubilación se produce por medio de un plano ligeramente picado, que imita la perspectiva adoptada por los espectadores de la corrida, situándolo en un nivel inferior. Obviamente, el mantenimiento de esta perspectiva a lo largo de todo el filme habría dado lugar a una obra demasiado experimental y difícil. Aún así, el plano introductorio de *Justino* marca el tono empleado para construir el personaje tanto a nivel cinematográfico como por su posterior interacción con otros personajes, especialmente, con su hijo y el empresario, que representan al control social.

Pero, si bien es cierto que *Justino* cumple las tres características esperpénticas de deformación grotesca (de la realidad y sus personajes), parodia (de los *slashers*) y distanciamiento, es necesario insistir que el intento de crear cierta empatía entre el espectador de *Justino* y su protagonista, subvierte el último elemento de esta tríada. Egea describe a *Justino* como un asesino en serie ambiguo, ya que a nivel intelectual y moral, el espectador se ve

forzado a rechazarlo, mientras que a nivel emocional y simbólico, se identifica con él (115).

Para este autor, hay dos razones fundamentales para esta empatía: la redención “estructural” del personaje y la antipatía que despiertan muchos de los personajes que lo rodean (116). Respecto a la redención estructural, Egea menciona como ejemplo la escena en la que Justino intenta ocultar el cadáver de Doña Pura. La tensión ante la posibilidad de que sea capturado, permite la activación de la empatía del espectador. Dentro de los recursos que contribuyen a esta redención estructural, se encuentra el mencionado uso constante de los planos normales por parte de los directores en la narración de la historia.

De este modo, aunque el uso de la parodia lleva a cierto distanciamiento, el tratamiento de los personajes, en el filme de *La Cuadrilla*, es afectivo. Elvira Pirraglia destaca cómo, en el esperpento, la “técnica de extrañamiento y distanciamiento [...] impide la simpatía emocional con los personajes y la trama de la obra” de Valle-Inclán (70). Sin embargo, los cineastas posicionan al espectador del lado de Justino y su huída de la justicia, únicamente, puede ser comprendida como un *happy ending*, al contrario de lo que sucede en filmes norteamericanos como *Henry*, *Zodiac* (David Fincher, 2007) o incluso los protagonizados por el ambiguo y carismático Hannibal Lecter. A esto contribuye, como recuerda Eric Midwinter, que la criminalidad en los miembros de la tercera edad suele ser recibida bien con incredulidad o con amarga comicidad (60). Irónicamente, según este autor, si no existiese la jubilación, los índices de criminalidad en estas edades serían más altos (57), al contrario de lo que propone la película de *La Cuadrilla*. En el guión del filme, en la secuencia en la que Justino comete su primer crimen asesinando a su hijo, las acotaciones explican que “[h]ace su trabajo con tanta eficacia como siempre” (30). De este modo, se evidencia la incapacidad del personaje para adaptarse a

una nueva situación. Sus acciones son una consecuencia de años de sometimiento a las mismas normas sociales.

Paradójicamente, la vejez e inadaptación que producen la empatía entre el espectador y el protagonista, son también los causantes del distanciamiento paródico. Al igual que cuando Luis García Berlanga contaba con Pepe Isbert como protagonista de *El Verdugo*, la elección de otro anciano entrañable, como Saturnino García (que curiosamente interpretó, anteriormente, al único superviviente de los crímenes del *tubular killer* de *Mirindas asesinas*) para un personaje asociado con la violencia y la muerte, provoca una amarga comicidad que establece cierto extrañamiento con el realismo social presente en la narración.

Sin embargo, a pesar de este distanciamiento respecto al esperpento en la empatía con la que se trata al protagonista, los efectos son los mismos, debido al uso que hace de la subversión carnavalesca, según la describía Bakhtin (10). Los asesinatos de Justino, como el carnaval, se oponen a la festividad oficial (las corridas de toros) en tanto que celebra la liberación respecto al orden dominante (en este caso trabajo, familia, justicia y hospital) y supone la suspensión de los privilegios y las normas sociales. La liberación catárquica por medio del crimen le permite renacer en ese camino a Benidorm (que de un modo simbólico se vincula claramente con el mar, el agua), que es lo que, después de todo, celebra el carnaval: la renovación y el renacimiento. La lógica social en la que viven los personajes es volcada, precisamente, por medio del “realismo grotesco.” El triunfo de Justino es también el de un sector social relegado a los márgenes de la nación. Consecuentemente, el posicionamiento respecto a este personaje es problemático, pues es responsable y víctima a partes iguales de la pervivencia de estos valores desfasados.

Este carácter anacrónico se ve reforzado en el plano final de la película en el que el autobús de los jubilados se dirige a Benidorm. El vehículo cruza la pantalla. A la derecha hay

un cartel en el que se lee: “Bienvenido a Benidorm. Paraíso de la tercera edad.” A la izquierda se encuentra la negra silueta de un toro de Osborne no sólo se refiere a la profesión del protagonista sino que dialoga con la construcción de lo nacional. Benidorm, el destino de Justino y Sansoncito, es un pueblo cuyo crecimiento demográfico eclosionó a partir de 1956, con el ordenamiento urbanístico del ayuntamiento que pretendía crear una ciudad dedicada al ocio y al turismo. Durante el Desarrollismo (1960-1975), Benidorm se convirtió en uno de los principales centros turísticos del Mediterráneo, especialmente tras la construcción del aeropuerto de Altet en 1967, aunque en los noventa se convirtió en uno de los destinos baratos de los “paquetes vacacionales” en contraste con la más glamurosa (y corrupta) Marbella. De este modo, la fantasía de los protagonistas, los españoles de la puerta de atrás, resulta desfasada y anacrónica.

Los “menos muertos” en el ruedo ibérico: España por la puerta de atrás

El esperpento es, ante todo, un instrumento para la reflexión sobre el estado de la nación. Por lo tanto, es necesario estudiar cómo se construye el discurso de lo nacional en el filme de *La Cuadrilla*, para observar el efecto estructural de la subversión causada por los elementos esperpénticos y carnavalescos. Parafraseando la terminología médica de la generación del 98, el esperpento es el termómetro que mide la temperatura del país. En *Justino*, el contexto taurino es lo que hace que la trama trascienda lo particular para alcanzar el nivel de lo nacional. Las corridas de toros pueden ser entendidas como manifestaciones de la violencia sacrificial que permite la protección de la comunidad. Sin embargo, este sacrificio resulta paradójico, pues la comunidad no sólo se personifica en el ejecutor, el torero, sino también en la víctima propiciatoria, el toro. Uno de los lugares comunes en el estudio de la relación entre los toros y el

nacionalismo español es recuperar las palabras de Estrabón en su obra del siglo primero *Geografía*, en las que compara la península Ibérica con la piel de un toro¹³. Estereotipos aparte, es cierto que el toro se ha convertido en un símbolo asimilado por la mayoría del país, independientemente de la afición que se tenga por la denominada “Fiesta Nacional.” Tal y como recuerda, Carrie B. Douglass, el icono del toro negro ha llegado a sustituir a la bandera como símbolo nacional (xiv) y en ciertas celebraciones deportivas ocupa un lugar preeminente en la iconografía de los hinchas, tal y como se ha podido comprobar en la Eurocopa de fútbol de 2008. Incluso dentro de las comunidades autónomas con proyectos nacionalistas propios como Euskadi o Galicia, se han adoptado variantes que pueden llegar a resultar incluso paródicas: como los productos de la compañía vasca Kukuxumusu que utilizan los toros de los San Fermín, o la bandera del programa de la televisión gallega “Sitio Distinto” en la que se mostraba a una vaca “marela” (la variedad autóctona de la región) con colores de camuflaje y bajo un punto de mira, para representar a la República imaginada por Antón Reixa.

Para Jesús Torrecilla, la identificación de la corrida de toros con la “Fiesta Nacional” tiene su origen en el “aplebeyamiento” de ciertos sectores de la aristocracia, como consecuencia de lo que era interpretado como un excesivo afrancesamiento de la sociedad española de los siglos XVIII y XIX¹⁴. Para aquellos grupos, lo español se encuentra “en las clases más bajas y desposeídas: en el pueblo sencillo y campechano de los arrabales, pero también en los grupos marginales y semicriminales de los bajos fondos, en el ambiente rufianesco del hampa, en los gitanos, los majos y los toreros.” De este modo, se intenta un alejamiento de la Corte, fundamentado en que “cuanto más primitivo y elemental, más auténtico” (4). No obstante, este “aplebeyamiento” no significó subversión, sino la adopción meramente estética de una serie de tradiciones e iconografía populares por parte del estado con el objetivo de controlar los rasgos

regionales del territorio español. De esta manera, estos rasgos regionales son inventariados e integrados en un “nuevo código simbólico, capaz de resultar referencialmente eficaz en orden a conseguir de la generalidad de los súbditos el acatamiento del orden gubernativo y de las formas de jerarquización y estratificación social vigentes, así como una lealtad lo más sólida y estable posible” (Delgado Ruiz 26). Consecuentemente, se puede afirmar que desde José Bonaparte y Fernando VII, la historia de las corridas de toros es la de una instrumentalización por parte de los órganos de poder, que se han extendido a lo largo del Franquismo, pero también durante los distintos gobiernos de la democracia. En este sentido, resulta significativo que a finales de los cincuenta el número de corridas comience a incrementarse, recuperándose así de la crisis en la que la Fiesta Nacional se vio sumida tras la Guerra Civil. Este proceso culmina durante el Desarrollismo: entre 1965 y 1975, se llevan a cabo una media de 623 corridas al año. Según Fernando Claramunt López. Se calcula que uno de cada seis turistas asistía a una de estas celebraciones (121). El artículo de 1995, “Los toros en el siglo XX en España,” presenta una reveladora gráfica en la que se puede ver cómo en este periodo el número de corridas se duplica. Esta cifra vuelve a bajar drásticamente en los 80, coincidiendo con el momento en el se pretende integrar al país en Europa, y vuelve a dispararse de nuevo en los 90, alcanzando en 1995 sus índices más altos.

Por lo tanto, el proceso de institucionalización de los toros a lo largo de la segunda mitad del siglo XX corre parejo a la etapa descrita en el capítulo anterior de modernización y globalización. Sin embargo, mientras la llegada de la televisión favorecía y amplificaba este proceso modernizador, las corridas de toros se muestran como una tradición problemática de cara a la entrada en Europa durante los años 80. De este modo, se produce la paradoja de que un fenómeno que benefició a España durante los 60 de cara a atraer el turismo extranjero funciona

veinte años después como un inconveniente para la integración internacional. Así, en 1985, después de los acuerdos para la entrada de España en Europa y antes de la firma del tratado definitivo, un miembro británico del Parlamento Europeo presentó una enmienda (apoyada por asociaciones de protección de animales británicas y alemanas) que pretendía que se le negara la integración a Portugal y España a menos que prohibieran las prácticas taurinas dentro de sus fronteras¹⁵. En consecuencia, Justino es el resultado de una relación esquizofrénica con esta tradición que repentinamente ha pasado a estar desfasada en comparación con los modelos globales.

En definitiva, la imagen de España se ve inevitablemente ligada al toro de lidia, tanto por la contribución interna (el uso de la tradición como elemento unificador) como externa (la representación de España como otredad exótica y negra¹⁶), tal y como recuerda Jesús Torrecilla al hablar del estereotipo de la “España Exótica.” Pero si los toros constituyen la imagen cultural e institucional del país, Justino lo es también, pero de “la España de la puerta de atrás,” tal y como recuerda La Cuadrilla al describir al protagonista como un “puntillero, un segundón del mundo del toro, alguien que nunca saldrá por ‘la puerta grande.’ Para gente como él existe ‘la puerta de atrás’” (1). Al comienzo del filme, tras el homenaje que recibe en la plaza de toros, Justino sale del recinto por la puerta de atrás, estableciendo el contraste con lo que suele ser habitual en los toreros de éxito que salen por la puerta grande. No se debe olvidar que esta imagen taurina de la puerta de atrás, es la que La Cuadrilla utiliza para bautizar su trilogía sobre los españoles de segunda. En el “ruedo ibérico” que simbolizaba España para Valle-Inclán, Justino es alguien secundario que hace el trabajo sucio y su “fiel escudero” Sansoncito, ni siquiera tiene lugar en este espacio, ya que es el almohadillero.

En el caso de *Justino*, el protagonista aparece relegado y apartado del centro social. Este aspecto lo vincula de nuevo con el filme *The Texas Chainsaw Massacre*. El detonante de la tragedia en el filme de Hooper se produce con el rechazo del autoestopista (uno de los miembros de la familia matarife). Es más, tal y como destaca Judith Halberstam, los Sawyer (la familia caníbal del filme de Hooper) son los antiguos encargados, ahora desempleados, del matadero que tratan de pasar su tiempo ocioso transformando objetos banales en grotesca belleza (149). Igualmente, el proceso que lleva a Justino a iniciar sus ritos homicidas tiene como punto de partida la escena de la firma de la jubilación anticipada con el empresario (Juanjo Puigcorbé), por quien el protagonista muestra un profundo desprecio. Continúa en su casa, con su hijo pidiéndole que se vaya a dar una vuelta para que pueda seguir su fiesta. Justino se niega y se refugia en su habitación con paredes decoradas con dibujos del Correcaminos que, como recuerda uno de los responsables del filme en los extras del DVD, no sólo es un personaje infantil, sino probablemente uno de los más odiados. Esta habitación es la escenificación de la desubicación del personaje que probablemente ocupa el cuarto preparado en un principio para un niño. Esta alienación del jubilado sigue con la escena de la borrachera que hace que lo expulsen del “Cocktails Bar-Café” y que termine en el hospital. Finalmente, el proceso esperpéntico de “muñequización” culmina con la cita a ciegas que su hijo y su nuera le organizan con la vecina, doña Pura (Alicia Hermida), por la que no muestra el más mínimo interés (incluso se queda dormido en la mesa), y que refuerza el grado de control que los demás tienen sobre el protagonista.

La alienación a la que está sometido Justino lo lleva a dar un paso más allá del asesinato en serie, convirtiéndose, al final de la película, en un asesino en masa. Este tipo de criminal, aunque igualmente mediático como los asesinos en serie, se diferencia de estos en que actúa por

motivos individuales y comete varios crímenes en el lugar de trabajo o residencia dentro de un único marco temporal (Hickey 7-8). En el caso de *Justino*, la matanza se comete en una residencia de ancianos. Este evento refuerza de nuevo la perspectiva esperpéntica y periférica que adopta la película. Una vez más, el esperpento se produce en el contraste y la ruptura de las expectativas que produce en el espectador la escasa tradición de este tipo de víctimas tanto en los productos de ficción como en los casos reales. De acuerdo con Eric W. Hickey sólo un 16% de los asesinos en serie han matado al menos un anciano, y sólo el 5% se ha dedicado a este grupo demográfico entre 1800 y 2004 (257). Pero lo que es más importante en el desenlace de la película, es la construcción las víctimas (y no sólo del criminal) como personajes periféricos. Los asesinos en serie seleccionan normalmente a sus víctimas por ser fácilmente dominables, por su debilidad, ya que lo que ansían es poder y control. Son lo que Steven A. Egger denomina “menos-muertos” (less-dead), porque nunca estuvieron completamente vivos para la sociedad. Son aquellos que no son echados de menos, los ignorados por su entorno. Este grupo incluye a las prostitutas, los sin hogar, los inmigrantes o los ancianos (Egger 88). Por este motivo, al final de la película, cuando las autoridades llegan a la residencia, asumen que la enfermera encargada, que está peleando con Justino, es la asesina. En una escena reminiscente de *The Night of the Living Dead* (George A. Romero, 1968), los policías la abaten antes de que pueda acabar con el protagonista.

Este crimen final, complica la construcción del Justino como el ejecutor de la violencia sacrificial, ya que no existe una víctima sino varias. Partiendo de los conceptos de sacrificio y masacre propuestos por Todorov en *La conquête de l'Amérique: la question de l'autre*, Kinder afirma que la característica más distinguida de la representación de la violencia en España es la interrelación entre estos dos modelos. Para Todorov, el sacrificio es el asesinato religioso que se

lleva a cabo en nombre de la ideología oficial, de un modo público, que refuerza el tejido social por encima del individuo. Por otro lado, la masacre revela la debilidad del mismo tejido social, ya que se realiza donde la ley es apenas reconocida y la exterminación no acarrea remordimientos. Frente a la víctima del sacrificio, que está siempre claramente identificada; la de la masacre es anónima, ya que, si no, sería un asesinato (143-145). En el caso Justino, por su vinculación con las corridas de toros, la Fiesta Nacional, se convierte en una encarnación de la comunidad, ya que es el representante de una de sus instituciones de violencia. Pero, a pesar de su vinculación con los ritos sacrificiales, sus crímenes, al igual que en el caso de la masacre, refuerzan la debilidad del entramado social y victimizan a los individuos anónimos, los “menos muertos,” tal y como suele suceder en general con la violencia de los *psycho-killers*. Justino, como ejemplo de esta tendencia, también la subvierte ya que como “menos muerto” es a la vez asesino y víctima. Si, al principio, sus crímenes tienen lugar entre los representantes de las instituciones, al final, Justino se beneficia de la victimización de los individuos dominados por estas instituciones. Este *psycho-killer* convierte a los “menos muertos” en chivos expiatorios evidenciando las irregularidades de la violencia sacrificial en la sociedad.

En definitiva, *Justino* emplea las técnicas esperpénticas para reflexionar sobre la situación de uno de los grupos sociales, el de los ancianos, que entra en la categoría de los menos-muertos. Como consecuencia de estas técnicas, así como de la influencia del carnaval, el *psycho-killer* ocupa un espacio liminal en el ritual sacrificial: pertenece al grupo de las víctimas propiciatorias, pero también se convierte en su ejecutor. El *psycho-killer* subvierte el orden social, atacando las instituciones que lo refuerzan (familia, trabajo, hospital), pero también lo utiliza incrementando su poder, a costa de los “menos muertos.” Al mismo tiempo, por medio de la contextualización de la trama en el mundo de las corridas de toros, el filme presenta a la Fiesta Nacional como el

signo de la pervivencia de una violencia y unos valores patriarcales anacrónicos que contradicen el proceso modernizador que se inició en España en los años 60. Los 90 siguen exhibiendo muchas de las carencias de décadas anteriores y la novela de Juan Bonilla, *Nadie conoce a nadie*, las presenta desde la perspectiva de otro grupo social (esta vez no tan desfavorecido), los licenciados universitarios; y dentro de otro contexto ritual socialmente aceptado, la Semana Santa sevillana.

Alonso Quijano en la Semana Santa: *Nadie conoce a nadie*

Al comentar su novela *Los príncipes nubios* (2003), Juan Bonilla afirma: “Contra la idea de Stendhal de que la novela debe ser un espejo colocado a lo largo del camino, yo juego a que ese espejo sea deformante, un espejo como los que utilizaba Valle-Inclán” (Velázquez Jordán n.p.). Esta deformación de la realidad (con un fuerte sentido paródico) es una de las constantes de este escritor jerezano que empezó como columnista de *El Correo de Andalucía*¹⁷. Su primera novela fue *Nadie conoce a nadie* (1996) y a pesar de haber sido adaptada al cine tres años después de su publicación por Mateo Gil, el co-guionista habitual de Alejandro Amenábar (con el que colaboró en *Tesis*), se encuentra en la actualidad descatalogada, lo que evidencia su anonimato para el gran público, a pesar de la buena acogida que suelen tener sus obras entre la crítica. Recientemente, ha revisitado *Nadie conoce a nadie* en la colección *Fundaciones mutantes* (2009), en la que un grupo de escritores recrean y reflexionan sobre una ópera prima de directores españoles y latinoamericanos. Bonilla eligió la versión que Mateo Gil hizo de su novela.

Bonilla es uno de los escritores que en la década de los 90 fueron incluidos dentro de lo que se conoció como “Generación X” o “Generación Kronen.” En la polémica introducción a la

colección *Páginas amarillas*, “Narrativa española tercer milenio (Guía de usuarios),” Sabas Martín lo diferencia de la “hermandad del cuero” (Ray Loriga y José Ángel Mañas, entre otros) y de la literatura “de ambientes, iniciaciones y búsquedas” (en la que incluía a Lucía Etxebarria, Daniel Múgica y Almudena Grandes) para situarlo en lo que Martín califica de “la condición literaria.” Los autores de este grupo “muestran su sólida condición literaria y se afirma en un discurso en el que generalmente se produce con acierto la adecuación entre el proyecto narrativo y los medios expresivos para culminarlo, entre las calidades de la escritura y su soporte conceptual” (xxviii). Aunque esta afirmación de Martín peca de cierto esencialismo, sirve para desatacar una de las características principales de la obra de Bonilla: el establecimiento de un juego intertextual con la tradición literaria española que se hace más explícita que en los citados autores de su “generación.” En el caso de *Nadie conoce a nadie*, los referentes intertextuales más evidentes son Cervantes, Unamuno y Ortega y Gasset. De esta manera, la obra de Bonilla constituye, en sus propias palabras, una “literatura de fronteras.” Eva Navarro Martínez diferencia tres zonas liminales en su obra: entre literatura y periodismo, entre realidad y ficción, y entre poesía y narrativa. Esta concepción fronteriza, que también caracteriza la cultura herida, se muestra como una circunstancia idónea para la aparición del *psycho-killer* como juguete literario.

Muerte a Don Quijote: el “síndrome de Alonso Quijano”

Si los toros constituían en *Justino* el marco contextual que convertía la anécdota narrativa en metáfora de lo nacional, en *Nadie conoce a nadie*, la Semana Santa sevillana es la que cumple con esta función. En 1918, afirmaba Pérez de Ayala en su colección de ensayos *Política y toros* que “[s]ólo hay otro linaje de edificios que en España pujen en cantidad a las plazas de toros; y

son los conventos” (179). El plano que abre la adaptación cinematográfica de *Nadie conoce a nadie* parece dialogar con esta afirmación. La panorámica aérea de la ciudad de Sevilla culmina en la plaza de toros de la Real Maestranza en donde yace el cadáver de un penitente de la Semana Santa. Este elemento religioso ocupará una posición preponderante en el filme de Mateo Gil y las iglesias se convierten en uno de los espacios principales en los que la acción tiene lugar. De este modo, la película y la novela presentan una nueva reflexión sobre la situación de España en el nuevo cambio del milenio, en este caso, por medio de otra tradición de extensa raigambre literaria: el “Quijotismo.” Este Quijotismo es el elemento clave para comprender el texto en el que se basa el filme, la novela homónima de Juan Bonilla.

En el primer capítulo, hemos visto cómo el asesino en serie es el producto de una postmoderna cultura herida en la que la desaparición de los límites entre lo representacional y la realidad conlleva, en última instancia, una crisis en el establecimiento de los nexos entre los signos y la realidad. Algo que, de acuerdo con Foucault en *Les Mots et les choses* (1970), tiene una de sus primeras manifestaciones en el Quijote:

[Don Quijote] viaja interminable por la meseta, sin cruzar nunca las fronteras de la diferencia claramente definidas o alcanzando el corazón de la identidad. Aún más, él mismo es como un signo, un largo y delgado grafismo, una letra que acaba de escapar de las páginas de un libro. Todo su ser no es nada sino lenguaje, texto, páginas impresas, historias que ya han sido escritas. El está hecho de palabras interrelacionadas; se escribe a sí mismo, errando por el mundo, entre las representaciones de las cosas. (46)

El argumento presentado por Foucault tiene bastantes similitudes con el recogido por Bonilla en *Nadie conoce a nadie* y atribuido a Galileo, que afirma que “el mundo se presenta como un libro compuesto con caracteres geométricos,” a lo que el narrador de la novela, Simón, añade, “si

aceptásemos la greguería, habría que añadir que los desiertos son las páginas vacías, las que se dejan sin imprimir en todos los libros” (235). Esta obsesión por interpretar los signos de la realidad (y por leer ésta última como un texto) convierte a Don Quijote en uno de los principales símbolos empleados a lo largo de la novela para presentar la subjetividad en crisis de esta cultura herida, que da lugar a la existencia de los *psycho-killers*.

El protagonista de *Nadie conoce a nadie* es Simón Cárdenas, un estudiante del último curso de filología y, por lo tanto, un futuro profesional de la interpretación de los signos, que intenta iniciar su carrera literaria pero que por motivos económicos se ve obligado a trabajar escribiendo crucigramas para un periódico. Tras recibir una llamada amenazante que le obliga a utilizar la palabra “arlequín” como respuesta en uno de sus crucigramas, comienza a sospechar que Sapo, su compañero de apartamento, está participando en un juego de rol que le va a llevar a atentar contra las estructuras del Tren de Alta Velocidad y el metro, así como contra las celebraciones de la Semana Santa en Sevilla. Simón empieza una investigación en la que va a ser ayudado por María, una compañera del periódico y Baturone, un detective privado también aficionado a la escritura.

El empleo del recurso argumental de los juegos de rol no es casual, ya que para el propio Bonilla, está directamente conectado con el personaje cervantino:

La reflexión sobre esos juegos es la médula del asunto. Me admira que haya gente que utiliza los dogmas como cimientos tan firmes; la historia está llena de casos; un ejemplo fueron los cruzados o los apóstoles. También Don Quijote fue uno de los grandes jugadores de rol, hacía lo que decían los libros de caballerías. (Castilla n.p.)

Así, Bonilla dialoga, en cierta medida, con la actitud crítica de Unamuno en *En torno al casticismo* (1895), para quien Don Quijote no era simplemente un loco o un soñador, sino un

ignorante ansioso por verdades finales y absolutas. Según Unamuno, “hay que matar a Don Quijote para que resucite Alonso Quijano *el Bueno*, el discreto” (244). Lo inaceptable de este modelo para el escritor vasco reside en su disposición para la violencia que se origina en la interpretación dogmática de la realidad. En *Nadie conoce a nadie*, el detective Baturone desarrolla un argumento similar cuando explica a Simón qué es el “síndrome de Alonso Quijano,” lo que está convirtiendo a su compañero de piso en un psicópata homicida:

¿Y qué decir de los fundamentalistas islámicos que ordenan castigos a todo aquel que no viva conforme a lo que dicta el *Corán*? ¿No ocurre también algo parecido con los tajantes defensores de nuestra Constitución, que se avienen con demasiada frecuencia a emplear el adjetivo anticonstitucional como si fuera el insulto más grave que a algo o a alguien puede dedicársele? (280)

De este modo, Baturone relaciona el poder de la lectura con otras situaciones históricas en las que la influencia de textos tan dispares como la *Biblia*, el *Corán*, el *Mein Kampf* o la Constitución española de 1978 guiaron el comportamiento de las masas. Según Baturone (y a tenor de las entrevistas concedidas, según el propio Bonilla) este síndrome implica la sacralización del texto que pasa a convertirse en dogma de fe, en una excusa para el rechazo irracional de la realidad.

En “Más sobre don Quijote” (1898), Unamuno afirma que el “gran pecado” de Don Quijote es su falta de conocimiento, su ausencia de cultura y, en definitiva, su irracionalidad. Esta es la principal diferencia entre Don Quijote y Robinson Crusoe (el personaje empleado por muchos de los autores de la generación del 98 para identificar el carácter anglo-sajón¹⁸). Robinson Crusoe emplea la razón donde Don Quijote usa su “brazo” y, al contrario que el Caballero de la Triste Figura, sale triunfante en sus desafíos (722). Este rechazo irracional de la

realidad es, precisamente, lo que introduce el elemento sociópata, entendiéndose por tal la negación de los vínculos sociales que en este caso se manifiestan como un trasunto de la realidad. Esto es lo que identifica a Sapo con los asesinos en serie. Sin embargo, otros elementos lo alejan de este arquetipo. El más importante es que, además del gato en cuyas entrañas se le deja un mensaje a Simón (30), sólo hay una víctima mortal en la novela, uno de los “Arlequines” (los jugadores de la partida de rol) que tras idear los ataques con el gas pretendía abandonar el grupo. Se simuló el linchamiento de un aficionado del Sevilla por parte de *skin-heads* forofos del Betis (de este modo, como sucedía en *Historias del Kronen* o *Evilio*, la sociopatía y el movimiento *skin* aparecen nuevamente ligados). El asesino fue el único testigo de los hechos (246). En la versión cinematográfica de Gil, esto cambia radicalmente y se producen numerosos crímenes que alejan el producto final del tono interiorizado de la novela para convertirlo en un claro ejemplo de *psycho-thriller*.

Los principales motivos para estos cambios tienen que ver con el escaso atractivo comercial de la interiorización de la trama del texto literario que desprecia todo tipo de acción exterior. Lo que se mantiene en la versión cinematográfica es la anécdota argumental, que es transformada (con el beneplácito de su autor que no estaba muy satisfecho con su versión original¹⁹) en un *psycho-thriller* según las convenciones más hollywoodenses. Este cambio genérico se manifiesta en la construcción iconográfica del asesino, que aparece vestido en varias ocasiones de penitente. Este vestuario, especialmente el capuchón, funciona del mismo modo que la típica máscara de los *boogeymen* de los *slasher*, ya sea la máscara blanca sin rasgos de Michael Myers en *Halloween*, la de *hockey* de Jason en la saga de *Friday 13th* o la fabricada a partir de piel humana de Leatherface en *The Texas Chainsaw Massacre*. Aunque en el caso de la precursora película de Hooper, el uso de la máscara está inspirado en el caso real de Ed Gein,

a lo largo de los 70 y 80, la máscara se convierte en uno de los códigos básicos de los *slasher*, uniendo asesinato y *performance*. Dentro del cine español, esta convención se ha adaptado con más respeto por la serie B en filmes como *El tuno negro* (Pedro L. Barbero y Vicente J. Martín, 2001) o, de una manera más paródica,²⁰ *Los cronocrímenes* (Nacho Vigalondo, 2007).

Como consecuencia de esta circunscripción genérica del *psycho-thriller*, el diálogo intertextual literario y las referencias explícitas a Don Quijote desaparecen. Aún así, el tema de la dificultad para establecer las diferencias entre realidad y representación se refuerza. Más aún, no sólo los protagonistas se ven atrapados por esta incertidumbre y ansiedad, sino que incluso se las transmiten al espectador, especialmente en la secuencia en la que Simón y María son perseguidos por un grupo de penitentes armados con pistolas de juguete. Antes de empezar la huida, una nota advierte a Simón de que todavía conservan todos sus “puntos de vida,” como si formaran parte del juego virtual. Cada vez que le dan, Simón va perdiendo estos puntos. Por el contrario, cada vez que acierta a sus perseguidores, éstos quedan paralizados por unos segundos. La sorpresa se produce para el espectador cuando el protagonista se siente repentinamente agotado y exclama, mientras se desploma en los brazos de María: “Estoy perdiendo vida” (71). Lo que el espectador desconoce en este momento, es que el desfallecimiento es consecuencia de una droga que previamente han vertido en su vaso de agua.

Más tarde se insiste en la diferencia entre realidad y representación cuando Simón encuentra la maqueta de la ciudad de Sevilla que los jugadores de rol emplean como tablero. Sapo le dice: “Imagina que toda la realidad está en esta maqueta. Todo el mundo está aquí, incluidos los jugadores... Coge un muñequito” (75). El uso de estos muñecos no sólo cuestiona la separación entre la realidad y su representación, sino también la de la propia identidad individual. Esta disolución de los dos niveles permite al *psycho-killer* obtener el poder y el

control que anhela. “¿No es cojonudo? Cuando en el colegio nos hablaban de los dioses del Olimpo, yo siempre me imaginaba algo así” (75), proclama Sapo. Es por medio de la manipulación de lo representacional, que el *psycho-killer* adquiere el control.

El contraste con la escena ante la maqueta lo pone otra posterior en la que los dos compañeros de piso se encuentran en la Torre Banesto del recinto ferial de la Expo-92. Desde este mirador pueden contemplar la ciudad de Sevilla, y una vez más, Sapo le dice: “¿A que parece una maqueta? (Algo ensimismado)...Sólo hay que saber leer en ella” (90). El énfasis en la expresión leer, remite al diálogo presente en la novela, y a la vocación frustrada del protagonista. Simón debe en este momento leer, no sólo la maqueta, sino también el mapa que se encuentra en la torre y que le permite resolver el misterio sobre el último atentado.

Esta dificultad para discernir los límites de la ficción no es, sin embargo, el único parecido con el Caballero de la Triste Figura. Al igual que en la novela (así como en *Historias del Kronen* y *Justino*), lo que lleva a Sapo a cometer sus actos, es el aburrimiento. El propio Jordi Mollá, que interpreta a este personaje, afirma que “los personajes están aburridos, muy aburridos; y el aburrimiento es peligrosísimo” (E. F.-S. n.p.). Decía Unamuno que la enfermedad de Don Quijote se origina en su ociosidad (“Glosas” 733). Del mismo modo, el violento juego de rol organizado por Sapo tiene el mismo origen: “Para jugar, sólo hace falta una cosa: estar aburrido.” (90). En referencia a una discusión que habían mantenido días atrás, cuando Simón le acusó de estar involucrado en los crímenes, el asesino explica: “[e]l otro día en casa me sentí de puta madre, allí, defendiendo mi inocencia... Me sentí vivo, joder, vivo de verdad” (91). Por lo tanto, al igual que Carlos en *Historias del Kronen*, Sapo es un asesino hedonista que necesita la violencia para saciar su adicción a las emociones fuertes. En la novela, esta actitud sociópata hedonista se presenta no sólo en sus atentados (sin víctimas) sino también

en las pesadas bromas macabras que perpetra, como la llamada a una cadena radiofónica fingiendo necesitar un trasplante (45-46).

No obstante, esta reflexión sobre la ociosidad y la falta de capacidad de reacción trasciende lo individual para alcanzar el nivel de lo nacional, ya que el autor entra en diálogo con la tradición ensayística que desde la generación del 98 las han considerado los principales males nacionales. Ángel Ganivet, en su *Idearium español* (1897) afirma que la “enfermedad” de los españoles es el “no querer” la “aboulia” o abulia, cuyos síntomas son el debilitamiento de la atención en todo lo que sea nuevo, la petrificación del pensamiento, y, en definitiva, la incapacidad de evolucionar y adaptarse a los cambios (255), lo que conlleva a “la debilitación del sentido sintético, de la facultad de asociar las representaciones” (262). En “De las tristezas españolas: la acedia,” Unamuno confiere a la acedia la categoría de característica esencial al alma española y la define: “Ese triste tedio de la acedia claustral no era sino fruto desabrido y estéril del deseo sin esperanza. Y por eso tendían a matar el deseo” (1130). Este “deseo sin esperanza” es como hemos visto en el capítulo anterior una de las características de una generación de jóvenes que se sienten desencantados con el proyecto político y social de la transición que se manifiesta en el rechazo generacional de los valores representados por sus padres. En este contexto, es el *psycho-killer*, Sapo, quien va a intentar reaccionar por medio del crimen como juego. El juego, tal y como propone Guy Debord, se opone gracias a su capacidad para interactuar (para ser social) al espectáculo. Siguiendo, este principio, Carme de Urioste afirma que la novela de Bonilla denuncia “la superficialidad del espectáculo en el que se halla inmersa la cultura española contemporánea y la necesidad de abrir dicha cultura a nuevas experiencias reflexivas” (87). Urioste, establece el paralelismo entre juego y texto literario, para afirmar que el juego como texto se constituye en un “método de conocimiento para el ser

humano tanto de sí mismo como del mundo que lo rodea” (97). Sin embargo, el juego aparece representado, en *Nadie conoce a nadie*, por el asesinato. Los intentos de asesinato no son exactamente un método de conocimiento, sino de cuestionamiento de la sociedad y de sí mismo. La violación de las normas como actividad lúdica no supone necesariamente la construcción de un modelo alternativo sino la destrucción del dominante. Según Bonilla el ser humano es lo que Huizinga llamaba un *homo ludens*. “Somos gente que juega, ni más ni menos, y como el juego al que te obligan a jugar es el de vivir, el de la rutina y como realidad no es suficiente, pues te inventas otras” (Urioste 87). De este modo Sapo, como Carlos y Justino, y al contrario que los asesinos de *Tesis*, utiliza el crimen como una huida de la parálisis alienante a la que les somete el entorno social.

El entorno socio-político criticado en la novela de Bonilla se corresponde con el de la transición democrática. La decepción ante este proceso se presenta indirectamente cuando se comparan los discursos del Franquismo y del Felipismo para criticar la sumisión con la que Sevilla ha aceptado estos cambios políticos (328-9). En la película, para cuestionar la transición se emplean sus resultados más negativos (la Expo²¹ y el “pelotazo”) que evidencian sus limitaciones. El elemento continuista, dentro de este proceso de cambios, es la religión, de ahí que la acción transcurra en Sevilla, como dice María, “la ciudad con más documentación religiosa del mundo” (51). De esta manera, aunque los ataques se producen desde fuera de la Iglesia, ésta aparece como una poderosa institución que junto con las autoridades civiles pretenden silenciar la información sobre los atentados, tal y como otras instituciones y corporaciones hacían lo propio en otros clásicos del cine de terror como *Jaws* (Steven Spielberg, 1975) o la saga iniciada por *Alien* (Ridley Scott, 1979), pero también con textos más canónicos como la obra teatral *Ein Folkefiende* (*Un enemigo del pueblo*, 1882) de Herik Ibsen. De este

modo, cuando en la televisión se entrevista al presidente de la Federación de Cofradías y le pregunta acerca de suspender las procesiones y responde: “Las autoridades pueden suspender las procesiones, pero no pueden impedir que la gente salga a la calle. Y ahora, con más razón por estos horribles crímenes, la gente va a querer salir para rezarle a la Virgen [...]. Por nuestra parte, lo que está claro es que ningún chiflado va a impedir que saquemos nuestras imágenes a la calle” (64). De este modo, Sevilla (la ciudad en la que nació el entonces presidente Felipe González) se convierte en el espacio en el que se manifiesta esta escisión entre realidad y representación (por medio de la vinculación con la Expo 92) y la permanencia de los valores anacrónicos de la Iglesia Católica.

En la novela, esta visión quijotesca de la realidad por la que Sapo se convierte en una forma idealizada (por oposición a lo material) del *psycho-killer*, lo aleja de los modelos tradicionales de este arquetipo, aunque no es así en el filme. Otro elemento que lo distancia de este arquetipo, en este caso tanto en el texto literario como en el fílmico, son los métodos de actuación que emplean Sapo y sus compañeros de juego. Por un lado, éstos son los que han visto previamente en los medios de comunicación (como sucedía con Carlos en *Historias del Kronen*) y por lo tanto emulan a don Quijote en su intento de aplicar a la realidad lo que conoce por las ficciones que consumen. Sin embargo, por otro lado, la técnica criminal del grupo se corresponde con la de la secta religiosa La Verdad Suprema y no con la de los asesinos en serie. Su atentado en el metro de Tokio, es imitado por los jugadores de rol en la estación del Tren de Alta Velocidad de Atocha (102). Pero lo que Sapo y sus aliados pretenden no es, en definitiva, una reacción política sino “una guerra contra la realidad” (309). Este rechazo de la realidad, sin embargo, no se trata únicamente del habitual cuestionamiento postmoderno. No es una reflexión global y abstracta, sino específica, cuyo principal objetivo es demoler la construcción de la

sociedad española como simulacro. En ese sentido, otra interpretación del quiijotismo de la que se hace eco la novela de Bonilla es la de Ortega y Gasset que, en *Meditaciones del Quijote* (1914), afirmaba: “De lejos, solo en la abierta llanada manchega la larga figura de Don Quijote se encorva como un signo de interrogación: y es como un guardián del secreto español, del equívoco de la cultura española” (167). Para Ortega y Gasset, como para Foucault, Don Quijote es un signo en sí mismo, pero es un signo de interrogación que cuestiona la esencia de la identidad española y es en este sentido que la identificación entre el personaje cervantino y el del sociópata de la novela de Bonilla cobra sentido. El personaje de Sapo, por medio de sus comentarios a la vez lúcidos y siniestros sobre la historia ya la sociedad del país, obliga al lector a reflexionar y cuestionar la construcción nacional española de los años 90. Aunque algunos de estos comentarios vienen filtrados por la interpretación del narrador filólogo, Simón.

En definitiva, la metáfora que relacionaba la realidad y su representación dentro del esperpento era el espejo, en el caso de *Nadie conoce a nadie*, como consecuencia de la influencia del “síndrome de Alonso Quijano, la metáfora es la de la “cadena de eslabones.” Cuando el narrador habla de los crímenes del metro de Tokio, los relaciona con la novela de Gordon Thomas *Perfume mortal* (*Deadly Perfume*, 1991), estableciendo una curiosa teoría de eslabones para hablar de la relación entre la realidad y la representación:

Los experimentos de la CIA (eslabón cedido por la realidad) deparaban una novela (eslabón cedido por la ficción) en la que se inspiraba un atentado producido en Tokio (eslabón cedido por la realidad). Y el siguiente eslabón también pertenecía a la realidad: un atentado en el Tren de Alta Velocidad Sevilla-Madrid. Pero ¿y si entre uno y otro se colara un eslabón cedido por la ficción? (135)

Irónicamente, la realidad pareció confirmar esta teoría. En la “madrugá” del 21 de abril de 2000, el pánico se desató durante las procesiones sevillanas mientras la gente se agolpaba a la espera de los pasos de la Esperanza de Triana o el Cristo de los Gitanos. Tal y como pone de manifiesto un artículo publicado al día siguiente en *La Vanguardia*, las autoridades barajaron la posibilidad de que se tratara de un intento de emular el filme *Nadie conoce a nadie*. Incluso se llegó a buscar al sospechoso de un disparo que el diario comparaba con el final de la película en el que Simón (Eduardo Noriega) dispara contra la Virgen de las Cinco Llagas. Al día siguiente, el mismo diario ilustraba su seguimiento de la noticia con un fotograma del filme de Gil.

El asesino y sus circunstancias: milenarismo e historia en *Nadie conoce a nadie*

Desde el inicio de la novela, Sapo es presentado por Simón como un individuo eminentemente antisocial. Cuenta, por ejemplo, que una de sus aspiraciones “en sus horas más impías” es “ir a la India y matar una vaca para comerla y beber su leche” (10). Esta provocación más allá de constituir un rechazo de las normas sociales se convierte en el rechazo explícito de la comunidad como conjunto de individuos. Sapo busca la constante subversión de las convenciones de la comunidad que sirven para unir a sus miembros, para paliar su aburrimiento, como muestra su “hazaña” de llamar a un programa de radio haciéndose pasar por un enfermo que necesita un trasplante de médula (44-45). Pero, el gesto que enfatiza de un modo más evidente este desprecio hacia los demás es que necesita ducharse al llegar a casa para limpiarse de las miradas de los que lo rodean (45). Al igual que Carlos en *Historias del Kronen*, su sociopatía se expresa en su propia sexualidad y su concepción de la cópula como “sofisticación del onanismo” (48). Como en el caso de Justino, la violencia de Sapo se corresponde también con una falla en la masculinidad. Sapo no es impotente, pero su orgasmo carece de eyaculación,

aunque es cierto que no lo entiende como algo negativo, sino como una “higiénica bendición inmerecida” (79).

El propio Sapo intenta auto-deconstruir su propia anti-sociabilidad en una autobiografía que está escribiendo y que, de nuevo, remite a las *Meditaciones* de Ortega y Gasset, ya que la titula “Yo y mis circunstancias. Memorias de un hijo”. En este escrito, Sapo analiza su evolución personal en función de la relación, sobre todo, con su padre y sus obsesiones religiosas, en especial, la Semana Santa. Su padre es descrito ante todo como un alcohólico religioso obsesionado por inculcarle su devoción por la Semana Santa sevillana. Una devoción que lleva a extremos enfermizos como el de mantener relaciones sexuales con su esposa vestido de nazareno (74). Esta conexión entre religiosidad y sexualidad se dan también en el Sapo adolescente cuando se adentra en los placeres secretos e inconfesables de la masturbación vestido también con los ropajes característicos de la Semana Santa. Las tradiciones religiosas se presentan como un lastre del pasado, que aparecen relacionadas en la mayoría de los casos con la superstición. Así, el padre de Sapo, de acuerdo con la autobiografía de éste, intenta inculcarle a su propio hijo que está poseído por el diablo (175). Esta construcción de las tradiciones como costumbres enfermizas que se pasan de generación a generación alcanza el nivel de lo nacional gracias a la intertextualidad con los autores que, como Unamuno y Ortega y Gasset, han discutido la crisis de lo nacional en el pasado. Esto se enfatiza la inamovilidad del país casi un siglo después.

En la versión cinematográfica desaparecen las referencias a Cervantes, Unamuno y Ortega y Gasset que servían en la novela para reforzar esta imagen de lo nacional. El título de las memorias de Sapo pasa a ser “Génesis,” de este modo el diálogo literario desaparece, parcialmente, para realzar el componente religioso, casi mítico, que pervive en el presente. De

este modo, muestra, tal y como hacía *Justino* con los toros, su anacronismo. La religión y sus manifestaciones más extremas durante la Semana Santa es lo que permanece conectando las distintas generaciones. Pero además, los pasos de la Semana Santa como rito sacrificial simbólico se convierte en el sacrificio inicial, del que hablaba Edward Mitchell en la formación del *psycho-killer*. El inicio de las fantasías satánicas de Sapo tiene lugar en la obsesión del padre por los pasos de Semana Santa y los trajes de penitentes, convirtiéndose de esta manera en el doble monstruoso de esta celebración²².

Además, el uso de los pasos de Semana Santa sirve para establecer un tono milenarista al describir al *psycho-killer* en la película de Mateo Gil. El filme contextualiza la acción en 1999, y propone al asesino como agente casi divino. Esta unión del *psycho-killer* y las incertidumbres del milenarismo es algo muy presente en las ficciones norteamericanas, desde la serie *Millenium* (Chris Carter, 1996-1999) a filmes como *Strange Days* (Kathryn Bigelow, 1995) y *Se7en*, o las novelas protagonizadas por Hannibal Lecter²³, en las que este personaje se convierte en la imagen apocalíptica del fin de los tiempos, en la encarnación ideológica del fin de la historia. Dentro del contexto español, específicamente, no es casual que el filme se estrene tras el “silencioso” centenario del 98. Según Christopher Britt Redondo, durante el gobierno de José María Aznar, se intenta recuperar un discurso triunfalista y neo-imperialista que recupera al personaje cervantino y sus “ideales.” De acuerdo con este autor, los principios tras *La Segunda Transición* (1994) de Aznar son similares a los de la Falange, que animó a la “monumentalización” de Don Quijote. Según esta lectura, para Aznar, España no es sólo un país mediterráneo sino que debe mirar hacia América en busca de su “destino trasatlántico” (23-24), lo que le llevaría años más tarde, en 2003, al apoyo incondicional al ejército norteamericano en Iraq (177). Este nuevo contexto le da una dimensión diferente a las secuencias finales del filme

en el recinto ferial vacío y abandonado de la Expo-92, uno de los mayores exponentes de la etapa anterior. Este escenario se convierte en un símbolo del proyecto político abandonado. El filme, como la novela se niega a incorporar el tono triunfalista del revisionismo y neo-imperialismo que intenta alimentarse de la generación del 98 y del Quijote, y abraza el tono pesimista de fin de una era que presentan estos referentes literarios.

Este tono apocalíptico se refuerza por medio de la construcción por parte de Sapo de su personaje dentro del juego de rol. Él se convierte en el Adversario, el Anticristo. Algo que enfatiza la cita bíblica de la Segunda Carta de los Tesalonicenses, dejada junto al cadáver de Andrés, el amigo de Simón: “Primero tiene que manifestarse el Adversario, hasta el extremo de sentarse él mismo en el Santuario de Dios y proclamar que él mismo es Dios” (55). Durante el clímax del filme, el protagonista recuerda esta cita para descubrir a Sapo escondido en la imagen del paso de la Virgen de las Cinco Llagas. Si las Semanas Santas de la infancia de Sapo constituyen el primer libro del Antiguo Testamento, el “Génesis,” el atentado final reescribe el libro del “Apocalipsis,” con la llegada del Anticristo.

No obstante, las memorias de Sapo no le construyen únicamente como asesino milenarista sino como una consecuencia de los “pecados” del pasado. El empleo de la figura paterna en las memorias de Sapo, remite directamente y de una manera explícita al pasado de España, que sirve para explicar las lacras y los defectos del país en el presente. La sociedad española se muestra con carencias económicas y culturales que se manifiestan en la complicada subsistencia del personaje de Simón. El hecho de que sea estudiante de filología lo sitúa en el epicentro de la problemática laboral (y por lo tanto económica del país), ya que esta titulación es una de las más afectadas por los índices de desempleo en España²⁴. Por este motivo, esta carrera universitaria es una de las que más depende del sistema de becas que tal y como apunta Sapo en

la novela cuando dice que “ésta es época de becas flacas” (53), es insuficiente, lo que muestra las carencias y despreocupación por el sistema académico.

Dentro de esta situación poco boyante, como hemos visto, se producen los eventos del 92 que suponen un considerable despliegue de medios que sirven para proyectar una imagen moderna y avanzada de España al resto del mundo. Uno de los principales símbolos de estos eventos (y de la ideología detrás de los mismos), como recuerda Tony Morgan, es el tren de Alta Velocidad y la consecuente renovación de la madrileña estación de Atocha, que se convierte en una metáfora del avance tecnológico con el que el país parecía unirse a los miembros del norte de la Unión Europea (58). La selección de esta estación como el primer objetivo de los atentados del grupo de Sapo responde al intento por desarmar el simulacro en que se ha erigido la sociedad española de los 90. Cuando Sapo, en sus memorias, habla de los eventos del 92, más específicamente de la Expo 92 que tuvo lugar en Sevilla, cuestiona su utilidad y trascendencia diciendo que sus “seis meses de duración provocaron no sólo grandes pérdidas a la ciudad, sino que también un millar de embarazos” (295).

La conexión con estos eventos es todavía más evidente en la adaptación cinematográfica, ya que en el momento del rodaje del filme el rotundo éxito de la Exposición Universal como altavoz de la modernidad del país había quedado eclipsado por las acusaciones de corrupción. En 1997, José Bejarano escribía en una de las páginas del diario La Vanguardia: “La joya de la corona de la era socialista, que deslumbró en la primavera del 92, también está en entredicho.” Las investigaciones que se estaban realizando giraban en torno “las abultadas pérdidas de la Expo; el pago de comisiones, aparentemente injustificadas, de 6.500 millones a Telemundi; el abono al parecer irregular de indemnizaciones personales; el presunto cargo de viajes privados a fondos públicos de Tese-Expo o el posible enriquecimiento de empresas hosteleras” (11).

Por todo esto, la elección del Pabellón de la Santa Sede en el recinto de la Expo como el lugar en el que se reúnen Sapo y sus secuaces proyecta la crítica al vacío de dos discursos distintos. Por un lado, por su diseño de planta basilical que emula la de la Basílica de San Pedro en el Vaticano, se apela al de la Iglesia Católica. Por otro, por su emplazamiento en el recinto ferial, se dialoga con el del Felipismo. Esta crítica se refuerza instantes más tarde, cuando Sapo sitúa a Simón para iniciar la partida en lo alto de Torre Panorámica del mismo recinto. Lo más significativo es que ésta es la Torre Banesto, lo que inevitablemente aparece asociada con el famoso escándalo financiero protagonizado por Mario Conde en 1993²⁵. De esta manera, al igual que hacía Mañas con *Historias del Kronen*, el *psycho-killer* surge como una consecuencia de una sociedad dedicada a la apariencia sin significado, como evidencian las celebraciones del 92 y la cultura del “pelotazo,” de la que Conde es el máximo exponente: aparentemente un triunfador, pero en realidad un delincuente.

Por todo esto, el pasado y sus cargas no se manifiestan únicamente a nivel personal y privado, sino también desde una perspectiva más histórica. En el juego ideado por Sapo, que reproduce la Sevilla roja anterior a la Guerra Civil, el pasado aparece idealizado como el momento primordial en el que se podría haber cambiado la trayectoria del país. De este modo, intenta recuperar la ciudad que se convirtió en el espacio de conflicto por la lucha de los derechos sociales (324). Aunque esta visión idealizada y estilizada contrasta con los constantes vínculos que se establecen entre la ciudad y la facilidad con la que aceptó el Franquismo. Cuando Simón recibe la primera llamada cree que se puede tratar de un intento de golpe de estado: “Se rumorea tanto acerca de un golpe militar, y bueno, esta ciudad es bastante propensa a aceptar sin rechistar los golpes militares” (56). Más tarde se amplía esta percepción cuando, en

relación con otros contextos de poder el dinamitero, uno de los jugadores de rol, afirma en la novela:

(...) esta ciudad que se considera la cuna de María Santísima, y es capaz de decir sí a todo el que le sobre el lomo, sí al General Franco, claro que sí, la primera en decir que sí a los socialistas, claro que sí, la primera en decir que sí, y el 23 de febrero, cuando salieron los tanques a la calle, sí, claro que sí, lo que ustedes manden siempre que no toquen lo mío, lo de siempre, los pasos, las procesiones, los penitentes (...). (328-9)

Estas palabras producen un cuestionamiento, no sólo de la ciudad, sino también de la nación, así como revelan un profundo escepticismo político según el cual el gobierno socialista de Felipe González se muestra como equivalente del de Franco o de la intentona golpista de 1981. Al igual que los toros, los pasos se presentan en esta cita como el opiáceo del pueblo. Resulta significativo, además, que en este caso el que habla no sea Simón, sino el Dinamitero, el jugador que ejerce su papel como sindicalista anarquista.

Es precisamente en esta comunión ideológica entre el protagonista y los criminales que *Nadie conoce a nadie* establece sus lazos más explícitos con la tradición norteamericana del *psycho-thriller* y la figura del *profiler*, en la que suele darse la identificación entre éste y el asesino, como consecuencia de la herencia gótica del *doppelgänger*. Simón muestra sus tendencias republicanas cuando se imagina en las Olimpiadas representando a la “República de España” mientras ondea la bandera tricolor (125), pero además muestra un desprecio similar por la ciudad en la que vive. Cuando está leyendo un libro sobre la Semana Santa encuentra una arenga patriótico-religiosa en uno de los pregones de 1944. Esta referencia específica a la religiosidad de la posguerra contrasta con el anticlericalismo republicano presente en los jugadores de rol.

Además de esta reflexión sobre el pasado de España, la novela de Bonilla tiene, al igual que en *Tesis*, otra sobre el contexto espectacular del momento, ya que el punto de partida argumental de la novela es uno de los crímenes mediáticos ya mencionados, el “crimen del rol.” La trama se inspira de un modo muy general en este hecho real acaecido en Madrid en 1994²⁶, como admite el propio Bonilla en una entrevista para *El País* (Castilla). Esta conexión también es establecida de un modo específico por el detective Baturone en la novela:

Hace poco los periódicos recogían una noticia espeluznante: dos jóvenes involucrados en un juego de rol, acuchillaron a un señor que esperaba el autobús, porque tenía cara de tonto (y según el rol que habían adquirido en el juego su misión estribaba en exterminar a los ciudadanos con cara de tonto). Evidentemente esos dos homicidas también padecían un agudísimo síndrome de Alonso Quijano. (278)

Al igual que sucede con el filme *Tesis*, que significativamente se estrena el mismo año en el que se publica esta novela, el origen de la trama se encuentra en los diarios o, lo que es lo mismo, en la “espectacularización” de los crímenes. Sin embargo la propuesta de Bonilla es muy diferente de la de Amenábar, ya que, aunque ambas obras podrían ser incluidas dentro del género del *psycho-thriller*, Bonilla emplea las técnicas del mismo para subvertirlas, básicamente, cuestionando la existencia de los hechos mismos (los crímenes) al dar lugar a una trama repleta de elementos oníricos y constantemente interiorizada e intelectualizada por medio del narrador-protagonista.

En el capítulo anterior, se ha destacado cómo las características fundamentales del *psycho-thriller* son el efecto psicológico del suspense originado en la demora de la resolución de la acción, el énfasis paranoico en la familia como institución y el *psycho-killer* como la figura monstruosa que acosa a los miembros de esta unidad social. (Luzón Aguado 165-166). En el

caso de *Nadie conoce a nadie*, la familia, aunque éste en un margen extradiegético, también es amenazada por el comunicante anónimo que le pide a Simón que altere su crucigrama (12). Pero sobre todo, está la presencia del *psycho-killer* como figura amenazante del microcosmos vital del protagonista que se materializa en el propio compañero de apartamento. Las amenazas se van construyendo inicialmente de un modo “real,” con el mensaje que recibe en las entrañas de un gato muerto; con el consejo que Sapo le da a Simón de llevar un hacha en el coche (121); y, especialmente con las primeras lecturas del diario o las cartas en las que Sapo se identifica con el vampiro de Düsseldorf (169-175).

Pero si, como consecuencia del énfasis en la familia y en ciertos valores hegemónicos, el empleo del *thriller* suele conllevar cierta actitud esencialista y conservadora, tal y como pasaba en *Tesis*, en este caso se cuestiona por medio de la construcción ambigua del narrador que defiende a nivel teórico la mayoría de los planteamientos de su antagonista. Además, si bien en la novela se aplica el término “síndrome de Alonso Quijano” para definir a Sapo, el personaje que incide de una manera más evidente dentro de las manifestaciones sintomáticas es el propio narrador protagonista. Simón es un estudiante de filología que hace de su profesión una forma de vida, por lo que pretende trascender el nivel de los signos en sus intentos por analizar los sueños (los suyos y los del propio Sapo), pero sobre todo la autobiografía de su compañero de piso “Yo y mis circunstancias.”

No obstante la cuestión genérica de la novela se subvierte, por encima de todo, por medio del personaje de Sapo, ya que él mismo es su propio psicoanalista y *profiler*. En sus escritos se construye bajo los paradigmas freudianos del complejo de Edipo y vincula su sociopatía con las represiones religiosas a las que lo sometió el padre junto con problemas de índole sexual, como su incapacidad para eyacular durante el orgasmo. De esta manera los roles entre protagonista y

antagonista quedan definitivamente difuminados. Si *Don Quijote* parodiaba las novelas de caballerías, porque sus principales elementos únicamente estaban en la mente del protagonista, algo similar sucede con *Nadie conoce a nadie* y las ficciones de los asesinos en serie. El propio narrador afirma:

Si Sapo era un psicópata, lo era en la misma medida que Don Quijote era un caballero andante: se trataba más bien de una caricatura. Su venganza de la ciudad en la que nació y a la que detestaba como sólo se puede detestar y a unos padres, había estremecido a la población. (352)

Sin embargo, como se ha visto, la parodia se acerca más al esperpento en lo que tiene de subversión de los principios ideológicos sobre los que se fundamenta el género del *psycho-thriller*. Esto es algo que en la versión cinematográfica, en la que Sapo es una amenaza real, se pierde. En la novela de Bonilla, el *psycho-killer* se convierte, literalmente, en la fantasía liberadora respecto a los “males” de la acedia y la abulia.

Conclusión

El periodo de modernización y transición democrática iniciado en España durante la década de los sesenta es percibido por algunos sectores sociales como insuficiente ante los desafíos con los que se enfrenta el país. Algunos vestigios de la vieja España Negra y Exótica, como los toros o la Semana Santa, se presentan como perpetuos anacronismos ante la España global del cambio del milenio anunciada a voces por las conmemoraciones del 92 y, las más silenciosas, del 98.

Los toros y la Semana Santa son las manifestaciones formales de la pervivencia de los valores patriarcales y violentos que caracterizaron las décadas pre-democráticas. Se muestran

como rituales arcaicos establecidos para el mantenimiento del orden social, aunque un orden sin lógica. Representan la irracionalidad que se ha venido denunciando desde la generación del 98 por medio de autores de orígenes ideológicos dispares como Gánivet, Unamuno, Maeztu u Ortega y Gasset. La subversión de estos modelos en los textos analizados en este capítulo se hace por medio de dos tradiciones literarias aparentemente antitéticas, el esperpento y el quijotismo, aunque ambas plantean la reflexión racional y distanciadora de la realidad. El esperpento ya es subversivo de por sí, y su constante reelaboración cinematográfica desde las comedias negras de García Berlanga y Ferreri hasta nuestros días es una prueba de su capacidad para mantenerse vigente bajo los diferentes discursos hegemónicos.

Más significativa es la subversión del elemento quijotesco en *Nadie conoce a nadie* que dialoga con un discurso de exacerbación patriótica para erosionarlo desde dentro, deconstruyendo su exaltación de la irracionalidad. Su intertextualidad con los discursos regeneracionistas, fundamentalmente de Unamuno y Ortega y Gasset, sirven para denunciar el discurso propagandista del Felipismo y el neo-imperialismo de la “aznaridad,” que aunque pretenden objetivos divergentes, plantean una reconstrucción del pasado similar. Si en *Historias del Kronen*, el *psycho-killer* presentaba elementos liberadores, en *Justino* y *Nadie conoce a nadie* (la novela) se lleva al extremo esta perspectiva al construir negativamente a las víctimas. En *Justino*, los “menos-muertos” pasan de ser las víctimas a convertirse en los asesinos y los episodios homicidas iniciales surgen de las corridas de toros. En *Nadie conoce a nadie*, estos episodios homicidas se identifican con los pasos de la Semana Santa, por los que el propio narrador no muestra ninguna simpatía. Las víctimas de estos asesinos surgen de entre los grupos que refuerzan estas instituciones que aparecen retratadas como anacrónicas.

De esta manera, el uso del *psycho-killer*, que como hemos visto en el capítulo primero, es uno de los iconos fundamentales de la sociedad espectacular del neo-liberalismo, no se produce por medio de una adaptación mimética de las características anglo-sajonas sino que éstas se instrumentalizan, readaptándolas por medio del esperpento y el quijotismo, dando lugar al *psycho-killer* cañí. El síndrome de Alonso Quijano, la confusión entre representación y realidad, que sufre este *psycho-killer* cañí, resulta especialmente significativo cuando concierne, como en el caso de *Nadie conoce a nadie*, a un intelectual profesional, un filólogo, un experto en la interpretación de los signos. En el filme, Simón es capaz de reciclar creativamente su traumática experiencia y la secuencia final lo muestra escribiendo su novela “Nadie conoce a nadie.” En el texto de Bonilla, este retorno al orden no tiene lugar. Su final nos muestra a Simón, un año más tarde, intentando interpretar los signos de la realidad que lo rodean (concretamente, en una matrícula de un coche ve “XX” e intenta pensar en un escritor que responda a estas iniciales). De este modo, Simón se presenta ante el lector como el paradigma del intelectual en crisis, que protagonizará el próximo capítulo de este trabajo.

Notas

¹ Mirinda es una marca de refrescos española cuyo momento de máxima popularidad tuvo lugar durante los 80. Irónicamente, su nombre significa “admirable” o “maravilloso” en esperanto.

² El esperpento supone una evolución en el uso de lo grotesco, tal y como proponen Rodolfo Cardona y Anthony N. Zahareas, cuyos antecedente se encuentra en las visiones de pesadilla de Quevedo, las pinturas del Bosco y Goya. Aunque también destaca sus versiones foráneas en François Villon, Swift, Nietzsche o Baudelaire, estos autores enfatizan la innovación valle-

inclaniana (67-68). En su artículo “El esperpento cinematográfico: de *El pisito* a *Crimen Ferpecto*,” Ángel Morán Paredes desarrolla la presencia del esperpento en el cine, vinculando su adaptación al nuevo medio con el guionista Rafael Azcona.

³ Esta afirmación puede parecer discutible a tenor de lo descrito por José Sánchez Herrero en *La Semana Santa de Sevilla* (2003) o por Manuel José Gómez Barrientos en *Sevilla y su Semana Santa* (1995). Estos autores destacan la existencia paradójica de dos tendencias: una de carácter serio, otra de carácter festivo. En una nota del gobierno civil sevillano se llegó a denunciar una “falsa sensación de mascarada” (Gómez Lara y Jiménez Barrientos 36).

⁴ Los antecedentes de la Semana Santa pueden rastrearse hasta el siglo XIV, aunque es en el siglo XVI cuando comienza su transformación hacia lo que conocemos en la actualidad (a pesar de que su evolución no ha concluido) tal y como destacan Carlos José Romero Mensaque y José Domínguez León (28). Respecto a la Fiesta Nacional, aunque se discute el origen de las corridas de toros, Manuel Delgado Ruíz ha destacado como ya se instrumentalizan por parte de los poderes públicos a partir de comienzos del siglo XIX (22-23).

⁵ A lo largo de los título de crédito de *¿Quién puede matar a un niño?* Se editan imágenes documentales de distintos enfrentamientos bélicos del siglo XX. Tras los mismos, Tom (Lewis Fiander) y Evelyn (Prunella Ransome), una pareja de turistas en el Mediterráneo español, visitan la pintoresca isla de Almanzora que Tom conocía de un viaje anterior. Cuando llegan a esta isla, descubren que los niños están asesinando a los adultos.

⁶ Algunos de los autores que han tratado esta vertiente realista del esperpento han sido Cardona y Zahareas, que incluso se remontan a Platón para explicar esta metáfora del espejo (36). Elvira Piraglia lo compara por oposición con el expresionismo (69-70). Pedro Salinas por su parte

habla de una superación de este realismo, comparándolo con Goya: “Goya, en sus dibujos y en muchas de sus pinturas, hace fuerza a las proporciones y fisonomías normales del mundo, y pasa sobre el cadáver del realismo para ver si llega, del otro lado, a mayores descubrimientos del poder expresivo de su arte” (89). Por último, César Oliva habla del “realismo esperpéntico” valle-inclanesco como parte del más amplio “realismo crítico” (59).

⁷ Ángel Morán Paredes afirma que desde *Esa pareja feliz* (1951) que García Berlanga dirige con Juan Antonio Bardem, el director valenciano muestra una predilección por el neorrealismo italiano que luego en la segunda mitad de la década y en los 60 matizaría y combinaría con el esperpento gracias a la influencia de Azcona (n.p.)

⁸ Leatherface es uno de los protagonistas de la saga *The Texas Chainsaw Massacre*. Su construcción iconográfica se fundamenta en la máscara de piel humana (de ahí su apodo) y en la sierra mecánica (aunque no es su único instrumento homicida).

⁹ Dirigido por Jorge Ortiz de Lanzaduri, Pite Piñas, David López y Amparo Utrilla.

¹⁰ En este filme, William Munny es un pistolero retirado y viudo que vive con sus hijos en una granja de cerdos que un día es contratado por un grupo de prostitutas que quieren que mate a los que han desfigurado a una de sus compañeras.

¹¹ Esta escena también aparece parodiada en el final del cortometraje *Perturbado*, en el que el protagonista (Santiago Segura) un obseso sexual devoto de Escrivá de Balaguer que es recluido en un centro psiquiátrico. Sentado en su cuarto, observa cómo las moscas sobre su mano mantienen relaciones sexuales, tras lo cual mira a la cámara sonriendo.

¹² Algunos autores sitúan este filme como el origen de los *slasher*, aunque creo que por motivos cronológicos y estéticos puede ser un poco inexacto. Hitchcock ya había realizado varios filmes

protagonizados por *psycho-killers* como *The Lodger* (1927), inspirada por el caso de Jack The Ripper, o *Shadow of a Doubt* (1943). Este último incluso planteaba un estudio psicológico del asesino en serie, si bien también tenía un móvil económico. Lo que sí es cierto es que hasta los años 90 (con el estreno de *The Silence of the Lambs*) *Psycho* se mantiene como la principal referencia dentro de la “alta cultura.”

¹³ “Iberia se parece a una piel de toro, tendida en sentido de su longitud de Occidente a Oriente, de modo que la parte delantera mire a Oriente y en sentido de su anchura del Septentrional al mediodía.” (n.p.)

¹⁴ Como recuerda Jesús Torrecilla en su libro *España exótica: La formación de la imagen española moderna* (2004), estas características han sido reforzadas también dentro de las fronteras, y no se debe únicamente a un proceso foráneo, especialmente durante las décadas de transición entre el siglo XVIII y el XIX, cuando se produce un “aplebeyamiento” de la aristocracia, ante el proceso de “afrancesamiento,” como consecuencia de la pérdida del poder político y, por lo tanto cultural, que se confirma durante este periodo (6). Estos valores, lejos de perderse se han ido reforzando con el paso de los siglos. Dentro del contexto que nos concierne, el espaldarazo definitivo a la vigencia de esta construcción nacional se produce durante el Franquismo. A lo largo de este periodo, los principales rasgos de la españolidad fueron, según Michael Richards, los siguientes: la exaltación del campesino como encarnación de las virtudes nacionales, el mantenimiento de la propiedad privada, la visión de la violencia como algo creativo y purificador, el militarismo y la idea de una unidad nacional y de la recuperación material y espiritual que se basa en el desarrollo de los mitos del Imperio, la Reconquista y la Contrarreforma (152-153).

¹⁵ Lo que provocó el fracaso de las protestas de estos grupos, que apelaban una vez más a la Leyenda Negra del país, fue la matanza del estadio Heysel, en el que 39 personas murieron, y más de cuatrocientas fueron heridas por los actos de los *hooligans* del Liverpool (Douglass 96-98). Este desgraciado episodio invalidó, al menos temporalmente, las acusaciones de barbarie efectuadas contra España.

¹⁶ La línea de razonamiento de Deveny no se aleja demasiado de la de Timothy Mitchell, cuando habla de la fiesta de los toros. Tras situarla en el mismo grupo que las celebraciones de moros y cristianos o aquellas que implican la quema de efigies (12-13), afirma que hay pruebas etnográficas suficientes para demostrar que la única manera en la que los españoles pueden conseguir los más altos niveles de emociones conjurando las fuerzas de la agresión y la destrucción (25). Sin embargo, olvida cualquier vestigio de estudio etnográfico al meter en el mismo lote la matanza del cerdo (22) o la “feira do capón” (24), en donde los animales son sacrificados por motivos alimenticios, para justificar también el cumplimiento de su teoría en aquellos lugares donde tales celebraciones taurinas no están presentes. De esta manera construye una imagen estereotípica y violenta de la ideología española, cuyas variaciones regionales se presentan, únicamente, como alternativas pintorescas.

Las corridas de toros se presentan como el punto de unión más evidente entre los dos modelos estereotípicos de construcción nacional: el de la España Negra y la España Exótica. José Álvarez Junco se remonta dos siglos, hasta la Guerra de la Independencia, para establecer un cambio de paradigma entre estos dos modelos. Según este autor, si para Montesquieu, España era un país ignorante, cruel, arrogante y decadente; para los escritores románticos, influidos por la resistencia de los españoles contra las tropas napoleónicas, se convierte en la encarnación de las

pasiones fuertes, la valentía, la sangre y el sol. Sin embargo, tal y como advierte Álvarez Junco, los personajes siguen siendo, en realidad, los mismos y, así, el conquistado, el inquisidor y el aristócrata dan lugar a los guerrilleros, bandoleros, carlistas y toreros. En definitiva, se sigue caracterizando a los españoles según su proximidad con la muerte y su desdén hacia la misma (94).

¹⁷ Su primera obra fue una recopilación de los textos para este diario: *Veinticinco años de éxitos* (1993), que luego fue reeditado como *El arte del yo-yo* (1996), aunque esta vez incorporando algunos relatos. Ha trabajado también para la *Revista Clarín* y el diario *El Mundo*. Su carrera literaria es extensa y heterogénea. Ha publicado varios libros de poesía que incluyen *Parte de guerra* (1994), y *El Belvedere* (2002). El campo en el que ha sido más prolífico ha sido el de la narrativa breve, género que según el autor debe ser reivindicado dentro de la tradición española. *Minifundios* (1993), *El que apaga la luz* (1994), *La compañía de los solitarios* (1999), *La noche del Skylab* (2000), *Six Stories* (2004), *El Estadio de Mármol* (2005) y *Basado en hechos reales* (2006) son algunas de sus colecciones.

¹⁸ El propio Unamuno, en la introducción a la edición de 1902 de *En torno al casticismo* (1895), entiende la guerra entre Estados Unidos y España como un enfrentamiento entre Robinson Crusoe y don Quijote (278). Antes del desastre de 1898, Angel Ganivet ya había utilizado los mismos personajes para explicar las mismas diferencias entre los anglosajones y los españoles en *Idearium español* (1897).

¹⁹ El propio autor afirma en los extras del DVD de la película: “Esto es lo que me apetecía; que la misma historia la contara otro y que, por lo tanto, dejara de ser la misma historia y se convirtiera en otra historia completamente distinta.” Recientemente, Bonilla ha revisado su

creación para *Fundaciones Mutantes* (2009), una recopilación de textos de varios autores inspirados por las óperas primas de directores españoles o latinoamericanos.

²⁰ En el espacio radiofónico *La Ventana* (13-04-2009) en el que participaba como comentarista sobre el estreno de la nueva versión de *Friday 13th*, Nacho Vigalondo ironizaba sobre la importancia de que el asesino lleve una máscara: “No solamente están llevando al personaje a la categoría de de icono, sino que están ofreciendo la posibilidad de que la gente se haga un disfraz muy barato.”

²¹ En el momento del rodaje de la película, la organización de la Expo-92 ya había sido acusada de corrupción, convirtiéndose en un nuevo símbolo del pelotazo, como consecuencia de las investigaciones del juez Baltasar Garzón.

²² Este contenido subversivo respecto a la religión creó una importante controversia durante el rodaje y el estreno de la película de Gil. Es significativo que, a pesar de que el productor del filme, Antonio P. Pérez afirma que su “propósito no es criticar la Semana Santa, ni crear polémica,” la Iglesia no permitió al equipo de filmación rodar en los edificios especificados en el guión y se vio obligado a trasladarse al municipio de Carmona (Molina n.p.).

²³ *Red Dragon* se abre con epígrafes tomados de *Songs of Experience* y *Songs of Innocence* de William Blake y se cierra con otro tomado del *Eclesiastés*. *The Silence of the Lambs* se abre con una cita de la *Carta a los Corintios*.

²⁴ Las carreras englobadas dentro de la categoría de las humanidades son aquellas cuyos licenciados tardan más en incorporarse al mundo laboral, hasta cuatro meses y medio. Dentro de las mismas, filología tiene uno de los índices de paro más alto, un 7,9, y uno de los porcentajes de actividad más bajos, un 84,6. Fuente: CONFEDE.

²⁵ Mario Conde fue el presidente del banco Banesto y se convirtió durante los primeros 90 en un símbolo del progreso económico español. El 28 de diciembre de 1993, el Banco de España se vio obligado a intervenir en la entidad con motivo de un agujero patrimonial. Esta trama de corrupción empresarial acabó con la condena de Mario Conde por estafa y apropiación indebida.

²⁶ La madrugada del 30 de abril de 1994, un hombre de 52 años es asesinado en una parada de autobuses en Madrid por dos jóvenes, uno de 20 y otro de 17 años. Los asesinos cometieron el crimen siguiendo las instrucciones de “Razas”, un juego de rol. Fueron capturados cuando se preparaban para jugar una nueva partida e intentaron convencer a un nuevo cómplice que los delató (Pérez Abellán, *Crónica* 259-263).

Retrato del asesino como artista:

intelectualidad y arte en las ficciones de los *psycho-killers*

But then suppose your murderer – your really deal, brilliantly clever and competent murderer – a genius at it, I mean – suppose he was alive to the fact that vanity was the Achilles heel to the thing, and went specially out of his way to see that he wasn't caught like that. I'm talking of a genius at it.

Brandon, *Rope* (Patrick Hamilton)

You will not persuade me with appeals to my intellectual vanity.

Hannibal Lecter, *The Red Dragon*

La popularidad de series “forenses” norteamericanas como *CSI* (2000-) o *Criminal Minds* (2005-) ha propiciado la aparición de productos similares en España como *Génesis: en la mente del asesino* (2006-2008), producida y emitida por el canal de televisión Cuatro. El argumento de la serie gira en torno a las investigaciones de un equipo de la policía científica que se dedica a la caza y captura de *psycho-killers*. En el primero de los capítulos, titulado “Los desastres de la guerra” y dirigido por Ignacio Mercero, el equipo liderado por Mateo (Pep Munné) investiga los crímenes de quien resulta ser hermano de un militar muerto durante la Guerra de Bosnia. Sus víctimas son aquellas personas que considera responsables de la instrumentalización deshonesto del conflicto balcánico. De esta manera, el *psycho-killer*, que se adentra en la producción cultural española como consecuencia de la influencia norteamericana, se muestra una vez más como un personaje que lucha por equilibrar la tensión entre lo privado

(la muerte del hermano) y lo público/global (la intervención de España en la guerra como miembro de la OTAN). Además, el asesino establece un diálogo con Goya para hacer su crítica a la guerra al tomar como inspiración para la *mise en scène* de sus crímenes los grabados de la serie *Los desastres de la guerra* (1808-1814), que fueron creados por el pintor aragonés como respuesta a los efectos de la Guerra de la Independencia. Como se ha visto en capítulo anterior, los grabados de Goya no son únicamente una muestra del retrato de la España Negra, sino también uno de los modelos para el posterior esperpento, por su uso del distanciamiento y de la parodia. Sin embargo, la intertextualidad con este pintor va más allá de estos aspectos referenciales o estilísticos. Su violencia surge de la deformación grotesca de la realidad política del país, en este caso, la participación en el conflicto balcánico. Además, al describir al asesino, Lola (Verónica Sánchez) afirma: “Nuestro asesino quiere dejarnos claro que es culto, que es un esteta, y que por lo tanto su motivación es elevada, por eso elige a Goya.” Este es precisamente el tercero de los temas que va a ser analizado en este estudio de los *psycho-killers* en España: la construcción del asesino como artista e intelectual. En el caso del primer episodio de *Génesis*, esta construcción se materializa no sólo por la imitación de los grabados goyescos sino también por la denuncia del papel de esta élite ante el conflicto bélico, que se pone en evidencia con el asesinato de un fotógrafo de guerra. De esta manera, se plantean elípticamente cuestiones sobre cómo debe ser representada la violencia y las relaciones entre la ética y la estética.

Éste no es el único *psycho-killler* “artista” que aparece en las ficciones españolas de las últimas décadas. En *El arte de morir* (Álvaro Fernández Armero, 2000), el momento de epifanía del protagonista, Iván (Fele Martínez), se produce tras la conversación que mantiene con el padre de Nacho (Adolfo Fernández) en la que le confiesa cómo él y sus amigos mataron accidentalmente a su hijo (Gustavo Salmerón). Antes de salir de la casa, Iván se encuentra ante

los cuadros pintados por el difunto y las muertes de sus amigos/cómplices cobran sentido. Todas se han producido según las obras de Nacho, creadas para a un proyecto inspirado, a su vez, por las ilustraciones del Bosco para un libro que enseñaba el “arte de morir.” Los crímenes que desarrollan la trama de la película resultan ser parte del inconsciente de los protagonistas/víctimas que se encuentran en un hospital debatiéndose entre la vida y la muerte, lo que incide en la irrealidad como elemento importante en la construcción del *psycho-killer* cañí. Otro ejemplo de este síndrome de Alonso Quijano, en el que el mundo interior se fusiona con la representación artística, es el de Albert Cerrato, en *El estrangulador* (1995) de Manuel Vázquez Montalbán, que considera sus crímenes como instalaciones, aunque estos no existen más que en su mente.

Por otro lado podemos encontrar casos en los que los asesinatos no son únicamente una construcción mental. Dentro de los crímenes firmemente asentados en la realidad se encuentran los de la novela *Soy un escritor frustrado* (José Ángel Mañas, 1996) en la que J, el protagonista inicia su carrera criminal por culpa de su falta de inspiración para escribir. Lo contrario le sucede a Nicholas Pierce (Peter Coyote) en *Kika* (Almodóvar, 1993), que se inspira en sus propios asesinatos para escribir sus novelas. Todos estos modelos estéticos, plantean además una actitud ética por parte del artista, que se convierte en intelectual y, por lo tanto, también en un importante agente histórico y social. De acuerdo con Carl Boggs, los intelectuales contribuyen a proporcionar una “conexión entre poder y conocimiento, gobierno y legitimidad, movimiento e ideología,” pero, a la vez, son agentes que pueden llegar a mantener una relación contradictoria con el poder (1). Estas contradicciones encuentran su encarnación en la naturaleza esquizofrénica del *psycho-killer*.

Es posible trazar una genealogía del *psycho-killer* como artista, desde la figura primigenia de Jack The Ripper. Mark Seltzer afirma que el caso de Jack The Ripper establece los parámetros del modelo popular del asesino en serie como un “artista de la *performance*, sádico, blanco y varón” (8). Seltzer considera que a pesar de que estas circunstancias no siempre se cumplen, e independientemente del significado que puedan tener estos crímenes, sí suelen emerger en ellos una serie de características formales que funcionan a modo de “firma.” Más recientemente, John Wayne Gacy, ejecutado en 1994 y también conocido como el “Payaso Asesino” se ha ganado cierta reputación como pintor y sus obras son coleccionadas por importantes personalidades (Palacios 211). En España también se ha dado el caso, cercano en el tiempo, de Andrés Rabadán, el “asesino de la ballesta” que ha sido autor de varias exposiciones pictóricas incluso después de su ingreso en prisión (*Hoy por hoy*).

No obstante la persona que más ha contribuido a la vinculación entre crimen, arte e intelectualidad es el escritor británico Thomas De Quincey que en 1827 publicaba en *Blackwoods Magazine* su ensayo “On Murder Considered As One of the Fine Arts.” Con un marcado tono paródico, De Quincey proponía que, como cualquier otro tipo de creación humana, el asesinato también puede ser evaluado y comentado en función de valores estéticos: “Design, gentlemen, grouping, light and shade, poetry, sentiment, are now deemed indispensable to attempts of this nature” (105). Felipe Benítez Reyes en su poemario *Vidas improbables* (1996)—libro por el que obtuvo el Premio Nacional de Poesía—recupera este modelo para crear a su poeta apócrifo¹ Lucas Villalba, “el sospechoso,” de quien dice “[n]os gustaría poder decir que [...] fue un primoroso asesino, pues no hay cosa que prestigie más la memoria de un escritor que las atrocidades.” Villalba es el autor de *El arte de asesinar*, un libro compuesto por un único poema en el que se muestra como un perfecto discípulo de De Quincey:

Elegir a la víctima
 tiene un lado de azar y otro de magia,
 de acuerdo, pero siempre
 debe primar un método. (33)

Más allá de estos elementos irónicos apuntados por De Quincey y Benítez Reyes, o de las características formales a modo de firma de las que habla Seltzer, el *psycho-killer* ficcional, especialmente el cinematográfico, se ha convertido en un esteta. Esto sucede incluso en los casos en los que no hay esta finalidad artística o intelectualizante. Debido a su vinculación con los medios de comunicación, el *psycho-killer* se ve en la necesidad de mostrar una fuerte personalidad en sus acciones. En la era de la reproducción tecnológica de la que hablaba Walter Benjamin en *Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (La obra de arte en la era de la reproducción tecnológica, 1936)*, el asesinato se convierte en una de las pocas “artes” en las que impera el aquí y el ahora, como fuente de autenticidad.

En este capítulo examinaré cómo los *psycho-killers* se encarnan frecuentemente en intelectuales y artistas (o viceversa) para reflexionar sobre el papel de estas figuras tanto en el panorama político como socio-cultural. Los acontecimientos históricos descritos en el primer capítulo refuerzan la crisis global de la modernidad que se manifiesta en el esquizofrénico sentimiento de culpa de estos personajes. Para hacer este análisis tomaré como modelos los asesinos de la novela de Manuel Vázquez Montalbán *El estrangulador* (1994) y del filme de Pedro Almodóvar *Kika* (1993), unos asesinos que dialogan con ese *psycho-killer* artista y misógino definido por Jack The Ripper y con la extendida afirmación de Edgar Allan Poe de que “the death, then, of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world— and equally is it beyond doubt that the lips best suited for such topic are those of a bereaved

lover” (“Philosophy” 65). En este sentido, tanto Cerrato como Nicholas Pierce son intelectuales amantes que objetivizan a la mujer, según el modelo estético propuesto por Poe, para crear su discurso. De esta manera, intelectualidad y patriarcado aparecen ligados en estas obras problematizando muchos de sus aspectos subversivos. No obstante, antes de este análisis, haré un breve repaso de cómo el postmodernismo ha presentado al intelectual finisecular en crisis, así como su integración en el contexto específico de España, ante los desafíos de la sociedad global, con el fin de entender los motivos del uso del *psycho-killer* como encarnación de este grupo social.

Mr. Proper, el pensamiento croqueta y los tertulianos:

el intelectual español del cambio de milenio

En 1979, Jean François Lyotard publica *Le condition postmoderne: rapport sur le savoir* en el que califica a la sociedad contemporánea de postmoderna, siendo su principal característica la incredulidad respecto a las metanarrativas (xxiv). Se entienden como tales a las “historias” filosóficas que justifican lo que Foucault denominaría discursos. Para Lyotard, este proceso de incredulidad se produce como consecuencia del progreso de la ciencia, con la que estas metanarrativas han estado en constante conflicto. El aparato metanarrativo de legitimación se vuelve obsoleto al mismo que tiempo que tiene lugar la crisis de la filosofía metafísica y de la institución universitaria, en las que se asentaba el discurso anterior (xxiv). En la novela de Bonilla, *Nadie conoce a nadie*, se podía apreciar esta situación al presentar al protagonista como un filólogo, un académico, en paro e incapaz de emplear sus técnicas de análisis para aprehender la realidad y alcanzar una respuesta satisfactoria a las incógnitas que se le plantean.

Según Carl Boggs, el intelectual moderno era de tipo tecnócrata, desarrollado dentro de las estructuras de poder, como la universidad y los medios de comunicación y servía para dar legitimidad al “funcionamiento del capitalismo del estado burocrático y otras formas de sociedad industrial” (3). El postmodernismo, tal como lo presenta Lyotard, elimina la unificación ideológica—a pesar de que el poder sigue concentrado—y da lugar a las “micropolíticas” de los nuevos movimientos sociales que van a llevar a la sospecha respecto a las “lealtades e identidades globales” (5). El triunfo de la modernidad en un periodo marcado por la intensificación del capitalismo parece haber erosionado el papel político del intelectual, “al integrar sus funciones dentro de la universidad tecnocrática, los medios, el mercado profesional y el sistema corporativo y gubernamental” (145). De este modo, los avances tecnológicos y científicos, pero sobre todo la proliferación de los movimientos sociales a partir de los 60, han expandido la formación intelectual, democratizando su papel social; por lo que “con el aumento de la educación masiva y de la cultura popular en el siglo XX, la sociedad moderna difumina la distinción entre el dominio intelectual y el no-intelectual” (181).

De una manera más específica, algunas de las metanarrativas y discursos políticos que se van a cuestionar durante los noventa en España incluyen las del franquismo, la transición o el proyecto ideológico de la izquierda española, cuya institucionalización es representada por el gobierno de Felipe González. Al cuestionarse estas estructuras ideológicas, algunos de los intelectuales que las defienden quedan en evidencia. Así, Juan Bonilla en su artículo “Mr. Proper o el papel de los intelectuales” arremete contra la lentitud con la que este grupo social reaccionó ante los crímenes del G.A.L., así como ante las sospechas que recaían sobre el gobierno. Afirma que es “semejante a que un señor de 60 años le exija a su padre, en el lecho de muerte, que confiese que, en efecto, él era el Rey Mago que las madrugadas del 6 de enero le

abarrotaba la habitación con regalos” (175-76). Manuel Vázquez Montalbán, en su columna para *El País* de abril de 1992, “La croqueta,” se refiere a estos intelectuales institucionalizados como “[m]uertos vivientes de intelectualidad orgánica *yuppy*, escritores al *diktat* de los poderes inevitables y paganos” (302). Se produce, por lo tanto, la tensión entre el moderno intelectual burócrata y el escéptico postmoderno. En algunos casos esta tensión alcanza niveles de bipolaridad al mostrar las dos tendencias encarnadas en un único personaje, como en el ejemplo del protagonista de *El estrangulador*, que por un lado intenta crear su propio discurso totalizador, a la vez que cuestiona los de la psicología, la izquierda institucionalizada o la burguesía artística. Su incapacidad para reconocer intelectualmente la realidad circundante, lo convierte en un esquizofrénico, un paciente incapaz de conciliar su ego con el mundo exterior.

El desencanto que comienza a dominar a los pensadores progresistas españoles se convierte en temor ante la posibilidad de que las teorías de Francis Fukuyama, inspiradas por la caída del bloque soviético, puedan convertirse en una realidad tangible. Para Fukuyama, el siglo XX comenzó con un estado de auto-confianza de las democracias liberales occidentales sobre otros sistemas políticos y económicos, como el comunismo, y terminó con su victoria (3). Para este autor, éste es “el punto final de la evolución ideológica de la humanidad y la universalización de la democracia liberal occidental como la forma final de gobierno” (4). No obstante, esta perspectiva tampoco convence a Vázquez Montalbán, que la incluye—y es el principal objeto de su crítica—en lo que llama “pensamiento croqueta.” Este modelo de pensamiento se define como aquél “hecho con las sobras de los presocráticos *prêt-a-porter*, Popper y los poetas surrealistas de las rebajas.” Vázquez Montalbán emplea este término para denunciar cómo la política europea está siendo marcada por “sectores sociales emergentes e instalados, deseosos de continuar gozando del principio irresponsable de que todo fluye y nada

es, de que no hay nada como una sociedad abierta para los que no la han encontrado cerrada y de que siempre queda el consuelo de las rebajas” (301). Es una crítica similar a la formulada por Antonio García Santesmases para quien “[c]on esta devaluación de la propia tradición [de la izquierda] se deja todo el campo libre para que otros (como F. Fukuyama) abonen la tesis de que la única elección posible es entre marxismo-leninismo y democracia liberal capitalista” (16). Lo que estos autores rechazan es el abandono de la utopía como punto de partida a favor de un pacto social que no es tal, sino una pragmática rendición ideológica, un pactismo que ha extirpado el espíritu revolucionario y subversivo de la izquierda. En el contexto español, este pactismo se escenifica de una manera dual. A nivel nacional, los Pactos de la Moncloa, celebrados el 20 de octubre de 1977 entre el gobierno constituyente de Adolfo Suárez y los distintos partidos políticos para conseguir estabilidad, contribuyeron a una política de olvido respecto al pasado más reciente. En un nivel más restringido al ámbito de la izquierda, este pactismo se puede encontrar en el Congreso de Suresnes celebrado por el PSOE, que en octubre de 1974 escenifica el abandono del marxismo como uno de sus principios ideológicos.

Además del desencanto ante la institucionalización y del abandono del espíritu subversivo del intelectual (de izquierdas) existe otro elemento socio-cultural clave para comprender el cuestionamiento de esta figura. Afirma Boggs que “vivimos en un periodo en el que los intelectuales, definidos de una manera amplia para incluir a todo tipo de trabajadores mentales, producen y diseminan conocimiento, experiencia, habilidades o ideas que pueden servir para legitimar (o subvertir) estructuras específicas de dominación” (8). En España, una vez más, los espejos del Callejón del Gato nos devuelven una imagen deformada de esta democratización ideológica de la opinión pública. En los medios de comunicación, se desarrolla con una repercusión inesperada un nuevo eslabón perdido entre el intelectual y el no-intelectual.

Se trata de un nuevo tipo de tertulianos, un grupo renovado que incluye desde literatos y periodistas a personajes de la prensa del corazón y artistas de diversa índole. Se dedican a opinar sobre todo tipo de temas, desde titulares de la prensa rosa a las distintas medidas políticas y económicas del gobierno.² Inicialmente este tipo de productos mediáticos surgen en la radio. Giles Tremlett, al hablar de su experiencia como corresponsal para el *Guardian* en España, comenta la sorpresa que le causó el éxito de este tipo de programas:

At their best, tertulias are a serious business, a learned and informed exchange of ideas amongst knowledgeable people. Many, however are little more than angry slanging matches. [...] Tertulianos, the people hired to take part in tertulias, are often angry people. That's their job. What they are angry about depends on what subject the show's anchor presents to them. The more inconsequential the topic, the louder everyone gets.

(3)

La confusión entre los intelectuales y estos *showmen* televisivos lleva a una desconfianza respecto a aquellos que ejercen profesionalmente de la opinión (sea o no intelectual), porque en este momento ya no son creadores de pensamiento sino de opinión (pública). En palabras de Lyotard, “el conocimiento es y será producido para ser vendido, es y será consumido para ser valorizado en una nueva producción” (4). De este modo, Bonilla diferencia entre dos grupos de intelectuales: los “copulativos” y los de “microscopio.” Los primeros “son algo inocuos” y “siempre están dando respuestas utilizando mucho el «es.»” Los segundos “son instrumentos que engrandecen el mundo” (178). Los *psycho-killers* intelectuales que se estudian en este capítulo encarnan este binomio. En *Kika*, Nicholas Pierce es el escritor mediático que abraza la comercialización de sus obras e ideas; en *El estrangulador*, Cerrato representa el intelectual “de microscopio” que problematiza la realidad que lo rodea. Siguiendo este modelo de no dar

respuestas copulativas, sencillas y totalizantes, la novela de Vázquez Montalbán, por medio de una estructura compleja, arremete contra algunas de las principales instituciones sociales (familia, partidos políticos, academia y centros psiquiátricos) y los discursos que componen (capitalismo, marxismo o psicoanálisis). Como en el caso de Justino, el estrangulador descrito por Vázquez Montalbán es también un asesino para quien sus crímenes tienen una importante carga anti-institucional. De esta manera, el *psycho-killer* aparece como un espacio propicio para escenificar la tensión entre el cuestionamiento de los discursos hegemónicos y el intento de reivindicarse como un generador de discurso.

El asesino metafórico: *El estrangulador*

Ganadora del Premio de la Crítica en 1994, *El estrangulador* es una de las novelas más complejas de Manuel Vázquez Montalbán. En ella el autor catalán presenta la desintegración del lenguaje y del discurso como principal recurso narrativo. La narración en primera persona de Albert Cerrato—un interno de un centro penitenciario que se cree el “Estrangulador de Boston” Albert DeSalvo—se muestra caótica y fragmentada en la primera mitad, aunque más unificada y coherente en la segunda. En la primera parte, titulada “Retrato del estrangulador adolescente,” Cerrato relata, por medio de constantes saltos temporales, los numerosos crímenes que escenifica por una cuestión de “geometría,” así como sus intentos de no dejarse analizar por los psiquiatras del centro. Los crímenes tienen su origen en el fetichismo que profesa hacia su vecina a la que, inspirado por la musa y modelo de Gustav Klimt—Alma Mahler—, llama Alma. El episodio homicida inicial es, en el caso de Cerrato, una consecuencia de su rutina insatisfactoria como voyeur, lo que lo relaciona con los filmes *Psycho* y *Peeping Tom*, en los que los crímenes son una consecuencia de la mirada y el deseo. La segunda parte de la novela, “Retrato del

estrangulador seriamente enfermo,” acentúa algunas incoherencias del discurso de la primera sección dejando entrever la irrealidad de los eventos narrados.³ Tras ser amenazado con sufrir una lobotomía, Cerrato resuelve algunos interrogantes presentando una narración organizada de una manera más lógica. El libro concluye con un informe psiquiátrico manipulado por el propio Cerrato⁴—creando una falsa idea de multiperspectivismo—y una coda posterior. Esta sucesión de discursos manipulados y fingidos es lo que impide la ordenación y síntesis lógica de los eventos narrados. De este modo, aunque existe un narrador que pretende ser totalizador, sus propias decisiones respecto al discurso minan su credibilidad.

En el estudio de esta novela, trataré dos aspectos fundamentales. El primero tiene que ver con cómo el narrador deconstruye el discurso, siguiendo los modelos derridianos, pero siendo fiel al binomio conocimiento/poder formulado por Foucault. El principal recurso de esta (de)construcción es la metáfora, que, al estar cada vez más alejada del referente real, se muestra más próxima al simulacro. En segundo lugar, analizaré la figura del intelectual y del “amante del arte” —según el concepto de Walter Benjamin— por medio del recurso de la polisemia, en la que crimen y expresión artística se corresponden con los mismos signos. Si este último aspecto sirve para conectar la figura del *psycho-killer* con el intelectual, el primero le atribuye un carácter subversivo. No obstante, esta subversión aparece problematizada por la fuerte masculinización del asesino, que lo hace formar parte del orden patriarcal.

Discurso y metáfora: el estrangulador como intelectual disidente

La forma en la que *El estrangulador* afronta la reflexión sobre la crisis postmoderna del intelectual se acerca a las propuestas deconstructivistas de Derrida, para quien la estructura formada por el discurso narrativo ha perdido el centro que le da equilibrio y orientación, o lo que

es lo mismo, se ha convertido en un “no-lugar en el que se suceden un número infinito de sustituciones del signo” (“Structure” 325). De un modo similar, no existe en el texto ninguna autoridad literaria que favorezca la definición del protagonista. Al menos esto no sucede de una manera directa, ya que es el propio Cerrato quien aporta la perspectiva institucional de los psiquiatras. Cerrato se construye como *psycho-killer* en función de sus diferencias respecto a los distintos discursos hegemónicos presentes en la ficción como el psiquiátrico y sexual, el político e histórico, y el literario y artístico. El diálogo con todos estos discursos tiene un doble efecto: por un lado construyen al narrador por medio del contraste entre los mismos—y no por su acumulación—; por otro lado, al presentarse como un narrador problemático, también los discursos que lo definen por contraste son problematizados. De esta manera, la deconstrucción del lenguaje persigue la erradicación de las estructuras discursivas de las que habla Foucault en *L’Archeologie du Savoir* (1969). Para Foucault, este concepto está conformado por reglas y convenciones que regulan lo que los autores dicen o saben. La formación discursiva tiene lugar siempre que se puede encontrar una regularidad entre objetos, conceptos, afirmaciones o elecciones temáticas (38). Por lo tanto, para el pensador francés, este concepto no se refiere a un grupo de signos, sino a las prácticas que sistemáticamente forman los objetos de los que se habla (40).

El recurso principal que utiliza Cerrato para llevar a cabo la deconstrucción del discurso es el de llamar la atención sobre su propio lenguaje. Su objetivo es deconstruir las estructuras narrativas de quienes lo analizan. Se compara con los criminales que al ser ingresados en prisión se inician en el estudio de las leyes: “yo he estudiado psicología, psicoanálisis y psiquiatría hasta conseguir una seguridad filológica equivalente a la de los brujos de estas disciplinas y más vivificada aún, por lo que a veces los desconcierto, les obligo a tomar apuntes en mi presencia y

a volver corriendo a sus casas para releer lo que tal vez alguna vez leyeron” (19). Al vincular las distintas ciencias de la mente con la del lenguaje, Cerrato reduce su psicosis a una cuestión lingüística. La ciencia que lo estudia a él es la filología, la que tiene que ver en última instancia con el discurso. Como consecuencia de esta perspectiva, uno de los conceptos a los que el narrador recurre con frecuencia para llamar la atención sobre su propio discurso es el de la metáfora. La metáfora se convierte en el proceso mediante el cual se define la realidad. Si el simulacro es la apariencia de la realidad pero sin realidad, la metáfora se convierte en su equivalente lingüístico y el significante ya no alude al significado sino que lo sustituye. En la primera frase de la novela, al hablar del asesinato, Cerrato afirma que “«la primera vez» es una metáfora y en cambio todas las demás, no” (13). Más adelante, el narrador vuelve a este concepto al recoger las declaraciones de uno de sus psiquiatras: “usted se ha encerrado en una metáfora médica: la locura” (21). Crimen y locura se explican como recursos literarios, por eso el aprendizaje de la psicología y psiquiatría se convierte en el equivalente de la filología. El conocimiento del individuo está indisolublemente ligado al del discurso en el que se integra. Del mismo modo, las palabras de Cerrato son una consecuencia de los efectos de las formaciones discursivas de la psicología y la filología. Existen, para Foucault, tres grupos de factores que afectan a la configuración del discurso: las reglas externas de exclusión (“Discourse” 149), las reglas internas de clasificación, ordenación y distribución (152), y las condiciones bajo las que se emplean y se imponen reglas sobre los individuos que hacen uso del mismo (154). Por lo tanto, el discurso “no es una institución o estructura o cierta fuerza dada sino el nombre que uno atribuye a una situación estratégica compleja en una sociedad particular” (324); es el espacio en el que poder y conocimiento confluyen (339-340). Paradójicamente, aunque el discurso puede ser instrumento y efecto del poder, también lo puede ser de resistencia e inicio de una oposición.

El intelectual se puede convertir en un agente que contribuye a la formación de lo que Lyotard denomina metanarrativas que regulan las relaciones sociales, tanto para reforzar como para subvertir las estructuras de control.

En *El estrangulador* se cuestionan los tres factores externos que dominan el discurso según Foucault: lo prohibido, la distinción entre razón y locura, y la oposición entre lo verdadero y lo falso (“Discourse” 149-150). Para ello se vale de la intertextualidad (fragmentada) con ejemplos como los del psicoanálisis, el marxismo o la crítica literaria. La prohibición aparece en la novela metafóricamente como castración. Esta castración se presenta como sexual, pero también como intelectual, siendo su principal metáfora la lobotomía.⁵ El propio Vázquez Montalbán justifica el cambio de actitud por parte de Cerrato en la segunda parte de la novela como consecuencia de las amenazas que sufre por parte de los loqueros (Mora n.p.). Esto le lleva a pactar “con el orden establecido,” lo que a nivel literario se manifiesta con un ordenamiento cronológico de la narración en la que cada capítulo es la continuación lógica del otro. Se produce un paso desde una narrativa rizomática a otra de tipo arborescente, como proponían Deleuze y Guattari en *Mille Plateaux* (1980). Este control estructural de la narración es una consecuencia del trabajo conjunto de los psiquiatras y las “víctimas” de Cerrato: “Tanto la profesora como la Von Rössli, al colaborar primero con mis psiquiatras y luego con mi psiquiatra único, me ayudaron a recuperar la coherencia de mi relato, ofreciendo la racionalidad de nuestras relaciones en abierto contraste con la irracionalidad de mis fabulaciones” (155). La lobotomía aparece a lo largo de la novela específicamente asociada con la castración, y ambas, a su vez como metáfora de la represión:

Conozco lo que se esconde detrás del estuche de la palabra lobotomía o leucotomía. Un simple corte de los haces nerviosos en el lóbulo frontal, que se usa en casos graves de

esquizofrenia y estados compulsivos, al parecer sólo utilizado en casos irrecuperables, y nunca mejor dicho, porque ellos son irrecuperables y quieren castrar mi disidencia esencial. (128)

Al presentar los conceptos de lobotomía y castración como dos formas de control discurso, Cerrato vuelve a la idea de Foucault de que delimitar el concepto de locura es una forma de control en sí misma (“Discourse” 149). Todo ello a pesar de que se burla explícitamente de este intelectual: “¿quién no se ha muerto de risa ante el discurso antiedípico de Deleuze y Guattari o las reflexiones sobre la locura de Foucault, a partir de su crítica de la conciencia?” El estrangulador critica este modelo de pensamiento porque se encuentra “más cerca de la literatura que de cualquier otro tipo de conocimiento” (20). Paradójicamente, Cerrato descarta a unos autores que apoyan su tesis, por su intento de descentralizar el discurso psicoanalítico y psiquiátrico: Foucault por plantear la diagnosis de la locura como una forma de control, Deleuze y Guattari por criticar la naturaleza totalizadora del psicoanálisis—que lo relaciona con el modelo productivo del capitalismo. Por lo tanto, Cerrato se posiciona de una manera ambigua ante el discurso ya que pretende subvertirlo, pero no lo hace de un modo coherente. De ahí que una de sus principales objetos de mofa sea el psicoanálisis que reúne las cualidades totalizantes de la ciencia con el aparato simbólico de la literatura. Cerrato juega con los términos de este modelo teórico y los descontextualiza provocando su distanciamiento paródico: “Así, me niego a utilizar el término «falo» - función simbólica del pene en la dialéctica intra e intersubjetiva – y utilizo pene o polla y picha, si estoy de mal humor, que para ellos, como para los curas de cualquier religión, es sólo el órgano concreto obsceno en su mismidad” (39). De este modo Cerrato despoja el concepto de su acepción académica, reduciendo las teorías lacanianas, cuya incidencia continúa explicando posteriormente, a un mero recurso lingüístico. Al utilizar este

lenguaje abiertamente sexual, “hasta cierto punto se coloca,” como propone Foucault, “fuera del poder; hace tambalearse la ley; anticipa, aunque sea poco, la libertad futura” (*Historia* 5).

Además, el estrangulador incluye una nota a pie de página que encabeza diciendo “si se quiere perder el tiempo” (40). Esta parodia de la concepción psicoanalítica y filológica del falo llega, en ocasiones, al exabrupto humorístico: “Se empeñan en preguntarme si en mis primeras ensoñaciones de Alma ya me dolía la cabeza y yo les digo que sí, que me dolía la cabeza de la polla de tanto como me la meneaba y de tan necesaria como me era ya la fimosis” (35). Por lo tanto, aunque el estrangulador refuerza el discurso filológico y psicoanalítico al emplear las metáforas de la lobotomía, la castración y el falo, así como sus recursos formales, para hablar de la represión discursiva, también la deconstruye por medio del distanciamiento irónico producido por la incursión del lenguaje coloquial.

De la misma manera que la metáfora rompe la relación directa entre el significante y el significado, las palabras de Cerrato se presentan desarticuladas en relación con la realidad circundante. El propio discurso lingüístico y literario de Cerrato aparece erosionado desde dentro por medio de las incoherencias estilísticas. El uso de referencias a la alta cultura y expresiones eruditas, como “*l’enemi à battre*,” se combinan con otras más coloquiales como “el cerebro se me vuelve papilla” (13). Miguel García-Posadas destaca la “pirueta” mediante la cual en las primeras páginas, el autor vincula *The Bostonians* (1885-1886) de Henry James con el “Estrangulador de Boston (n.p.), objeto de la literatura *True Crime* pero, sobre todo, protagonista de la película *The Boston Strangler* (1968) de Richard Fleischer. Además de estas incoherencias estilísticas, la segunda parte de la novela confirma también la inconsistencia narrativa de Cerrato al admitir la versión de los psiquiatras sobre ciertos eventos como que Alma es, en realidad, su esposa María Asunción y que sus hijos, así como la mayoría de sus víctimas siguen vivos.

Además del discurso psiquiátrico y sexual—y del de su propio testimonio—Cerrato cuestiona el concepto de identidad nacional—tanto española como catalana—gracias a la subversión del discurso histórico y político. En el epígrafe de *Los bostonianos* que abre la novela se exclama: “¡No se trata de Boston sino de la humanidad!” De nuevo, se vuelve a plantear el recurso de la metáfora—Boston por Barcelona—para luego quebrantar sus relaciones de equivalencia. La narración se muestra repleta de referencias históricas y políticas al estado de Massachussets, en general, y a la ciudad de Boston, en particular. Así, dice de la familia Cantijoch que es de respeto y abolengo ya que descende de los pioneros del Mayflower (148), y habla del accidente de Edward Kennedy (163) o las universidades de la “Liga de la Hiedra” (183), tres de los pilares institucionales sobre los que se fundamenta la iconografía popular de Nueva Inglaterra, que a la vez representan instituciones sociales como la religión y los valores puritanos, la política y la Universidad. Pero Boston en *El estrangulador* no es la humanidad sino Barcelona y, metonímicamente, España. El poder de la familia Cantijoch también es descrito, según la famosa sentencia del monarca Felipe II (1556-1598), como aquel en cuyos “dominios no se ponía el sol” (65). Además, también hay referencias a un champán local (44) a la Gauche Divine⁶ (89) o a los Juegos Olímpicos de 1992 (120), aunque nunca se menciona explícitamente a la Ciudad Condal al hablar de estos elementos contextuales. Sin embargo, lejos de aportar claridad a la contextualización, estas referencias se superponen sin ser las unas proyecciones de las otras y crean un nuevo espacio y tiempo irreal. Así, Cerrato habla de la llegada de la democracia tras la muerte del dictador de Boston (63) del mismo modo que explica cómo su viejo profesor Dotras se hizo con obras Art Decó “durante una de sus razzias de anarquista por las mansiones abandonadas por la burguesía bostoniana fugitiva de una indeterminada guerra de secesión o de anexión, da lo mismo” (62). Incluso esta referencia a la Guerra Civil aparece

descentralizada, relativizando cualquier perspectiva posible sobre la misma, así como los conceptos de independencia o conquista.

La manera en la que se deconstruyen las metáforas históricas es similar a las que tienen que ver con su propia individualidad. La actitud que el narrador mantiene hacia las metáforas que lo definen aparece ilustrada en el momento en el que el doctor Laing le está explicando que su locura es una metáfora y finge un ataque de catatonía: “Yo le dejaba hablar. Luego, cuando me puse catatónico perdido, Laing tocó el timbre para que vinieran los loqueros y se le acabaron las metáforas” (22). Del mismo modo, Cerrato deja que la construcción nacional fluya a través de su discurso para luego romper su relación con el referente de un modo brusco, impidiendo la identificación lógica por parte del lector. Por su control de los distintos modelos discursivos, Cerrato se presenta como intelectual, a pesar de que los indicios parecen demostrar que es un fontanero. Como intelectual incorporado al aparato del poder es capaz de derribarlo desde dentro; como fontanero es el responsable del correcto funcionamiento de las cloacas. Para conseguir este saneamiento, Cerrato emplea los cuerpos de sus víctimas, a los que convierte en instalaciones. No obstante este aspecto subversivo se ve problematizado por el uso del cuerpo femenino de un modo casi exclusivo, ya que en los casos en los que sus víctimas son hombres, el énfasis en el cuerpo se reduce. Esto lo posiciona, paradójicamente, como un miembro del orden patriarcal dominante.

Polisemia: El crimen como instalación

Además de un discurso histórico, político y psicoanalítico, la narración de Cerrato dialoga intertextualmente con distintos discursos artísticos y literarios. Al igual que el asesino en serie real Manuel Delgado Villegas “El Arropiero”⁷ (1943-1998), el protagonista de la novela de

Vázquez Montalbán se muestra obsesionado por *The Boston Strangler*, hasta el punto de adoptar su personalidad. Irónicamente, Cerrato comienza definiéndose por medio de sus diferencias respecto al protagonista de esta película: “Mi existencia se ha hecho universalmente famosa a causa de una desdichada película titulada precisamente *El estrangulador de Boston* y dirigida por un tal Richard Fleischer, uno de esos directores que los críticos pedantes califican de artesanos pero en los límites de ser auténticos creadores” (17). De este modo, se configura a sí mismo como objeto de representación artística, a la vez que introduce las diferencias entre artesanos y artistas—a la vez que critica a los que definen esta distinción—, aunque también se podría decir entre los intelectuales copulativos y los de microscopio, o entre éstos y los apologetas del pensamiento croqueta. Cerrato rechaza el filme de Fleischer por ser “una sombra en technicolor” de las implicaciones de su vida y porque le “historifica” a partir del momento que creen detenerlo (18). Más adelante arremete contra la composición que hace Tony Curtis de su personaje, por utilizar una nariz modificada, “un rasgo artificial de brutalidad” (24). Al igual que los discursos psiquiátricos o filológicos, el filme ha servido para distorsionar lo que él considera la realidad. Su testimonio es un intento de rechazar la versión oficial: “He pasado los suficientes años en este establecimiento para que ahora sea yo quien cuente la película y lance una botella de naufrago con mi mensaje” (18). De ahí que su testimonio se inicie con una de las fórmulas más tradicionales de la novela realista—que se opone al discurso cinematográfico—: “Me llamo Albert DeSalvo y soy el estrangulador de Boston, de la raza de los mejores estranguladores de Boston” (17).

Una vez más, tal y como se ha visto en el caso de *Nadie conoce a nadie e Historias del Kronen*, el *psycho-killer* es la encarnación de la frustración del individuo ante la naturaleza representacional de la sociedad del simulacro. Se trata de un individuo que entra en crisis al

intentar comprender los signos que le rodean. Este simulacro se manifiesta, en *El estrangulador*, en la metáfora del discurso. Cerrato acepta la existencia del simulacro de este sistema representacional y busca la manera de resistirlo desde dentro. Si la sociedad del espectáculo es un instrumento de unificación (Debord 3), podemos afirmar que parte de su poder reside en su capacidad homogeneizadora. Para contrarrestar los efectos que la cultura hegemónica ha producido en su propia identidad, Cerrato identifica sus crímenes con la alta cultura: la pintura de Klimt, el art-decó y las instalaciones. Cerrato busca su propia autenticidad dentro del modelo representacional. Afirma Walter Benjamin que toda la esfera de autenticidad elude la reproducción tecnológica y no tecnológica (21). Por ese motivo, Klimt y sus instalaciones se oponen al filme de Fleischer, paradigma de la era de la reproducción tecnológica y de la sociedad del espectáculo. Su formación intelectual y cultural constituye la “botella” en la que envía su mensaje de naufrago. Esta concepción del arte como algo elevado se va a trasladar también a sus crímenes: “Si el crimen es una de las bellas artes, se debe fundamentalmente a cuestiones de situación e instrumento, porque no hay crimen menos artístico que el que enseña sus razones de inmediato y el que ha sido realizado con la ayuda de herramientas tan zafias como el hacha, o tan obscenamente crueles como las tijeras” (43). Para Cerrato, esta concepción del crimen va íntimamente ligado a la élite literaria en la que él mismo se incluye por su capacidad polisémica: “Conocida es la precariedad literaria de las clases populares que les impide adjetivar tanto con propiedad como con voluntad de pluralizar los significados, según entienden adjetivar y pluralizar los significados los sacerdotes de las sociedades literarias convencionales” (68). En una nota al pie de página para este párrafo, incluida por el propio *Estrangulador*, afirma que aunque la “disemia” está al alcance de muchos, sólo los “magos de la palabra” pueden controlar este recurso y él está entre ellos: “Yo soy poeta,” declara. No obstante, Klimt y el Art Déco, por

un lado, y las instalaciones/asesinatos, por otro, van a simbolizar dos perspectivas diferentes ante la producción artística. Los primeros representan un pacto ideológico, mientras que las segundas son una manifestación de la subversión.

La principal referencia artística en la novela de Vázquez Montalbán es el Art Déco, que para Cerrato constituye “el límite de la tolerancia vanguardista del poder, desde la sospecha de que tanto el racionalismo como el organicismo bebían sus fuentes en el marxismo, el judaísmo y la homosexualidad” (83). Las referencias a este modelo artístico, principalmente ornamental—es decir, dedicado a la superficie y exterioridad de las cosas—van a servir para la construcción de la reflexión política de la novela. Este posicionamiento del Art Decó entre la vanguardia y el poder lo configura como un movimiento artístico de la complacencia: “El ornamentalismo del Déco ha sido siempre masturbatorio, tanto en pintura como en filosofía, sea en los cuadros de Klimt como en el pensamiento de Ortega y Gasset” (25-26). Esta tibieza política es la que ha definido a la izquierda española de la Transición, con(tra) la que se identifica el protagonista de la novela—bien sea la del PSOE en el Congreso de Suresnes o la del PCE de los Pactos de la Moncloa. Cuando Cerrato explica que por medio de la lobotomía quieren castrar su disidencia esencial afirma: “Tuve pues que pactar, aplicando ese cerebro posibilista socialdemócrata que todos llevamos dentro como instrumento de recurso entre el Todo y la Nada” (128). En este caso, por “cerebro posibilista socialdemócrata” se puede entender “pensamiento croqueta.”

El empleo de las referencias al art déco, en combinación con los modelos propios de las ficciones de *psycho-killers* como el filme de Fleischer o los discursos psiquiátricos tan importantes en los relatos de *profilers*, los iguala a un mismo nivel impidiendo la jerarquización de uno sobre otro. Este es uno de los principales motivos por los que la novela y su narración adquieren su peculiar apariencia caótica, lo que el propio protagonista identifica con el concepto

de ruido “empleado en la Teoría de la comunicación.” Cuando Cerrato, haciendo gala de un notable machismo, critica las “groserías impropias de su sexo” que dicen algunas mujeres, afirma que funcionan como el ruido dentro de la comunicación, entendiendo aquel como “un mensaje inconveniente” que se cuela en el “canal normalizado de mensajes” (79). Recurre a Shanon, Wiener y McLuhan para explicar cómo este concepto aparece “ligado al grado de desorden relativo del universo (entropía) en relación al grado de orden impuesto por la señal (entropía negativa).” De un modo similar, sus instalaciones/crímenes desafían el cero absoluto por medio del cual la ciencia y la razón tratan de eliminar el ruido, el caos. En la novela de Vázquez Montalbán, según Ignacio Echevarría, este cero absoluto “es la más perfecta metáfora del ideal al que aspiran los guardianes del orden establecido” (6). Por lo tanto, el crimen como manifestación artística contribuye a la subversión del discurso dentro del cual se inscribe la conversación. Pero, para ello, debe ser un crimen geométrico, alejado de todo tipo de pasión y cercano al modelo del asesinato como una de las bellas artes propuesto por De Quincey. Paraphraseando el credo de la bohemia y de los poetas malditos, Cerrato propone el *assassinat pour l’assassinat*:

Si yo hubiera matado, aunque fuera mucho, como consecuencia de un impulso o de una causa homologada, nadie lo habría puesto en duda, pero lo que ellos llaman crimen, cuando se comete con voluntad catártica, purificadora de la obscena otredad que se empeña en negarnos, no lo entienden y por lo tanto lo ignoran. Más todavía estos profesionales modernos de la represión—policías, psiquiatras, jueces, jóvenes filósofos, sociólogos, revendedores de marketing—tan alejados del enciclopedismo, el existencialismo y el historicismo, mis tres puntos de referencia filosóficos. (73-74)

La erudición, la duda y la memoria aparecen, consecuentemente, como pilares de su pensamiento intelectual, pero es la geometría la que define sus acciones. Cuando describe su agresión a un pederasta insiste en que no lo ha hecho por cuestiones morales sino por geometría: “Si le agredí no fue por un impulso ético grotesco, sino porque al preguntarle si los abusos deshonestos los realizaba por geometría o por compasión, me contestó que porque le salía de los cojones” (134). Cerrato lleva al extremo esta obsesión por la lógica al ponerla como instrumento único para alcanzar la felicidad: “Sólo concibo la felicidad como geométrica, es decir, racionalmente provocada, incluso con la ayuda de la química, o robada, secretamente gozada, la única felicidad que no comporta representación teatral, fingimiento, y por eso elogio la del voyeur como la más perfecta” (50). Dentro de la obra de Vázquez Montalbán existe una “tensión entre geometría y compasión.” El primer término se refiere a la idea del orden, la lógica, mientras el segundo es “el sentimiento incontrolado de la necesidad de experimentar la piedad, las pulsiones humanas” (Tyras 186). De esta manera la concepción del crimen por parte de Cerrato corresponde con la concepción lógica, intelectual, de la realidad.

Uno de los lugares comunes de la crítica de *El estrangulador* es destacar sus elementos autobiográficos. Así, por ejemplo, José V. Saval afirma que la novela “es un ejercicio de la memoria plagado de elementos autobiográficos enmascarados o proyectados en la figura del asesino en serie encarcelado y aislado en su celda de castigo” (206). No pretendo hacer una lectura biográfica de la novela, sino entenderla dentro de la relación orgánica que mantiene con otros textos y dentro de la coherencia del proyecto ideológico de Vázquez Montalbán. El escritor catalán adopta el término “geométrico” del estructuralista Jean-Louis Schefer “para delimitar el campo de expresión, el cuadrado o el rectángulo que conforma el cuadro como espacio epistemológico, es decir, como propuesta de conocimiento” (*Geometría* 9-10). Se trata

de un concepto que lo vincula al “vanguardismo que va del cubismo a la reconsideración formalista del surrealismo y ha quedado como penúltima vanguardia formal, a la espera de la última” (10). De esta manera aparece como reacción en contra de lo establecido, como una subversión que no ha encontrado continuidad en el cambio de milenio. Cerrato sugiere que sus crímenes por ser geométricos son también fuente de conocimiento. Este uso de los asesinatos como epistemología aparece reforzado por la ya comentada subversión de la lógica presente tras los discursos como la psicología, la psiquiatría y la filología. Para referirse a los especialistas en estas materias, el estrangulador emplea términos de la religión y de la magia. Así llama “brujos” a los psiquiatras (29) y a los escritores, a los que también califica de “sacerdotes” (69). Cerrato reduce el conocimiento científico e intelectual a dogma religioso y a magia supersticiosa, extirpándole todo ápice de lógica racional.

Irónicamente, si el art déco y la social democracia son masturbatorios en relación con el arte y la política progresista, en varios momentos de la novela, Cerrato se convierte en la versión masturbatoria y paródica de los *psycho-killers* norteamericanos. No sólo por el intertexto del filme de Fleischer⁸ sino también con el personaje de Hannibal Lecter. Si el personaje creado por Harris está encerrado por sus crímenes y desde su celda analiza a otros asesinos como “Buffalo Bill” o “Tooth Fairy,” Cerrato hace lo mismo, aunque con sus propios crímenes, y mediante una extrema intelectualización y erudición que alcanza los límites de lo paródico: “Nunca he matado a nadie situado a una distancia inferior a siete kilómetros de mi residencia habitual, y si escogí el número siete como la medida de la distancia imprescindible mínima fue porque el siete es el número cabalístico: siete son los días de la semana, los pétalos de la rosa, las ramas del árbol cósmico y sacrificial del chamanismo” (41). De este modo, Cerrato se encuentra atrapado por la

tensión paradójica de deconstruir los discursos hegemónicos, a la vez que intenta edificar el suyo propio, a partir del logocentrismo—y del falocentrismo—que rechaza.

Cerrato emplea su testimonio para construir su propio perfil psicológico. Así, basa su experiencia criminal en su fascinación por la obra de Klimt. Inspirado por la obra de este pintor sugiere que el título de su expediente debería ser “Asesinato de Danae⁹” (14). Asimismo, si Gustav Klimt dedicaba su Danae “a mis críticos” (63), el estrangulador hace lo propio con su libro que dedica “a mis víctimas.” De este modo se trazan los lazos y se desdibujan los límites entre Cerrato y el autor implícito. El estrangulador es construido en cierto modo como un alter ego de Vázquez Montalbán enfrentado a los espejos deformantes del Callejón del Gato. No sólo por esta cita que remite al proceso de creación artística y a la relación que el creador mantiene con los receptores de su obra, o por su autodefinición como “poeta” (68). *El estrangulador* está repleto de referencias a la obra del escritor catalán. En primer lugar, la novela presenta la frecuente intertextualidad con las ficciones protagonizadas por el detective Pepe Carvalho, como *Asesinato en el comité central* (1981), *La rosa de Alejandría* (1984) o *El balneario* (1986). Estos lazos se establecen al explicar que asesinó al secretario del partido comunista (85), al citar la novela de Menelao el Aeropagita (89) o al describir cómo “la profesora de francés ha ido enloqueciendo en la busca de un balneario que estuviera a la altura de los balnearios literarios” (175). José V. Saval afirma que *El estrangulador* es “un Carvalho al revés” (207), aunque creo que más que eso es un anti-Carvalho, ya que no sólo se trata de una inversión de personajes—en la que se pasa del investigador al criminal—o de la perspectiva narrativa. Si el detective de origen gallego trata de ordenar lógicamente los eventos de la transición democrática española, Cerrato busca lo contrario, su confusión (aunque su perspectiva sea también la lógica geometría).

Si la serie Carvalho es la crónica de la transición a tiempo real, *El estrangulador* es una reflexión a posteriori, desencantada y esquizofrénica.

No obstante, el intertexto más significativo con la obra del escritor catalán se debe a la inclusión del poema “La ciudad.” Este es un poema originalmente escrito en 1969 a petición de José Agustín Goytisolo (Saval 206) y que terminaría publicando de una manera final y autónoma en 1997. Para Manuel Rico, la inclusión de este poema en la novela llama la atención por tres motivos: porque se lo ofrece a los psiquiatras para su interpretación, por su complemento a la “reflexión sobre la destrucción de los referentes ciudadanos de la infancia” y “porque explica la saña con que el protagonista asesina, con la imaginación” (n.p.), o lo que es lo mismo porque tiende una mano (irónica) a la academia, a la vez que analiza los cambios que la transición y el 92 han provocado en Barcelona, y justifica el uso del asesinato como una metáfora de disidencia. La Barcelona postolímpica se convierte en el espacio en el que se escenifica la moderación ideológica presente en el art déco y la socialdemocracia:

Destruye su arqueología de la lucha de clases, dispersa sus barrios residenciales o los pinta de yuppi, derriba sus carnes marginales y las expulsa hacia la periferia, fumiga su canalización hasta convertirla en fantasmas risibles que vayan por laberintos destapados por los bulldozers... y la cultura del estuche y el simulacro precede a la reinauguración de una ciudad abierta al mar y los exterminadores de todas sus bacterias. (*Geometría* 210)

La subversión de la que habla el poema son los crímenes ideados por Cerrato. Como forma artística auténtica deben mantener su modo aural de existencia, lo que para Benjamin tiene su base en el ritual (24). De este modo, el estrangulador opta por un posicionamiento como amante del arte. Walter Benjamin diferencia entre la forma de acercarse al arte de la masa y del amante del arte. Los primeros lo ven como entretenimiento; los segundos como objeto de devoción (39).

Este objeto de devoción para Cerrato es Alma, y sus crímenes son los rituales por medio de los cuales reconstituye el fetichismo que padece por sus pechos asimétricos (14).

Esta reflexión lleva a la politización del arte, que se opone a la “estetificación” de la política que denunciaba Benjamin (42) y que evidencian tanto el arte burgués como la socialdemocracia. Cerrato contextualiza su narración en los noventa, describiendo el momento histórico como una etapa de descreimiento. En un momento en el que está discutiendo la aceptabilidad del empleo de las tijeras como arma homicida en un crimen artístico, explica que “en tiempos de descreimiento mitológico como los presentes, en los que el colesterol, Juan Pablo II, Madonna, la nicotina, Hillary Clinton y el SIDA han sustituido a los demonios y a los dioses, las tijeras son herramientas de sádicos o de extraños japoneses becarios” (45). Estas referencias históricas se convierten en algunas de las claves para comprender el valor simbólico de la novela, especialmente si se tiene en cuenta que el protagonista lleva más de veinte años encerrado (138). Esto significa que su confinamiento coincide con la transición democrática. Se puede afirmar que este aprisionamiento se corresponde con las ataduras ideológicas impuestas por la democracia sobre el intelectual de izquierdas que lleva encerrado desde el comienzo de la transición. Este encierro no se corresponde con un espacio entre cuatro paredes sino con los límites del pacto que ha supuesto la Transición, escenificado en los Pactos de la Moncloa. Para Cerrato, el principal consecuencia política negativa de este pactismo es la socialdemocracia.

Cerrato identifica sus crímenes con su vida sexual y, por lo tanto, ésta con su ideología política. Su “primera mujer real” puede haber sido—ya que propone varias opciones posibles— “una señorita esnob de la *gauche divine* que descendía a mis barrios como se desciende al infierno por propia voluntad, en busca de la otra cara de la mejores lunas” (82). La última referencia política dentro de la evolución cronológica y vital del personaje dentro del marxismo

se encuentra en la relación que mantiene Cerrato con el ex secretario general del Partido Comunista que le confiesa que nunca fue comunista, ni siquiera cuando ostentaba este puesto (160). Cerca del final de la novela, el estrangulador comenta “la noticia de su detención cuando hablaba de organizar la Liga de los Comunistas, un grupo armado que quiere conseguir el asalto al Palacio de Invierno en octubre de 2017,” para luego corroborar que una “entidad bancaria ha pagado la fianza y la Walt Disney Corporation le ha ofrecido un puesto de asesor de la atracción especialmente dedicada a las revoluciones del siglo XX en el parque que están construyendo en Moscú, con lago navegable, incluido para el *Potemkin* y el *Aurora*” (195), recuperando así la metáfora del parque temático empleada por Barthes y Jameson para hablar del simulacro del postmodernismo y la cultura del tardo-capitalismo (Jameson 49). En este momento histórico en el que la ideología se ha convertido en un bien de consumo, es en el que el estrangulador comete sus crímenes artísticos con fines subversivos. Afirma DeSalvo/Cerrato en su “conferencia Déco” en Yale: “Yo creo que hay que reconstruir un sentido crítico y avanzado de la historia basado en una nueva realidad, en una nueva racionalidad de carácter universalista y pasar por encima de esta sensación actual de parálisis, de atonía, de que la Historia parece haber terminado” (107). En contra de lo que defienden los agoreros seguidores de Fukuyama, el estrangulador afirma que “la Historia es un cadáver que goza de buena salud.” La situación del pensamiento progresista es el resultado de una evolución que se inicia en el tardo-franquismo. En “Informe subnormal sobre un fantasma cultural,” Manuel Vázquez Montalbán denuncia a la *gauche divine* a cuyos miembros define como “liberales sentimentalmente y, hay que reconocerlo, partidarios de las revoluciones más novedosas” (n.p.). Alberto Villamandos afirma que “[l]a predominancia de los medios de comunicación y de la imagen entre los miembros del grupo define su carácter distanciándolo de otros grupos disidentes en el franquismo y lo entronca con una primeriza

(pos)modernidad que problematiza la figura del intelectual comprometido” (462). De esta manera, por medio de la conexión con este movimiento cultural, la novela vincula el descreimiento ideológico de la izquierda con su espectacularización, su conversión en apariencia. En su “Informe subnormal,” Vázquez Montalbán concluye: “La «gauche divine» no existe. Existe el drama del llamado profesional liberal, del llamado artista, del llamado profesional de la cultura, consumido por una sociedad estuchadora que no ha vacilado en adjetivar peyorativamente a uno de sus sectores más aparentes y menos determinantes” (n.p.). Del mismo modo, el intelectual descrito en la novela es un intelectual aparente que no termina por realizar sus objetivos/crímenes más allá de su imaginación.

El instrumento del intelectual, la palabra, se convierte en metáfora. En *El estrangulador* esta metáfora se convierte en simulacro al perder la conexión con la realidad, por lo que su deconstrucción supone el último intento por parte del intelectual por evidenciar el simulacro social. Sus crímenes subversivos son inexistentes y sus atentados contra la familia, las instituciones médicas, la academia y la política no han alterado el *status quo*. La “botella de náufrago” (18) que Cerrato pretende arrojar al mar de los grandes discursos de la razón es también un intento desesperado de subversión por parte del propio autor, pero nunca llega a su destino.

No obstante, Cerrato encarna la problematización de una parte del discurso de la izquierda de la transición democrática que, ocupada de las cuestiones de clase y de la pervivencia del Franquismo, no se ha preocupado de su propia responsabilidad en la perpetuación de los códigos patriarcales que las narrativas de los *psycho-killers* ponen de manifiesto, al inscribir las denuncias contra esta situación en el cuerpo femenino. Cerrato es un intelectual voyeur que se centra en la contemplación del cuerpo femenino y proyecta en éste sus comentarios, producidos

desde la autoridad que ostenta como “poeta.” Aún así, cuando el intelectual se muestra incapaz de confrontar las estructuras dominantes, la anarquía liberadora del criminal se muestra como la única opción. En *One-Dimensional Man* (1954), Herbert Marcuse afirma que “[l]as tendencias totalitarias de la sociedad unidimensional hacen ineficaces las formas y los medios de protesta tradicionales, quizás incluso peligrosos, porque preservan la ilusión de soberanía popular” (285). El *psycho-killer* se muestra como un personaje ajeno a las estructuras sociales. Al igual que los proscritos, los “extraños,” los explotados y los perseguidos, “existen fuera del proceso democrático; su vida es la necesidad más inmediata y la más real para poner fin a instituciones y condiciones intolerables. Así su posición es revolucionaria incluso si su conciencia no lo es” (285). Por este motivo, a pesar del carácter retrógrado de muchas de las afirmaciones de Cerrato, su actitud es, ante todo, revolucionaria. Las instituciones sociales como la familia y la psiquiatría reprimen su disidencia y a Cerrato sólo le queda gritar al final de su testimonio “subversión.” Pero ésta es una subversión que no pasa de tener efectos únicamente imaginarios y limitados a las cuatro paredes de su celda.

El asesino-intelectual dentro del sistema: *Kika*

La reflexión que propone Pedro Almodóvar acerca de los intelectuales en *Kika* es diametralmente opuesta a la de Vázquez Montalbán, tanto estilística como ideológicamente, a pesar de basarse también en los mismos principios básicos de la izquierda y de compartir ciertos rasgos esperpénticos, como la deformación grotesca de personajes e instituciones. La crítica del filme de Almodóvar incumbe más al mercado audiovisual popular que al de la alta cultura y a la academia. Además, en este caso, el asesino no es una fuerza subversiva—como lo era Cerrato, a pesar de un más que problemático tratamiento del género y de su paradójico y ambiguo reclamo

de autoridad—, sino en instrumento perpetuador los valores tradicionales hegemónicos, como también sucedía con el profesor Castro de *Tesis*. Su finalidad no es la de recuperar el control del discurso, sino simplemente mantenerlo. Ambos comparten, no obstante, una construcción del asesino como intelectual masculino y misógino.

Kika vincula al *psycho-killer* con la nueva situación mediática que se produce en España con la llegada de las televisiones privadas, como también hacían *Historias del Kronen* y especialmente *Tesis*. La película de Almodóvar coincide, además con la novela de Antonio Muñoz Monlina *Plenilunio* (1995) y la de Ray Loriga *Caídos del cielo* (1995) —así como sus adaptaciones cinematográfica por parte de Imanol Uribe (1997) y del propio Loriga (1997) respectivamente—, a la hora de denunciar el fenómeno de la comercialización mediática de los crímenes para conseguir un producto visual atractivo para los espectadores de la cultura herida. *Kika* plantea la reflexión sobre la responsabilidad de los medios de comunicación respecto a la sociedad y sus dilemas. Para ello se vale, de manera más notable, del personaje de Andrea Caracortada (Victoria Abril), la presentadora de un *reality show* llamado “Lo peor del día,” que utiliza en su programa la información proporcionada por policías corruptos, así como de falsos documentales, que ella misma filma por su cuenta, para conseguir mayores índices de audiencia. Gracias al empleo paródico de este personaje-catalizador, con numerosos referentes a los medios de comunicación españoles—fundamentalmente, los presentadores Paco Lobatón y Nieves Herrero, por su seguimiento sensacionalista de la crónica negra—el cineasta manchego postula una perspectiva pesimista en su descripción de la sociedad del espectáculo y el simulacro.

Además de la presentadora Andrea Caracortada, hay otro personaje que contribuye a dar cohesión a la narración coral del filme que en realidad gira en torno a Kika (Verónica Forqué). Éste es Nicholas Pierce (Peter Coyote), un popular escritor norteamericano que oculta una larga

trayectoria criminal como *psycho-killer*. Si Andrea Caracortada encarna la omnipresencia mediática, Nicholas Pierce representa al intelectual sometido a los medios, que emplea el asesinato como forma de mantener su poder.

La protagonista del filme, Kika, es una maquilladora que, mientras está trabajando para una cadena de televisión, conoce a Nicholas Pierce. Días después, el escritor la llama para que maquille el cadáver de su hijo recién fallecido, Ramón (Alex Casanova). Mientras Kika hace su trabajo, Ramón vuelve a la vida y ambos inician una relación que dura dos años, hasta que Nicholas se vuelve a cruzar en sus vidas dando lugar, de esta manera, a un triángulo amoroso. Kika, además, tiene una asistente doméstica, Juana (Rossy de Palma), cuyo hermano, Paul Bazzo (Santiago Lajusticia) es un ex-actor pornográfico que se ha escapado de la cárcel, después de haber estado encerrado por delitos sexuales. Tras su huida, Paul Bazzo va a la casa de Kika, amordaza a su hermana, roba en la vivienda y, finalmente, viola a la protagonista. Esta escena es observada por Ramón y filmada por un desconocido que posteriormente envía la grabación a Andrea Caracortada para que sea emitida en su programa. Mientras todo esto sucede, Nicholas continúan cometiendo sus crímenes sexuales y escribiendo sus novelas.

Antes de comenzar con el análisis de Nicholas Pierce como *psycho-killer* e intelectual/artista es necesario comprender cómo este personaje aparece integrado, en el filme, dentro del contexto específico del simulacro y la tele-realidad, con el objetivo de exponer las responsabilidades de los intelectuales. Por ese motivo, presentaré brevemente las características esenciales de Andrea Caracortada—el complemento del propio *psycho-killer*—que encarna el aspecto mediático de la cultura.

Simulacro y esperpento: la tele realidad

Kristin J. Butler destaca la vinculación entre los personajes de *Kika* y los medios de comunicación (66), Susan Martin-Márquez los relaciona con los ojos y la mirada (34). No obstante, es más apropiado afirmar que, los personajes del filme se relacionan con distintos medios de representación: Andrea Caracortada se asocia con la televisión; Ramón, con la fotografía de moda; Nicholas Pierce, con la novela; y Paul Bazzo, con el cine (pornográfico). Kika, por su parte, es maquilladora, lo que en cierto modo implica también representación, o al menos cierta ocultación de la realidad¹⁰. Esta circunstancia se refuerza en la escena en la que es introducida por primera vez dentro del filme, en la que aparece rodeada de imágenes de ojos—convirtiéndola en objeto de la mirada—, mientras explica la importancia de las pestañas—emplazándola como observadora—. Se podría afirmar que estos cuatro personajes viven en una sociedad donde, según Debord, todo lo que es directamente vivido es desplazado hacia la representación (1). En la película, las experiencias vitales se corresponden metonímicamente con las relaciones sexuales y éstas aparecen como objeto de representación: Andrea Caracortada emite la violación de Kika; Ramón fotografía a las modelos fingiendo el coito y, luego, mantiene relaciones sexuales con la protagonista mientras le saca fotos; Paul Bazzo viola a la protagonista jactándose de su potencial sexual, avalado por su profesión ante las cámaras y su propio nombre artístico¹¹; y Nicholas escribe novelas sobre sus propias experiencias criminales y amorosas, como la muerte de la madre de Ramón, Rafaela (Charo López). Por su parte, Kika se posiciona dentro de este esquema, fundamentalmente, como espectadora y, en la mayoría de las ocasiones, como objeto de estas representaciones y no como sujeto agente. Así, se pone en evidencia el uso del cuerpo femenino como objeto de violencia. La única excepción es la de los penitentes masculinos que aparecen en el programa de Caracortada—aunque, en este caso, se

trata de violencia auto-infringida de la que el hombre es objeto, pero a la vez también el sujeto agente.

En este sentido, la sociedad patriarcal descrita en *Kika* es la sociedad del espectáculo y el simulacro ya vista en *Historias del Kronen* y *Tesis*, en la que la relación entre los personajes aparece mediada por las imágenes: así, por ejemplo Kika conoce a Nicholas en la TV y a Ramón cuando su padrastro le pide que lo maquille. Sin embargo, el principal elemento que los relaciona es el programa de Andrea Caracortada. En tres momentos de la película, los personajes principales son mostrados viendo “Lo peor del día” en la televisión. En la primera de estas escenas, que sirve para introducir el personaje de Andrea Caracortada, es Juana quien ve el programa. En la segunda, son Juana y Kika quienes lo ven. En este caso el personaje presentado gracias al medio televisivo es Paul Bazzo, como consecuencia de su fuga. La última de estas tres escenas es aquella en la que Caracortada emite la violación de Kika. Ahora, a las dos espectadoras anteriores, se les suma Ramón. De este modo, “Lo peor del día” (y su presentadora) se establecen dentro del filme como el principal elemento unificador. “Lo peor del día” unifica las experiencias privadas por medio de las imágenes haciéndolas públicas, erosionando, de esta manera, los límites entre la realidad y su representación mediática. La consecuencia de esto es la conversión de la violencia y del cuerpo femenino herido/violado en el elemento de cohesión pública.

Paul Julian Smith ha empleado el concepto de “máquina de visión” (“vision machine”) de Paul Virilio para explicar cómo tiene lugar esta “con/fusión” entre la presentación y la representación en la película de Almodóvar. Para Virilio, la máquina de visión tiene lugar en un régimen en el que la imagen fática (aquella imagen enfocada que fuerza la mirada y mantiene la atención) se produce como consecuencia de una iluminación cada vez más intensa, de la

intensidad de su definición que sólo restituye zonas específicas mientras el contexto desaparece, la mayor parte del tiempo en la indeterminación (27). Una circunstancia que también aparece denunciada por Baudrillard en términos similares cuando se refiere a la pérdida de la dimensión psicológica en la construcción del objeto de deseo, o lo que es lo mismo, en la descripción del universo proyectivo, imaginario y simbólico, por culpa de la aparente transparencia de la hiperrealidad (*El otro por sí mismo* 10). En este sentido, la película de Almodóvar, al igual que *Tesis y Plenilunio*, es un claro ejemplo de cierta erosión de la realidad (Smith 84) que subvierte las relaciones entre lo público y lo privado. La propia Kika es consciente de este conflicto y su trauma tras la violación se manifiesta al ver su drama representado en la televisión. Su protesta se basa en que no quiere que su “violación sirva para vender más litros de leche.” De este modo rechaza su conversión en objeto de consumo o, lo que es lo mismo, la desaparición de su situación como sujeto. Este concepto de “máquina de visión” tiene lugar dentro de la cultura herida, aquella que aparece configurada en un mundo que es mitad carne y mitad maquinaria (Seltzer, 21), y que conlleva lo que en términos de Smith es el “estatus suplementario del cuerpo” como pone de manifiesto el vestuario diseñado por Jean Paul Gaultier para el personaje de Andrea Caracortada, creado a partir de prótesis sintéticas y aparatos electrónicos (Smith 86).

En este sentido, el programa de Andrea Caracortada es un espacio televisivo en el que lo privado se convierte en público, evidenciando esta sociedad seducida por la violencia y sus formas representacionales. Sin embargo, lo público se (con)funde, a su vez, con lo privado pues las conexiones entre los personajes alternan estos dos modos. Así, por ejemplo, Andrea, la imagen hecha carne del espectáculo, se relaciona a nivel privado con los restantes personajes. Por un lado, ha sido la amante de Ramón y, por otro, mantiene cierta amistad con Nicholas como

demuestra el hecho de que se reúna con él sin llevar ninguno de los disfraces y prótesis que emplea en su *performance* mediática.

El elemento del asesino en serie aparece en *Kika* de una manera tangencial, pero no es por ello menos importante. Aunque podría argüirse el clímax de la narración tiene lugar en la escena de la violación, en realidad, son las muertes de Andrea y Nicholas las que proporcionan el elemento conclusivo de la narrativa. Nicholas no sólo resulta ser un seductor escritor de éxito, sino también el asesino de sus amantes, entre las que estuvo la madre de Ramón.

Paradójicamente, Nicholas aparece como resultado y causa de esta cultura herida, ya que él mismo escribe algunos de los guiones para este espacio televisivo. De esta manera se evidencia la responsabilidad de una sociedad que genera imágenes deshumanizadas de la violencia, ejemplificadas por el programa de Andrea Caracortada, que dialoga directamente con lo sucedido en España con las niñas de Alcasser¹². Por lo tanto, violencia, espectáculo e intelectualidad se entrelazan rompiendo las conexiones racionales entre causa y efecto. La violencia se convierte, de esta manera, en “subductio” y no en “seductio”, según los términos propuestos por Baudrillard, o lo que es lo mismo: ya no se trata de un placer de la manifestación escénica o estética, sino de la “fascinación pura y psicotrópica” (*El otro por sí mismo* 21), que conlleva una forma mediática de alienación. La imagen funciona únicamente como un instrumento de manipulación.

Almodóvar combina esta obsesión por el simulacro con el uso de técnicas de distanciamiento esperpéntico. Así, por ejemplo, en el programa de Andrea Caracortada, se recurre a la caricaturización moral de sus invitados como manifiesta el personaje de la madre— en el sentido más estereotípico de la madre protectora española—del asesino que tras ver las imágenes del crimen lo niega diciendo que no es verdad. Esto contribuye a crear cierto

humorismo que se ve reforzado por la exageración. El tono esperpéntico que caracteriza la película de Almodóvar guarda numerosas conexiones con el concepto de lo carnavalesco de Bakhtin en lo que tiene de liberación temporal de la verdad prevalente y del orden establecido (14). *Kika* plantea la construcción de una segunda existencia que cuestiona y parodia aquella externa al texto por medio de la corporeidad material y del realismo grotesco, tal y como muestran las constantes referencias corporales y sexuales que culminan con la escena de la violación. Por lo tanto, la parodia de los formatos televisivos y cinematográficos en *Kika* se acerca a lo propuesto por Bakhtin, en contraste con la definición que Linda Hutcheon hace de parodia como la imitación caracterizada por la inversión irónica (6) o la repetición con distanciamiento crítico (7). No se trata de un acercamiento productivo a la tradición sino que su crítica se desarrolla en torno a los valores de los géneros hegemónicos y, como hace el esperpento, intenta subvertir sus estructuras ideológicas.

Como consecuencia del uso de este distanciamiento esperpéntico, el filme ha sido objetivo de agrias polémicas. En concreto, la escena de la violación de Kika se ha convertido en uno de los momentos fílmicos más controvertidos de la carrera de Pedro Almodóvar¹³. Como ya se ha comentado, la violación, que significativamente ocupa el espacio central de la película, se convierte en objeto del espectáculo de la cultura herida por su aparición en el programa de Caracortada, así como por las distintas perspectivas que presenta, convirtiendo la mirada del espectador en un voyeur más. Pero sobre todo, su tono esperpéntico va a distanciar al espectador provocando cierto efecto humorístico, a la vez que lo obliga a tomar partido. El elemento paródico se puede apreciar principalmente en la hibridación de géneros que se produce con la introducción de elementos propios del *slapstick*, como los desesperados intentos de Juana por impedirlo o los dos policías que tiran de él y son incapaces de separarlo de su víctima. No

obstante, existe otro referente genérico tratado con la estética esperpéntica que va a introducir la reflexión sobre el efecto de los medios audiovisuales: el género pornográfico. Cuando por fin consiguen separar a Paul Bazzo de Kika, el violador y actor porno alcanza el clímax sexual en el balcón de la casa, salpicando el rostro de Andrea Caracortada que está aproximándose en ese momento al edificio. De esta manera, el filme muestra uno de los escasos ejemplos del *money shot*¹⁴ (por supuesto representado, no real) dentro del cine *mainstream*. Para Linda Williams, el *money shot* extiende la visibilidad a un nuevo estado de la representación del acto (hetero)sexual (94). Además de presentarse como fetiche, y por lo tanto como proyección de una fantasía falocrática, el *money shot* pone en evidencia la conversión del cuerpo en producto espectacular:

As the industry's slang term for the moment the hard-core film "delivers the goods" of sexual pleasure, the money shot seems the perfect embodiment of the illusory and insubstantial "one-dimensional" "society of the spectacle" of advanced capitalism – that is, a society that consumes images even more avidly than it consumes objects. (106)

Este tipo de plano es sintomático de lo que Baudrillard llama la "doble obscenidad" en la que "la actividad más íntima de nuestra vida se convierte en pasto habitual de los media (...), pero también el universo entero acude a desplegarse innecesariamente en nuestra pantalla doméstica." Esta doble obscenidad es también pornografía por ser "forzada y desmesurada, exactamente [igual] que el primer plano sexual en el porno" (*El otro*, 17). Esta idea de vincular imagen y pornografía es reforzada por el plano fálico de la cámara que se mueve para hacer zoom sobre la violación. Como recuerda Williams, el *money shot* es una forma de compensar la "escasez y la pérdida" del falo (116). Es dentro de este contexto de crisis de la masculinidad que el crimen sexual y fetichista del *psycho-killer* aparece como un intento por retomar el control.

La responsabilidad del asesino como intelectual

Como Andrea Caracortada, Nicholas Pierce es otro personaje, en principio secundario, que sin embargo afecta a los demás incluso cuando no está en escena. Si Andrea es la encarnación de la cultura herida, Nicholas lo es del intelectual paradigmático de este modelo cultural. Pierce, como *psycho-killer*, es definido según tres parámetros fundamentales. En primer lugar, los rasgos esperpénticos que caracterizan la cultura herida en la que tiene lugar la trama, también van a ser aplicados a este personaje. Además, como sucedía en *Historias del Kronen* y *Tesis*, también se incluye una reflexión sobre la influencia norteamericana, que además en este caso se combina con la paranoia xenófoba que suele rodear la percepción de los crímenes de los asesinos en serie. Por último, y de manera significativa, el *psycho-killler* es construido como escritor popular, o lo que es lo mismo, como intelectual con cierta influencia sobre el público. Pero, esta influencia la ejerce desde la institucionalización criticada por Bonilla y Vázquez Montalbán. Participa más en la creación de productos que de ideas.

El personaje de Nicholas Pierce es el que aparece más distanciado del tratamiento esperpéntico a lo largo de la película. Su caracterización es eminentemente realista hasta el último tramo del metraje, sobre todo porque la mayoría de sus acciones se producen dentro de la elipsis discursiva. A pesar de sus numerosas relaciones sexuales, éstas, al igual que sus crímenes, nunca se producen ante la cámara. Esto contrasta, como hemos visto, con las de Kika que siempre aparece convertida en objeto en las fantasías falocéntricas de la fotografía o el vídeo—y, por supuesto, a nivel extradiegético, del propio filme de Almodóvar—. El momento más significativo del paso de personaje realista a esperpéntico es la del encuentro final entre Andrea Caracortada y Nicholas Pierce, que además coincide con el intento de la presentadora por mediatizarlo, ya que quiere que confiese sus crímenes para su programa. La escena es un

remedo paródico del final de *Duel in the sun* (King Vidor, 1946), que ya aparecía en la otra película con asesinos en serie de Almodóvar, *Matador*. Tanto la caracterización de los personajes como la escenografía contribuyen a reforzar los aspectos esperpénticos, así como los elementos de *slapstick* que rodean el intento del asesino por ocultar el cadáver de Susana, o la acusación de Andrea a Nicholas cuando le dice “esa ridícula lesbiana eres tú,” tras identificarlo como la persona en la que se basa la protagonista de su novela, que la presentadora acababa de leer. Si Andrea Caracortada mostraba la cara más extravagante al público, Nicholas moldea su imagen pública dentro de la normalidad.

La construcción dramática de *Kika* en torno a los medios y al *psycho-killer* como causa y efecto de la cultura mediática incluye además una reflexión sobre las relaciones entre la cultura española y norteamericana, especialmente sobre la dependencia de la primera respecto a la segunda. Para Kristine Butler, la película de Almodóvar es una mezcla de casi todos los aspectos de la influyente cultura popular norteamericana que incluye el melodrama ingenuo, el neorrealismo más crítico, el *slapstick* y las referencias a la música moderna, la televisión y la moda (63). Paul Julian Smith matiza estas influencias, al analizar la entrevista televisiva en la que participa Nicholas Pierce y la muerte aparente de Ramón al principio de la película:

While the TV show juxtaposes a parodically heightened regionalism (Manchegan mise en scene) with the delocalized modernity and internationalism of a US author (and actor, dubbed by a Spaniard), the resurrection scene also laments the loss of a social or familial sphere in the supposed “Americanization” of a solitary wake without family or friends.

(85)

Cuando el personaje de Kika se encuentra con el supuesto cadáver de Ramón afirma: “No veo ambiente de velatorio, no veo familia no... No veo yo ambiente mortuorio. Y claro...No sé, lo

veo todo muy americano.” Esta vinculación entre la falta de afecto y la cultura americana coincide con la visión que Jameson tiene de la cultura postmoderna del capitalismo tardío como característica de la norteamericana, en la que se aúna una dominación cultural y violenta. El personaje de Nicholas Pierce es presentado, en *Kika*, como paradigma de esta sociedad individualista y global, a la vez que combina los aspectos culturales y violentos mencionados por Jameson, al tratarse de un escritor—y uno popular que sale y colabora con la televisión—y de un asesino en serie. En España, mata a Rafaela (Charo López), la madre de Ramón, y a Susana (Bibi Andersen), una joven mexicana. Ésta última es, a su vez, la hermana de una de sus víctimas en México. Este viaje a América Latina resalta la extensión implacable de este fenómeno por todo el mundo. Sin embargo, la película no responsabiliza a los norteamericanos de esta situación. Es una nueva España dominada por el “desafecto” espectacular del que hablaba Jameson, el espacio en el que comete los crímenes. Un espacio en el que los límites entre lo público y lo privado desaparecen en favor de una nueva entidad única. No deja de ser significativo que el personaje que es construido como principal antagonista de *Kika* sea Andrea y no Nicholas, el asesino, o Paul Bazzo, el violador.¹⁵

Los momentos en el que los crímenes de Nicholas Pierce trascienden el ámbito de lo privado para alcanzar el de lo público son dos y ambos coinciden con su condición de autor popular, vinculado a la televisión. El primero se produce en su participación en el programa de televisión *Hay que leer más*, en el que presenta su primera novela en español, *Me enamoré de un farsante*. Este momento tiene lugar tres años antes de los eventos de la trama principal del filme. Además de poner en evidencia la esperpéntica tensión entre lo español (manchego) y lo norteamericano, como desataca Smith, también introduce el concepto del intelectual como asesino. Doña Paquita, interpretada por la madre del cineasta, Francisca Caballero, es una

presentadora cuando menos peculiar, que declama sus líneas del guión sin ocultar que las está leyendo, admite su desconocimiento del tema del que está hablando y se atreve a decir chascarrillos fuera de lugar. De este modo se enfatiza la naturaleza irreal y representacional del programa. A lo largo de este espacio televisivo, se discute cómo en el prólogo de su novela, Pierce se defiende de las sospechas por parte de algunos de que se basa en el asesinato de su propia mujer. El autor advierte de que no es un libro autobiográfico, aunque “entre los escritores hay cierta tradición de matar a sus mujeres.” Ante la perplejidad de Doña Paquita, el novelista norteamericano continúa: “William Burroughs, por ejemplo, disparó a su mujer y Louis Althusser la estranguló.” Una vez más, esta escena recurre a la idea de identificar al asesino como otro, la presentadora comenta “¡Qué horror! No los conozco. Tampoco son españoles, ¿verdad?” De este modo se remite a la tendencia habitual de pretender culpar a miembros ajenos a la comunidad, como se puede ver también en *Plenilunio* o *El pintor de sombras*. La conexión que Pierce establece en su novela con su propio crimen juega con los principios del síndrome de Alonso Quijano para darles la vuelta.¹⁶ Según el autor, las sospechas que desataron la muerte de su esposa le inspiró a escribir un libro sobre cómo la habría matado y ocultado el crimen. El título de su novela juega con esta farsa, con la mentira como forma de autoconstruirse. Esto contrasta con las constantes referencias a lo “auténtico.” Como recuerda Kristin Butler, cuando Kika le dice a Juana “¡Qué heavy eres!” ella le responde que es auténtica, rechazando maquillarse (66), pero también cuando está siendo violada, Kika le dice a Paul Bazzo: “Esto no es un rodaje, es una violación auténtica.” De esta manera, el filme presenta situaciones artificiosas en las que los personajes claman por la autenticidad, llamando la atención sobre la representación como simulacro.

El otro momento que evidencia esta conexión de Pierce con los medios es la colaboración con Andrea Caracortada. Nicholas escribe tres capítulos para una de las secciones de su programa. Esto es algo que su hijastro Ramón le reprocha. A lo que Nicholas le responde: “Soy escritor. Vivo de eso.” Es como causa de esta colaboración con Caracortada que la presentadora descubre accidentalmente que el escritor norteamericano es el asesino. Cuando le envía los guiones se equivoca de sobre, y la presentadora recibe el borrador de una nueva novela: *A Lesbian Killer*, en el que narra sus recientes experiencias sexuales y criminales en su viaje por América Latina. Significativamente, cuando Andrea descubre la verdad se visualiza la escena en la que Nicholas mata a la madre de Ramón en blanco y negro, teniendo como música de fondo la compuesta por Bernard Hermann para *Psycho*. De este modo remite al filme de Hitchcock con la que también comparte su obsesión por el voyerismo.

Como en el caso de la obra de Vázquez Montalbán dos de los recursos más importantes de los que se vale el filme de Almodóvar son la intertextualidad y la polisemia. *Psycho* no es la única película de Alfred Hitchcock con la que Kika mantiene esta intertextualidad. La película de Almodóvar muestra un par de escenas siguiendo el estilo de planificación de *Rear Window* (1951), filmando a los personajes en los edificios a través de las ventanas para enfatizar la construcción del espectador como voyeur y, de paso, eliminar los límites entre los espacios públicos y privados. La primera tiene lugar cuando Nicholas asesina a Susana—aunque el espectador ignora que es esto lo que está sucediendo—. Luego, otra vez cuando Nicholas y Andrea hablan de la novela del primero y lee la cita de Andreu Martín: “Matar es como cortarse las uñas de los pies. Al principio la sola idea te da pereza, pero cuando te las cortas descubre que resulta más rápido de lo que esperabas. Después piensas que pasará mucho tiempo antes volver a hacerlo, pero cuando menos lo esperas ya han vuelto a crecer.” Esta secuencia sirve para hacer

explícitos algunos de los artificios sobre los que se construyen las ficciones de *psycho-killers*: el voyeurismo, la intertextualidad (con el texto de Martín y la película de Hitchcock) y el crimen como elemento cotidiano. Justo después de esta escena se muestra, de nuevo, el edificio en el que vive Kika, en el que está teniendo lugar la mudanza de Nicholas.

Pero esta intertextualidad alcanza niveles de mayor erudición en los posters que cubren algunos de los decorados de la película. En el estudio de Ramón está el de *Peeping Tom* (Michael Powell, 1960), en la que el asesino en serie es un fotógrafo—como el propio Ramón y, por lo tanto, también artista—obsesionado por plasmar en imágenes el instante último antes de la muerte. En la oficina de Andrea se encuentra la edición francesa de *Circus of Horrors* (Sidney Hayers, 1960), que remite al tratamiento bizarro y circense—en el sentido de espectacular—que hace de la violencia Andrea Caracortada en su programa. Estos son algunos de los elementos que obligan al espectador a descodificar el filme dentro de la tradición de las ficciones de *psycho-killers*, a pesar de su hibridación con otros géneros y de sus elementos paródicos.

En relación al uso de la polisemia en la película de Almodóvar, a diferencia de lo que sucedía en *El estrangulador*, este recurso no está orientado a construir al asesino como intelectual, sino que sirve para identificar sexualidad, visión y crimen. Los diálogos, como suele ser habitual en el cine del director manchego, está plagado de dobles sentidos sexuales. No obstante, la escena más significativa es aquella en la que Kika escucha a Susana con Nicholas. La protagonista cree que están manteniendo relaciones sexuales y el espectador también piensa así, aunque se le ofrecen las imágenes de los hechos. De este modo se crea una imagen polisémica que se vuelve engañosa y se convierte, por lo tanto, en simulacro. De esta manera, el pastiche que constituye la película de Almodóvar no es como propone José Enrique Monterde, en su crítica para la revista *Dirigido por*, una consecuencia del “pensamiento débil” para el cual

“todo vale” (32)—aunque el intelectual descrito en la misma sí lo sea—sino de un artefacto intelectual que, como *El estrangulador*, llama la atención sobre su propia naturaleza discursiva y su existencia dentro de un corpus genérico, para discutir la responsabilidad del artista y del intelectual sobre su propia obra.

Conclusiones

Carl Boggs ha destacado como el cuestionamiento de la figura del intelectual se corresponde con el escepticismo postmoderno con el que se contemplan los valores totalizadores de las grandes narrativas. En el caso específico de España este escepticismo ha aparecido de la mano del desencanto de la izquierda tras los gobiernos socialistas de Felipe González y el avance político de una nueva derecha liderada por José María Aznar. Un sentimiento epitomizado por la lacónica afirmación popular de “Contra Franco vivíamos mejor.” No obstante, también ha sido importante para este proceso de debilitamiento de la figura del intelectual y el artista, como agente social total, la cultura herida y el simulacro. La desaparición de los límites entre lo público y lo privado han creado una democratización de la opinión pública que ha eliminado el aspecto elitista de este grupo social. Esta pérdida del liderazgo social los lleva a una situación de esquizofrenia que desemboca en el crimen como forma para retomar el control y el conocimiento. Un control y un conocimiento que sólo pueden ser obtenidos por medio de las manifestaciones artísticas como las instalaciones de Cerrato y las novelas de Pierce. Ambos matan para crear obras que tratan el cuerpo femenino como fetiche.

El estrangulador y *Kika* presentan dos modelos opuestos del psycho-killer como intelectual y artista. Cerrato es presentado como un individuo subversivo cuyos crímenes, como parte de sus instalaciones, son ejercicios revolucionarios que arremeten contra las principales

instituciones sociales y el pensamiento “croqueta,” con el que el autor identifica la social-democracia. Por el contrario, Pierce utiliza sus crímenes como fuente de inspiración de sus novelas destinadas al consumo masivo. Para ello no duda en servirse del propio simulacro, encarnado en Andrea Caracortada. Ambos textos miran hacia los Estados Unidos y su producción cultural como fuente del aburguesamiento ideológico que los ha llevado a esta situación.

Cerrato y Pierce se muestran como intelectuales, pero es importante destacar que son intelectuales masculinos que son presentados intentando crear sus propias narrativas totalizantes y patriarcales. Ambos son protagonistas de narraciones que giran en torno a la mirada masculina sobre el cuerpo femenino. Como recuerda Boggs, “no es sorprendente que la ideología de progreso (contenida tanto en el liberalismo como en el marxismo) abrace claramente las formas de discurso tecnocráticas y masculinas sacralizadas en el impulso de dominar la naturaleza” (5). El cuerpo femenino se muestra, pues, como el espacio en el que estos personajes escenifican sus proyectos políticos bien de resistencia bien de sometimiento. Ambas obras evidencian, gracias al distanciamiento paródico, los códigos patriarcales que se encuentran detrás de estas narrativas. La insistencia en objetificar a la mujer, para construirla como víctima ha dado lugar, como reacción, también a diversas propuestas en las que es la mujer la que se convierte en *psycho-killer*, apropiándose del discurso. En estos ejemplos, es el cuerpo masculino es el que es objetificado y victimizado, como se verá en el siguiente capítulo.

Notas

¹ Este poemario está compuesto por distintas personificaciones. El autor suplanta la identidad de varios poetas creando obras de estilos diferentes, que están precedidas de varias biografías apócrifas.

² Aunque se pueden encontrar antecedentes de la tertulia en el Siglo de Oro, es con la difusión de la prensa y de los cafés como recintos públicos que estos eventos se consolidan como espacios de opinión intelectual. Durante las primeras décadas del siglo XX, tres generaciones literarias—la del 98, la del 14 y la del 27—convirtieron locales madrileños como el Nuevo Café Levante o el Café Gijón en influyentes centros de opinión gracias a las tertulias. Durante el franquismo, la importancia del medio radiofónico permitió el traspaso de esta fórmula a las ondas. Aunque fue la transición democrática la que le proporcionó una popularidad masiva. El programa de televisión *La Clave* (1976-1985) se convirtió en un auténtico símbolo de la televisión “de calidad,” exhibiendo el uso de una libertad de expresión recién inaugurada. La discusión iba precedida de una película que presentaba el tema y al final, incluso se recomendaba bibliografía. Durante los 90, se produce un giro en el tratamiento de un formato que parecía comercialmente agotado. En el intento de encontrar nuevos modelos televisivos, las cadenas de televisión privadas adaptan formatos originados en la radio. Además de la reaparición de *La Clave* en Antena 3 (1990-1993) se inicia en un tono más humorístico *Este país necesita un repaso* (1993-1995) basado en la sección radiofónica “El Debate sobre el Estado de la Nación” del programa de Luis del Olmo *Protagonistas*. No obstante, mientras los programas de este tipo emitidos en horario matinal, como *Los desayunos de TVE* (1994-), *El primer café* (1996-2003), o *La mirada crítica* (1998-2009), tienen como temas principales la política; los de la franja nocturna, como

Moros y cristianos (1997) o secciones específicas como *Esta noche cruzamos el Mississippi* (1995-1997) o *Crónicas marcianas* (1997-2005) buscan de una manera más evidente la confrontación tocando otros temas que tienen que ver con la prensa del corazón o polémicas discusiones morales—como el aborto o la eutanasia—. En estos programas de la noche algunos de los “expertos” más frecuentes fueron el controvertido religioso Padre Apeles y el roquero de la movida Ramoncín. Más recientemente en TVE, con *59 segundos* (2004-), se ha intentado recuperar el prestigio del formato.

³ Los títulos de las secciones de la novela participan del juego intertextual que caracteriza la obra. El primero está inspirado por *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) de James Joyce; el segundo, por *Diario del artista seriamente enfermo* (1973) de Jaime Gil de Biedma.

⁴ El informe viene firmado por un doctor llamado William Dieterle. Este nombre se corresponde con el director de cine de origen alemán—responsable de filmes como *The Life of Emile Zola* (1937), *Blockade* (1938) y *Portrait of Jennie* (1948)—que sufrió las consecuencias de la caza de brujas del senador McCarthy.

⁵ La lobotomía es la práctica quirúrgica que intenta destruir el lóbulo frontal, o bien desconectarlo del resto del cerebro con la finalidad de frenar los trastornos mentales violentos. Empezó a ser aplicado en seres humanos en 1935 por los doctores Egas Moniz y Almeida Lima. En 1967, se suspendieron estas prácticas por considerarse bárbaras.

⁶ La *Gauche Divine* fue un movimiento artístico e intelectual surgido en Barcelona y que se prolongó entre los sesenta y los primeros años de los setenta. Sus miembros se identificaron con la ideología de izquierdas e incluían a directores de cine y escritores, pasando por cantantes y dibujantes.

⁷ Manuel Delgado Villegas “El Arropiero” es uno de los asesinos más infames de España. Aunque se ha demostrado su participación en siete asesinatos, El Arropiero confesó cuarenta y ocho. Fue arrestado en 1971 y permaneció encarcelado hasta su muerte en 1998. En 2008, Carles Balagué estrenó el documental *Arropiero, el vagabundo de la muerte*, basado en este asesino en serie.

⁸ En su artículo “Manuel Vázquez Montalbán: rastros y rostros del asesino—del subnormal al estrangulador—,” George Tyras explica de un modo más detallado algunos de los paralelismos entre las dos obras (111-12).

⁹ El propio Vázquez Montalbán ha destacado la importancia de este intertexto al exigir que todas las ediciones de la novela lleven el cuadro *Danaë* (1907) de Klimt en la portada (Saval 206).

¹⁰ Una de las constantes, dentro del cine de Almodóvar es la presencia de elementos meta-cinematográficos que llaman la atención sobre los procesos de representación. Esto puede suceder por medio de la inclusión de rodajes dentro de la película—*Átame* (1990), *La mala educación* (2004), *Los abrazos rotos* (2009)—, personajes que trabajan en los medios audiovisuales—*La ley del deseo* (1987), *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1989), *Tacones lejanos* (1991)—o videos para la instrucción de médicos—*La flor de mi secreto* (1995), *Todo sobre mi madre* (1999)—entre muchos otros.

¹¹ Tanto Patricia Hart (83) como Paul Julian Smith (87) han señalado acertadamente este aspecto.

¹² Miriam, Desirée y Toñi desaparecieron el 13 de noviembre de 1992 y sus cadáveres no fueron encontrados hasta el 27 de enero de 1993. Uno de los presuntos implicados en el asesinato, Antonio Anglés desapareció el 18 de marzo de 1993. Únicamente se ha podido juzgar a Miquel Ricart. Las televisiones españolas siguieron el caso, tanto la búsqueda como las posteriores

investigaciones, de una manera obscena. Numerosas ficciones han intentado reflejar esta situación. En la novela *Plenilunio* (1998) de Antonio Muñoz Molina también aparece una locutora de televisión que guarda ciertas similitudes con Nieves Herrero, y la película de Alejandro Amenábar *Tesis* (1996) termina con la escena en la que los internos de un hospital miran un reportaje en la televisión sobre las víctimas de las películas “snuff”.

¹³ Esta escena ha sido atacada tanto desde las páginas de la prensa como de las publicaciones académicas. Una discusión más detallada de este tema aparece en el artículo de Patricia Hart.

¹⁴ Este *money shot* es el plano en el que se muestra la eyaculación masculina externa como clímax último de la presentación del acto sexual. Desde principios de los 70, este plano adquiere la función narrativa de señalar el clímax del evento genital (Williams 93).

¹⁵ Susan Martin-Márquez ha destacado cómo Kika culpabiliza a Andrea más por la reproducción de su violación en televisión que a Paul por el hecho en sí. Además es la presentadora, la que es finalmente castigada (37).

¹⁶ Martin-Márquez sugiere que los crímenes de Pierce están influenciados por filmes como *The Prowler* (1951) de Joseph Losey (28). No obstante, la intertextualidad con esta obra no implica una reacción causa-efecto dentro de la diégesis del filme. En realidad la obra de Losey aparece dentro del diálogo intertextual con la de Almodóvar por participar de la construcción del voyeur.

Entre el monstruoso femenino y las medio-muertas:

Las mujeres *psycho-killers*

Me casaron, me obligaron a estudiar y yo obedecía.

Me sometía.

Mi marido era un déspota feroz, lo quité del medio.

¡Qué remedio!

Mi vocación se reveló, me fascinó la sangre.

Maté al siguiente con un alambre.

De noche soy otra mujer.

Hoy voy armada de cabeza a los pies.

Soy la funcionaria asesina.

Ya no me aburro jamás.

Alaska y Dinarama, “La funcionaria asesina”

Well, what am I supposed to do? You won't answer my calls, you change your number. I mean, I'm not gonna be ignored, Dan!

Alex Forrest, *Fatal Attraction*

El clímax de *La mujer más fea del mundo* (Miguel Bardem, 1999) tiene lugar durante la coronación de una nueva Miss España. La protagonista del filme es Lola “la Bella” Otero (Elia Galera), una joven que, debido a su extrema fealdad durante su infancia, fue víctima de numerosas vejaciones. Gracias a unas inyecciones creadas con las más avanzadas técnicas morfogenéticas, Lola se ha convertido en una atractiva mujer que trabaja como modelo. No obstante, años de sufrimiento la han convertido en una sanguinaria asesina que ejecuta su venganza contra una sociedad superficial basada en la apariencia. Su participación en el

concurso de belleza es parte de un plan para acabar con la vida de la joven que sea elegida Miss España y destruir uno de los principales símbolos de los valores que causaron su infelicidad durante su infancia. Inevitablemente, este evento es paradigmático de la sociedad del simulacro, un juego de apariencias que elimina todo rastro de realidad. Cuando está dispuesta a ejecutar sus planes los efectos de su tratamiento morfogenético desaparecen repentinamente poniendo en evidencia ante las cámaras de televisión su “monstruosidad.” Como resultado de tal abyección, las náuseas y los vómitos se producen masivamente entre los presentes. La persona que es capaz de devolver la escena a un orden es, como suele ser habitual, un personaje masculino, el teniente Arribas (Roberto Álvarez), que consigue arrestar a Lola de una forma pacífica.

De nuevo, el esperpento sirve para construir al *psycho-killer* cañí como la deformación grotesca del culto nacional a la apariencia, epitomizado en la retransmisión televisiva del certamen de Miss España. El propio filme llama la atención sobre el artificio de la construcción nacional al ambientar su trama en un futuro próximo, el 2011, en el que España se ha convertido en una república. Pero además, la película de Bardem ilustra la problemática del tratamiento de la mujer asesina en la producción cultural española, por medio del empleo de la parodia—al igual que hacen el relato de Marina Mayoral “En los parques, al anochecer” (1990), el filme de Javier Rebollo *Marujas asesinas* (2001) o la novela de Isabel Franc *No me llames cariño* (2004). El filme compila algunos de los traumas psicosexuales que se han convertido en lugares comunes en la racionalización—y consecuente simplificación misógina—de las acciones de las asesinas en las ficciones de *psycho-killers*: Lola, como Aileen Wournos (Charlize Theron) en *Monster* (Patty Jenkins, 2003), es violada; y, al igual que Alex Forrest (Glen Close) en *Fatal Attraction* (Adrian Lyne, 1987), también es rechazada por un hombre. Sin embargo, es precisamente en relación con estos elementos traumáticos que el uso de la parodia en *La mujer más fea del mundo*

difiere del que se puede encontrar en la novela de Franc o el relato de Mayoral, lo que da lugar a una problemática construcción del personaje. Si en estos textos literarios la parodia aparece en su vertiente carnavalesca, repitiendo los estereotipos pero invirtiendo los roles de género y, por lo tanto, el orden social, en el caso de la película de Bardem—y de la de Rebollo, en menor medida—, las vejaciones sufridas adquieren un tono de ambigüedad que, como se discutió en el capítulo anterior, al hablar de la escena de la violación de *Kika*, limita el poder subversivo del discurso paródico, ya que descoloca la perspectiva de los personajes y de los espectadores ante los hechos. Además, *La mujer más fea del mundo* presenta una visión estereotípica y ambivalente de este tipo de asesina como víctima, a la vez que como monstruo. En *No me llames cariño*, por el contrario, la estética deformante y distanciadora no se aplica sobre la violencia de género sino sobre el discurso de la novela negra, mediante el cual se describe una venganza. El distanciamiento se produce respecto a los elementos patriarcales en los que se basan estas tradiciones narrativas y no respecto a la violencia ejercida contra las mujeres. De esta manera, la *psycho-killer* femenina se presenta como un personaje en el que confluyen distintos discursos hegemónicos que problematizan su función subversiva.

El objetivo del presente capítulo es, mediante el análisis de *La promesa* (2004) de Héctor Carré y del relato “En los parques, al anochecer” (1990) de Marina Mayoral, estudiar las posibles diferencias entre los *psycho-killers* masculinos y los femeninos, así como mostrar cómo estos personajes problematizan las convenciones genéricas, en ambas acepciones de la palabra: dentro de las ficciones de *psycho-killers* y como parte de la construcción sexual. La perspectiva adoptada ante las *psycho-killers* femeninas es ambivalente, pues se muestran a la vez subversivas—por su violación de las convenciones—y conservadoras—por adoptar características que las masculinizan, así como por argumentar gran parte del conflicto acerca del

deseo en torno al falo—. Estas *psycho-killers* femeninas, además, van a permitir una reflexión sobre el papel de la mujer en la sociedad y cultura españolas del cambio de milenio, en un momento que la adquisición de una mayor presencia socio-política coincide con la persistencia de la violencia de género.

Del ángel del hogar al ángel de la muerte:

La construcción patriarcal de la *psycho-killer* femenina

El tratamiento del *psycho-killer* como monstruo, no es una novedad dentro de las ficciones de *psycho-killers*. Como se ha visto en la introducción, este personaje ha ocupado el espacio dejado por el monstruo gótico al ser sometido al análisis científico de la sociedad industrial y post-industrial. No obstante, la literalidad de este término en filmes como los de Miguel Bardem y Patti Jenkins desplaza el objeto de abyección. Ya no son los crímenes los que resultan abyectos sino la asesina—lo que en el caso de Lola se manifiesta de un modo explícito. Al igual que sucedía en *Tesis*, es el cuerpo femenino el que produce abyección. Pero mientras en el filme de Amenábar este cuerpo abyecto se presentaba como víctima, en éste lo hace como asesina.

Como recuerda Kristeva, lo abyecto aparece también ligado a lo social. Si cada ego es desafiado por su objeto, cada superego lo es también por su abyección (*Powers 2*). Si todo crimen es abyecto por llamar la atención sobre la fragilidad de la ley y romper el orden (4), el caso de un crimen cometido por la mujer presenta un doble desafío, ya que su ruptura también tiene lugar dentro del orden patriarcal en el que tiene lugar esta ley. Esto explica, en parte, por qué sigue estando muy extendida la percepción misógina formulada por el antropólogo italiano del siglo XIX, Cesare Lombroso: “Las mujeres que delinquen son especialmente degeneradas ya

que no solamente han violado las reglas legales sino también las normas sociales de su condición femenina” (en Álvarez López 150). En definitiva, la tradición patriarcal ha construido este modelo como algo todavía más amenazante. De esta manera, es habitual encontrarse a este personaje como una fantasía masculina—negativa, pero fantasía al fin y al cabo—para expresar el miedo a la castración, a la pérdida de poder. La secuencia descrita anteriormente de *La mujer más fea del mundo* refuerza la fantasía conceptualizada por Laura Mulvey en “Fears, Fantasies and the Male Unconscious”: “Another aspect of the theme of punishment is that the castrated woman should suffer spanking and humiliation at the hands of the man-woman, the great male hope” (9). En *La mujer más fea del mundo*, Lola aparece masculinizada en su uso de la violencia y ejerciendo su castigo sobre las mujeres “castradas” encarnadas en las mises. En su tratado clásico *Sexual aberrations*, Wilhelm Stekel explica cómo todo fetichista tiene su propio harén de fetiches (21). Al aparecer castradas, las mises se convierten en esta colección de fetiches en sí mismas. Laura Mulvey reutiliza este concepto para describir la cultura contemporánea que gira en torno al inconsciente masculino y en la que la mujer se convierte en su proyección narcisista (“Fears” 11). Esta escena cinematográfica ejemplifica este modelo en el que, según Mulvey, la forma femenina es empleada como un molde en el que se vierte la cultura dominada por la masculinidad (11). Así, la crítica a una sociedad fundamentada en la apariencia se realiza por medio de su proyección sobre el cuerpo de la mujer.

El modelo del *psycho-killer* femenino propuesto por el filme de Bardem coincide con la descripción presentada por Carol J. Clover en *Men, Women, and Chainsaws: Gender in Modern Horror Film* (1992):

Female Killers are few and their reasons for killing significantly different from men’s.

(...) Nor is their motive overtly psychosexual; their anger derives in most cases not from

childhood experience but from specific moments in their adult lives in which they have been abandoned or cheated by man” (137).

Esta afirmación es inexacta y ha quedado especialmente devaluada como consecuencia de la producción cultural de las dos últimas décadas que ha mostrado una mayor mimesis respecto a los modelos masculinos. No obstante, es cierto que hay abundantes obras que siguen esta idea formulada por Clover construyendo a este personaje como víctima y presentando los móviles para sus crímenes como una forma híbrida de psicopatía y venganza. Esta circunstancia supone la radicalización de los ejemplos de lo que Kristine Butler ha denominado “películas de mujeres¹” para referirse al grupo de filmes de principios de los 90 caracterizado por tener al menos a una mujer como protagonista principal, recurrir a la violación o la violencia de género como motor narrativo, y la construcción de los personajes masculinos como potencial enemigo (249). Además, los personajes masculinos que son descritos de una manera positiva en estas producciones, como el teniente Arribas (Roberto Álvarez) en *La mujer más fea del mundo*, suelen ser presentados como feminizados y no-amenazantes. Arribas es calvo, tuerto y tiene dentadura postiza. Las prótesis que utiliza constituyen de un modo evidente el sustituto del falo. Arribas aparece en cierto modo como el fruto de la acumulación de fetiches sobre su cuerpo, lo que lo constituye finalmente como un personaje castrado.

Al construir a las asesinas de estos textos como víctimas se aproximan al concepto de los “menos-muertos” empleado por Kim y Steve Egger para hablar de las víctimas de los asesinos en serie, que ya ha sido estudiado en el capítulo 2 al hablar de *Justino*. En cierto modo, esta construcción resulta problemática por presentar cierta condescendencia, pero sirve para introducir la percepción social sobre ciertas lacras todavía persistentes en la España del siglo XXI como la violencia doméstica. El filme *La promesa* de Héctor Carré sigue este modelo,

construyendo a la *psycho-killer* como víctima social que se rebela contra las estructuras de poder. De esta manera, los crímenes de la mujer *psycho-killer* se convierten, al igual que los de los asesinos intelectuales, en metáforas y símbolos de una reacción contra las estructuras sociales. En algunos casos, este aspecto subversivo se refuerza al emplear el cuerpo masculino como el espacio en el que se inscribe este mensaje. Así, en *No me llames cariño*, la inspectora Emma García investiga el asesinato de varios hombres, culpables de actos de violencia doméstica, cuyos cadáveres han aparecido con “una inquietante cinta rosa rodeando el pene y coronando su cima con un lazo” (13). Para la inspectora García, éste es el “el detalle más relevante (...), nos está diciendo algo” (87). De una manera abierta, la novela reflexiona “en voz alta” sobre esta simbología y la psicóloga Carol Choy, que ayuda a la inspectora en sus pesquisas, se pregunta “¿Y qué puede significar un adorno femenino en el falo, el máximo exponente de la masculinidad?” (87), ante lo que ella misma concluye: “Desde un punto de vista psicoanalítico, representaría la castración...” (88). A pesar de la ironía presente en esta afirmación, la novela de Franc explicita el poder subversivo del discurso de la *psycho-killer* femenina cuando éste es dirigido contra la tradición patriarcal.

No menos problemático que el recurso de la mujer como víctima es el ejemplo que presenta el relato breve de Marina Mayoral “En los parques, al anochecer,” incluido en la colección *Recuerda cuerpo* (1998), aunque apareció por primera vez en una recopilación titulada *Relatos eróticos* (1990) editada por Carmen Estévez. La protagonista actúa movida por impulsos psico-sexuales nunca justificados de una manera evidente. En este sentido se aproxima a alguno de los modelos masculinos ya estudiados como el de *Historias del Kronen*, *Kika* o *El estrangulador*, lo que ha sido interpretado por parte de ciertos sectores feministas como un cierto conservadurismo. En este sentido, Rosalía Cornejo-Parriego ha señalado como los relatos de

Recuerda, cuerpo presentan una combinación de elementos subversivos y reaccionarios. Estos últimos se manifiestan, tal y como apunta esta autora al hablar de “El buen camino,” en la “incapacidad por articular el deseo fuera de paradigmas preexistentes, es decir, al margen de construcciones lingüísticas y culturales que mediatizan y donde se inscribe el deseo” (599-600). A pesar de todo, lo que hace “En los parques, al anochecer” es, en realidad, funcionar como instrumento para deconstruir el discurso patriarcal en el que se fundamentan las ficciones de *psycho-killers* por medio de un marcado tono irónico.

Como se ha visto en el primer capítulo el *psycho-killer* aparece vinculado a lo que Linda Williams llama géneros del cuerpo. En estos géneros, el cuerpo de la mujer sexualmente saturado es el objeto del espectáculo (“Film Bodies” 6). Esta conversión del cuerpo femenino en espectáculo y, por ende en discurso, se presenta como una forma de control. En *La Volenté de savoir* (1976), Foucault propone que el control del discurso de la sexualidad aparece vinculado al poder (97). El pensador francés se refiere a la abundante producción de discursos sobre el sexo que tienen lugar dentro de las relaciones de poder múltiples y móviles (98). Dentro de esta producción discursiva, se pueden encontrar los géneros del cuerpo que sirven, de este modo, para evidenciar también la tensión dentro de las estructuras patriarcales de poder. Para Williams, cada uno de estos géneros se vincula con modelos de público específico, así como con un “placer perverso. Mientras que la pornografía apela a un público masculino, definido como sádico, el horror lo hace con un público de una identidad sexual emergente—como los adolescentes—que se corresponde con un placer sadomasoquista, y los filmes de mujeres apelan a unos espectadores femeninos y masoquistas (7). Por pertenecer a estos géneros de cuerpo las ficciones de los *psycho-killers* siguen también estos principios, aunque debido a la hibridez propia de estas historias no se ciñe a un único modelo homogéneo. Como recuerda la propia Williams

reforzando las ideas de Foucault sobre el discurso sexual y el poder, esta identificación de los géneros de cuerpo no es enteramente fija ni pasiva, por lo que existe una “oscilación bisexual entre los polos” (8). Una tensión que se refuerza en obras como *La promesa* o “En los parques, al anochecer,” no sólo por su hibridez genérica sino porque las asesinas son construidas bajo los parámetros tradicionales de lo que implica ser una mujer, a la vez que aparecen fuertemente masculinizadas.

Dentro del ámbito de la historia criminológica, aunque ya está documentada la presencia de asesinas en serie en el siglo XIX, no ha sido hasta más recientemente que éstas han empezado a conseguir la atención mediática (Hickey 245). Numerosos autores como Eric W. Hickey o Michael D. Kelleher y C. L. Kelleher, han destacado cómo la sociedad machista ha impedido estudiar a estas criminales según los mismos parámetros a los que se someten a los masculinos. La asesina en serie femenina constituye lo que Hickey ha denominado la asesina silenciosa (“quiet killer”) porque resulta casi invisible ante la opinión pública (221). Kelleher y Kelleher han destacado cómo esta invisibilidad permite a las asesinas en serie cometer sus crímenes durante un periodo que duplica al de los hombres, antes de ser atrapadas² (7). Esta invisibilidad aparece ligada a concepciones anacrónicas acerca del papel de la mujer en la sociedad que tiene que ver sobre todo con la división tradicional de los espacios privados y públicos en femeninos y masculinos, respectivamente. E. A. Thibault y J. Rossier destacan que

[a]lthough some women may kill in the home in self defense, female killers in the home also plan to kill because they want to. We need to take a close look at the courts that are letting these women get away with murder. Has our sexist society, by defending these female murderers, made it open season for women to kill men, as long as the killing is in the home?” (en Hickey 221).

Aunque es importante destacar las diferencias entre los crímenes dentro del ámbito doméstico y los asesinatos en serie, la pregunta final de Thibault y Rossier es cuando menos problemática, ya que en los enjuiciamientos a las mujeres asesinas en serie, la permisividad no es siempre la regla. Isabel Franc pone en boca de la psicóloga Carol Choy—y casi a modo de editorial—algunos de los problemas que surgen al analizar a las mujeres asesinas en serie y describe el juicio de Aileen Wournos, “la doncella de la muerte:”

Fue un juicio plagado de irregularidades. No fueron aceptados diversos estudios que demostraban y daban razones contundentes de por qué las prostitutas tienen más posibilidades de ser violadas y confirmaban que la policía casi nunca investiga las agresiones a este colectivo. (65)

Además, Choy concluye que los testigos que la vieron por última vez con vida aseguraban que estaba loca y debería haber sido internada y no ejecutada (66). Curiosamente, a pesar de que estas dos perspectivas toman como punto de partida el machismo de la sociedad actual, sus conclusiones son opuestas. Si bien las irregularidades descritas por Franc/Choy son verídicas, se debe recordar, como advierte Hickey, que el problema reside en que a este tipo de criminales no se les suele considerar asesinos en serie a no ser que actúen como hombres (222). Esto lleva a una construcción masculinizada de este personaje femenino, no sólo dentro de una perspectiva cultural, sino también mediática y judicial.

Es dentro de la cobertura mediática de las auténticas asesinas en serie femeninas que el tratamiento de la mujer bajo parámetros patriarcales se hace más evidente. Kelleher y Kelleher destacan la diferencia entre los apodos de los asesinos masculinos y los femeninos. Si los primeros incluyen apelativos como “torturador,” “estrangulador,” “caníbal” o “descuartizador;” las segundas responden a “Borgia,” “bella” o “abuela” (16). De esta manera, mientras los

apelativos de los hombres tienen que ver con la violencia que ejercen con sus acciones, las de las mujeres responden a la construcción social de género a las que son sometidas. Unos son activos, los otros implican pasividad. Incluso un término como el de “viuda negra,” que apelaría más explícitamente a sus crímenes, establece el juego de palabras con la construcción tradicional de la mujer dentro del matrimonio, aunque sea para quebrantarlo.

Michael D. y C. L. Kelleher dividen a las asesinas en serie en ocho grupos diferentes. Cinco de ellos podría tener equivalencia con los modelos masculinos: las depredadoras sexuales, las asesinas por lucro, las que cometen sus crímenes en equipo, las que sufren trastornos mentales y las que cometen asesinatos irracionales o no explicables. Además añade otros tres que no encuentran equivalente dentro de los masculinos: las viudas negras, los ángeles de la muerte y las asesinas por venganza³ (11). Basándose en esta clasificación, Esther Álvarez López ha reducido a tres los arquetipos de la mujer asesina en el género del *thriller*: las asesinas por venganza, las viudas negras y las asesinas por lucro. Esta división de Álvarez López es bastante arbitraria ya que las asesinas que comenten sus crímenes en equipo y las depredadoras sexuales son también bastante frecuentes—basta recordar *Natural Born Killers* (Oliver Stone, 1994) y *Basic Instinct* (Paul Verhoeven, 1992), respectivamente. Para Eric W. Hickey, los motivos por los que las mujeres se convierten en asesinas en serie se centran en la seguridad económica, la venganza, el disfrute y la estimulación sexual (242). En cualquier caso, lo que demuestran estas clasificaciones es la percepción de que la *psycho-killer* femenina es esencialmente diferente a su equivalente del sexo opuesto, aunque, en realidad, estas divergencias dependen más de la construcción social de lo que significa lo femenino.

Es la construcción del *psycho-killer* producida por el cine y la literatura la que ha desfavorecido de una manera más notable la normalización del estudio de este fenómeno. En

“The New Mythic Monster” (1995), Su C. Epstein explica cómo estos productos culturales han contribuido a la mitificación de estos criminales precisamente por envolverlos en un halo de verosimilitud. En la construcción fílmica de los asesinos en serie se produce la paradoja de insistir en sus comportamientos reales—con la intención de provocar el miedo a la desazón del espectador—a la vez que se le atribuye cualidades embellecedoras como una fuerza sobrehumana o una inteligencia maquiavélica y sofisticada—para potenciar su capacidad de fascinación—tanto en su versión masculina como femenina. Se intenta apelar a la verosimilitud, a la vez que se refuerzan sus características como heredero del monstruo gótico. Respecto al tratamiento específico de las mujeres asesinas, Epstein afirma que la representación de las asesinas en serie es notablemente inexacta, ya que en la realidad, éstas aparecen involucradas, con frecuencia, en el asesinato de niños, ancianos y enfermos, que suelen encontrarse a su cuidado. Estas motivaciones para los crímenes no resultan tan atractivas para las ficciones cinematográficas como los que suelen ser presentadas en los filmes. Las asesinas de ficción actúan como venganza de una violación, una reacción ante las injusticias o motivadas por una fuerza sobrenatural (69).

De este modo se puede ver cómo el valor simbólico de la *psycho-killer* femenina aparece ligado a la narrativa de la venganza. En *Men, Women, and Chain Saws*, Clover rastrea el desarrollo de un subgénero de ficciones que trata directamente con la venganza tras una violación. Estas producciones, a pesar del intento de denunciar la pervivencia de valores y estructuras patriarcales, problematizan la relación que la sociedad mantiene con estos casos. Para Clover, filmes como *The Accused* (Jonathan Kaplan, 1988), ejemplo de drama sobre la violación y venganza canonizada por los Oscars, muestra la victoria de un sistema judicial que supuestamente apoya a la mujer sin reticencias (“a judicial system woman friendly”), así como

apunta los problemas de este tipo de finales reconfortantes que hacen creer en el funcionamiento casi perfecto de las instituciones (146-147).

Pero frente a esta versión de la mujer asesina como víctima vengadora aparece también la del monstruoso-femenino. Toril Moi destaca cómo detrás de la concepción angelical de la mujer que ha impuesto el patriarcado se encuentra el monstruo, tras el ángel del hogar se encuentra la “mujer fatal:” “el anverso de la idealización masculina de la mujer es el miedo a la feminidad. El monstruo mujer es aquella mujer que no renuncia tener su propia personalidad, que actúa según su iniciativa, que tiene una historia que contar” (68-69). Según Angela Carter, “All the mythic versions of women, from the myth of the redeeming purity of the virgin to that of the healing, reconciling mother, are consolatory nonsenses; and consolatory nonsense seems to me a fair definition of myth, anyway” (5). Para Barbara Creed, todas las sociedades humanas tienen una concepción de lo monstruoso-femenino como todo aquello de las mujeres que es terrorífico y abyecto (1). Creed opta por el uso de este término, en contraste con el de monstruo femenino, porque el uso de éste último supone el simple reverso del monstruo masculino. De esta manera, lo monstruoso-femenino aparece ligado a los estereotipos de lo femenino, a la mujer definida en función de su sexualidad (3). Esta autora diferencia entre dos modelos: uno vinculado a la construcción de este personaje como madre y como abyección, siguiendo las teorías de Kristeva; y otro como castradora (*vagina dentata* o *femme castratrice*) a partir del concepto freudiano de castración (7). El primero se corresponde con el personaje retratado en *La promesa*, mientras que el segundo con el de “En los parques, al anochecer.” Si bien estoy de acuerdo con Creed en que la presencia de este modelo suele hablar más de los miedos masculinos que del deseo o la subjetividad femenina, creo que éste también puede ser empleado de una manera subversiva. Creed rechaza la construcción de esta mujer como víctima, ya que lo vincula a la concepción

freudiana de la mujer castrada y, por lo tanto, con una visión patriarcal y esencialista en la que la mujer es representada como víctima por naturaleza (7). No obstante, de una manera menos conceptual y más pragmática, el contexto español de los 90 presenta circunstancias específicas que parecen justificar, hasta cierto punto, el retrato de esta asesina como víctima.

La articulación de personajes como las *psycho-killers* femeninas en el contexto específico de la España del cambio de milenio se debe a un doble proceso complementario y antagónico a partes iguales. Los avances sociales que han tenido lugar dentro del ámbito de la liberación de la mujer desde el final del Franquismo hasta nuestros días han producido una mayor concienciación sobre la todavía existente lacra de la violencia de género que ha dejado de ser invisible y ha trascendido el ámbito de lo privado. Por otro lado, estos avances han provocado cierta ansiedad entre los sectores patriarcales más reaccionarios, reforzando el temor a la castración. Aunque estas dos tendencias aparecen entrelazadas en la mayoría de los casos, la primera se presenta más claramente ejemplificada en *La promesa*, mientras que la segunda, en “En los parques, al anochecer.”

La rebelión de la víctima: *La promesa*

La promesa es el tercer largometraje de Héctor Carré, un director y guionista gallego que debutó en este formato con *Dame lume* (1994), que le valió una nominación al Goya como mejor director novel, después de una larga carrera en el mundo del cortometraje y como ayudante de dirección de Mario Camus, Pedro Olea y Terry Gilliam. Como guionista ha insistido en el retrato de un *psycho-killer* poco ortodoxo con *Niño de barro* (Jorge Algora, 2007), una co-producción hispano-argentina, basada en los crímenes del histórico asesino en serie infantil

Cayetano Santos Godiso, conocido como el “Petiso Orejudo,” que aterrorizó a la ciudad de Buenos Aires a principios del siglo XX.

La promesa cuenta la historia de Gregoria (Carmen Maura), una mujer que vive infeliz con su marido Roberto (Juan Margallo), quien la maltrata física y, sobre todo, psicológicamente. Sin que se expliquen demasiado las causas, Gregoria sufre unos ataques nerviosos cada vez más frecuentes, que su marido califica de “pasmos.” Su vida cambia tras su encuentro fortuito con Amable García Varela (Chete Lera), un pintor gallego de brocha gorda que, después de hablarle de su pueblo de origen, Cariño, y de San Andrés de Teixido—aunque no lo menciona explícitamente—, cae del andamio en el que está trabajando y muere en su presencia. Tras este episodio, Gregoria decide poner fin a su situación matrimonial y, después de ser golpeada de nuevo, asesina a su marido. La protagonista emprende el viaje a Galicia y cambia su nombre por el de Celia García Varela. Un día, en el puerto de Cariño se encuentra con Danielito (Santiago Barón) un niño al que salva cuando está a punto de ser atropellado por un camión. La madre, Dorita (Ana Fernández), agradecida la contrata como niñera, a pesar de que el padre, Leandro (Evaristo Calvo), no se muestra demasiado satisfecho con esta decisión. Conviviendo con esta familia, Cecila descubre que Leandro es también un hombre despótico y agresivo. A medida que pasa el tiempo, Gregoria comienza a obsesionarse más y más con el cuidado y la educación del niño. Después de comprobar, tras una conversación con Dorita, que ella no va a hacer nada al respecto, mata a Leandro con una azada para luego tirarlo al pozo. Al ver que la viuda no aprovecha la situación y ha sido incapaz de convertirse en un buen ejemplo para su hijo, tampoco duda en quitarle la vida. Sin embargo, cuando Gregoria es arrestada por la policía, comprueba que a quienes ha asesinado, en realidad, ha sido a la cocinera Felisa (Luisa Morellas) y al jardinero Senén (Xulio Lago). Mientras tanto, Dorita y Leandro continúan “felizmente” casados.

La crítica a la sociedad patriarcal por parte de la película se hace dentro de dos ámbitos fundamentales. El primero es el de la familia, concretamente en relación con el papel de la mujer como madre. El segundo se corresponde con el discurso religioso del catolicismo y su contribución a la formación de la mujer en la sociedad. No obstante, ambos niveles aparecen interrelacionados por medio del concepto de la promesa a la que se refiere el título, cuyo principal significante es el matrimonio.

La asesina como víctima y maternidad reprimida

La trama del filme de Carré fluye por uno de los lugares comunes a la hora de tratar la figura de las mujeres asesinas que es el de presentarlas como víctimas de las convenciones e instituciones sociales (Álvarez López, 149; Godsland, 159; Reddy, 35). Como se ha visto, Laura Mulvey ha problematizado esta visión por ser patriarcal y esencialista (“Fears” 7), ya que esta victimización aparece ligada a la ansiedad que estos casos crean entre los espectadores/lectores masculinos. No obstante, en el caso de España existen factores socio-culturales que intervienen como variante en este modelo. Según un informe de Amnistía Internacional, en 2007 murieron 71 mujeres en España a manos de su compañero o ex compañero. El informe se muestra particularmente pesimista “ya que las víctimas mortales muestran únicamente la punta del iceberg de la violencia y discriminación que sufren las mujeres en España” (“Violencia”). Según una encuesta del Instituto de la Mujer, en 2006, un 3,6% de las mujeres españolas consideraban que habían sido maltratadas durante el último año. Pero, lo más alarmante de este estudio es que hasta un 9,6% de las encuestadas entraban técnicamente dentro de la categoría de “maltratadas,” a pesar de no identificarse como tales. Aunque es justo destacar también que los datos han mejorado a lo largo del siglo XXI, ya que en 1999 los porcentajes eran de 4,2% y 12,4%

respectivamente,⁴ la violencia doméstica sigue siendo uno de los problemas sociales que mayor alarma social despiertan en la España actual. Claudia Vallejo Rubinstein afirma que a finales de los noventa “se produce una nueva etapa en que estas informaciones sobre la violencia contra la mujer han dejado de aparecer exclusivamente en páginas de sucesos para pasar a las páginas de sociedad y a otras secciones de los periódicos de mayor difusión, y se les empieza a dar un tratamiento de problema social” (140).

Estos datos remiten a una imagen de España como país machista que las recientes medidas políticas y legales a favor de la normalización de la igualdad de género no han podido hacer desaparecer por completo. España ha reformado el marco legal en favor de la igualdad de género, gracias sobre todo a la Ley Orgánica de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género de 2004 y la Ley de Garantía de la Igualdad entre Hombres y Mujeres de 2007, pero la violencia de género sigue siendo uno de los principales problemas sociales en el país, ya que como recuerda Amnistía Internacional, en la práctica, no siempre se cumplen los compromisos adquiridos. Como una evidencia de esta incapacidad para superar este problema social, Roberto, el marido de Gregoria en *La promesa*, se convierte también en su principal antagonista en la película. Pero además, se constituye en el personaje-símbolo que encarna el orden patriarcal. Al comienzo de la película le dice a su esposa: “Mira Gregoria, tu lugar está en la casa. Pero te olvidas de echar la sal a las comidas, te pones a rezar y se te quema el arroz... Ya no eres más que una carga... Y ahí fuera hay que trabajar de verdad, no lo que hacéis las mujeres.” De esta manera se destaca la visión masculina tradicional de relegar a la mujer al espacio privado de la casa. Además, la expresión “lo que hacéis las mujeres” es la que introduce un nivel de generalización que construye a Gregoria como el personaje tipo de una generación de mujeres—educada bajo los valores familiares del Franquismo, perteneciente a un estrato socio-

cultural modesto—. No obstante, el poder represivo de Roberto extiende su sombra sobre Leandro, el también maltratador marido de Dorita. En la casa en la que Gregoria busca su libertad se mantienen los modelos patriarcales de poder. Sin embargo, esta extensión no es sólo geográfica sino también temporal y los valores represivos representados por Roberto se encarnan también en Danielito, lo que confirma la incapacidad de liberación de Gregoria. Tras asesinar a Dorita (en realidad Felisa), Gregoria tiene una visión. Danielito se le acerca y se metamorfosea en Roberto, quien le dice: “El niño y yo somos lo mismo.” La identificación por medio de “lo” en lugar de “el” pone en manifiesto su valor simbólico como encarnación de un concepto abstracto, en este caso el patriarcado. Un patriarcado que no pertenece al pasado afectando a una sola generación sino que amenaza con prolongarse en el futuro. Si Gregoria y Roberto representan a la generación del Franquismo y Dorita y Leandro a la de la democracia, Danielito es la sombra que amenaza con proyectarse sobre el siglo XXI sin permitir el cambio social.

A pesar de esta crítica evidente a la victimización de la mujer por el orden patriarcal, el filme presenta una respuesta problemática ya que los dos momentos en los que Gregoria es capaz de cambiar el rumbo de su vida es gracias a dos hombres. Primero, para superar la prisión de su matrimonio sigue los pasos que le marca Amable y se va a Cariño y San Andrés de Teixido. El pintor le dice: “Tiene usted que ir. El que no va de vivo tiene que ir de muerto. Tiene usted que ir. La providencia le ayudará a encontrarlo.” Estas palabras la vinculan con la fuerza de una promesa y Gregoria—como en un matrimonio metafórico—adopta incluso los apellidos del difunto. Al final de la película, es también un hombre, esta vez un doctor, quien le permite salir del centro para empezar una nueva vida. Tras pasar varios años en el centro, uno de los doctores que se encargaron de su caso le da su carnet de identidad y le anuncia que le han conseguido un trabajo pero le advierte: “Tienes que prometerme que no vas a dejar de tomar la medicación.” E

insiste: “Celia, prométemelo. Ya sabes que los fantasmas podrían volver.” Esta escena identifica los organismos de control con el patriarcado. Paradójicamente, a pesar del intento por rechazar estos valores, el filme propone una resolución que se diferencia muy poco de la discutida por Marina Núñez Gil y M^a José Rebollo Espinosa al hablar del modelo de la perfecta madre franquista: “La mujer es un ser minusválido que, en consecuencia, necesita permanentemente de ayuda, y no de otra mujer, sino del todopoderoso Estado protector que desarrolla sus funciones a través de sus delegados patriarcales: padre, esposo, sacerdote... y médico” (175).

Kim y Steve Egger destacan cómo, mientras las víctimas de los asesinos en serie permanecen olvidadas en sus tumbas, sus asesinos son recordados y protagonizan filmes, libros y artículos (“Victims,” 9). Hickey afirma que corremos más peligro de ser víctimas de un homicidio doméstico o de cualquier otro crimen que de morir a manos de un asesino en serie (102). El filme de Carré plantea involuntariamente esta tensión al mostrarnos los dos modelos de violencia y la problematiza al optar por un modelo discursivo propio de las ficciones de *psycho-killers*. A pesar de la mayor incidencia de la violencia doméstica, la sociedad contemporánea permanece fascinada con esta figura, no sólo en el ámbito de la producción cultural de ficción sino en la cobertura mediática de los asesinos reales—basta recordar los casos de Jeffrey Dahmer o John Wayne Gacy, Jr.—. La clave de esta circunstancia reside, según Kim y Steve Egger, en el estatus que tienen las víctimas dentro de la sociedad (10). En contra de lo que popularmente se cree, las víctimas sólo son responsables de ser seleccionadas por el criminal porque están en cierto lugar y momento precisos o porque simbólicamente tienen cierta significancia para el mismo (11). En resumidas cuentas, su única “culpa” es la de cruzarse con el asesino. Al hablar de *Justino*, ya he destacado cómo hay una necesidad, por parte de la sociedad de intentar

racionalizar este tipo de asesinatos, para protegerse de su abyección. Por este motivo, se crea la categoría de los menos-muertos, aquellos individuos que cuando están vivos son vistos como un estrato devaluado de la humanidad, aquellos que estaban “menos-vivos” (10). Esta caracterización insiste en buscar los elementos diferenciales en las víctimas, a veces, incluso de una manera artificial. Estos “menos-muertos” se presentan como otredad, como “no-yo,” lo que permite cierto sentimiento de seguridad en el individuo—por supuesto masculino y de clase media en este caso. El canon cultural de las ficciones de *psycho-killers* ha normalizado el papel de la mujer como víctima, convirtiéndola, a su vez, en menos-muerta, en un mero objeto necesario para el desarrollo de la trama. De esta manera, el espectador y el lector—mayoritariamente masculinos—no sufren la identificación (o al menos, no el mismo nivel) con las víctimas. Para apoyar esta idea basta pensar en la interminable lista de *psycho-killers* masculinos que han alcanzado la categoría carismática de mitos, mientras que en el caso de los femeninos, tal vez se puedan destacar ejemplos escasos como Catherine Tramell (Sharon Stone) en *Basic Instinct*.

En *La promesa*, Gregoria es construida como una víctima anónima más, pero una víctima que decide rebelarse, subvirtiendo el orden patriarcal que la ha relegado a tal lugar. Esto hace que al final de la película, ella confiese ante los psiquiatras: “Soy Celia García Varela. No soy una asesina.” A lo que uno de los psiquiatras replica: “Ya lo sabemos.” Luego procede a explicar cómo su marido la maltrataba y lo culpa de los crímenes que ha cometido: “Tenía que haberlo matado a él.” Uno de los modelos por medio de los cuales Gregoria intenta subvertir el orden patriarcal es la maternidad. Según Julia Kristeva, debido a que la Ley reprime la maternidad, se ha dejado un espacio que hace posible subvertir el patriarcado,⁵ gracias a que en la maternidad, la mujer heterosexual se convierte en su madre compensando aquello que las

relaciones heterosexuales no pueden proporcionar. Se abre más a su propia psicosis y consecuentemente se distancia de lo social, de la atadura simbólica (178).

No obstante, a pesar de esta posible lectura subversiva, la lectura de Gregoria como víctima y como madre plantea algunos problemas. Si bien las notas de producción apunta a una intertextualidad erudita con Werner Herzog y *Jeder für sich und Gott gegen alle (El enigma de Kaspar Hauser, 1974)*, lo que convertiría a la película en una reflexión sobre la locura, es inevitable pensar también en el mencionado contexto social sobre la violencia doméstica. Por este motivo, la construcción de Gregoria como un personaje incapaz de percibir la realidad es cuando menos problemático. Por otro lado, la función de Gregoria como madre es reprimida doblemente. Primero, al inicio del filme, al ser mostrada en su matrimonio sin hijos. Gregoria le explica a Dorita cómo tuvo un aborto y luego no pudo volver a quedarse embarazada. Es a partir de este momento que su matrimonio perdió sentido: “Él con hacer uso del matrimonio tenía bastante, pero a mí sólo me recordaba mi defecto.” Su incapacidad para ser madre no sólo le causa frustración personal sino que le pone en una relación de inferioridad respecto a su marido. Esto evidencia la estructura que encierra, según propone Hélène Cixous en “Le rire de la méduse,” a la mujer en su sentimiento de culpa (262). No importa si tienen o no tiene hijos, si es o no sexualmente activa, las estructuras patriarcales han relegado a la mujer a esta posición. Finalmente, en su nueva vida con Danielito, su maternidad vuelve a ser negada, esta vez por Dorita y Leandro que, tras los asesinatos, le prohíben que vuelva a ver a su hijo. Todo ello tiene lugar dentro del marco patriarcal de la Ley representada por el matrimonio, la religión y el centro psiquiátrico.

Simone de Beauvoir publica en 1949 *Le Deuxième Sexe*. En esta obra, la intelectual francesa demostraba que siglos de historia habían relegado a la mujer al papel de esclava en

relación con el hombre, que ejerce de amo. Esta es una relación en la que ambos permanecen unidos por una necesidad recíproca, pero que no libera a la mujer (12). Estas relaciones se manifiestan en las distintas instituciones sociales, entre ellas el matrimonio y la maternidad, pues de Beauvoir considera que a pesar de tratarse ésta última de una actividad natural, ha sido reformulada socialmente para reprimir a la mujer, ya que se ha convertido en una obligación y “la naturaleza nunca puede dictar una opción moral” (23). Esto se debe a que existen dos preconcepciones aceptadas socialmente que son falsas. Una es que la maternidad es suficiente para culminar la vida de una mujer (22), y la segunda, una consecuencia de la anterior, que el hijo está seguro de ser feliz en los brazos de la madre (23). Si bien podría parecer que estas ideas de Beauvoir ya no se corresponden con la realidad del siglo XXI, *La promesa* recuerda la irregularidad con la que se ha implantado la liberación de la mujer en la democracia española. Al volcar todas sus esperanzas de liberación en su capacidad como madre, Gregoria responde a muchas de las circunstancias contra las que advierte la escritora francesa. Ella se debe a la educación que ha recibido durante el Franquismo, para el cual “un hecho natural y exclusivamente femenino acaba[ba] presentándose como una tarea social de irrenunciable cumplimiento para la mujer, como un mandato divino cuya evasión es punible y como un excelso deber” (170-171).

Además, la subversión por parte de Gregoria de la Ley como *psycho-killer* vuelve a ser presentada como una imposición masculina. Cuando cree que la familia se ha ido de la casa, se encuentra con Dorita, que se muestra muy angustiada por el futuro del niño porque teme que se convierta en un desgraciado. Gregoria le dice que tras la muerte de su marido se siente más aliviada. Atrapada en una institución patriarcal, la joven madre, teme asumir el fracaso de su matrimonio porque no sabría cómo explicárselo a su padre. Es entonces cuando una voz

masculina (la del marido) le dice: “¿Lo ves? Es un trabajo para ti. Libera a otra mujer. Mátalo. Salva al niño. Serás la salvadora de las mujeres maltratadas.” Una vez más, las acciones de Gregoria aparecen motivadas por la voz masculina, lo que problematiza su capacidad subversiva como *psycho-killer* femenina.

Afirma Simone de Beauvoir que “legisladores, sacerdotes, filósofos, escritores y científicos se han esforzado por mostrar que la posición subordinada de la mujer es deseada por el cielo y ventajosa en la tierra” (13). Por este motivo, la religión es uno de los discursos básicos en *La promesa*, por lo que tiene de patriarcal, ya que contribuye a configurar el papel de la mujer como esposa y como madre, constituyendo la culminación del proceso de desnaturalización de la maternidad.

La religión: Ley y subversión

Al igual que sucedía con Carlos respecto al cine de *psycho-killers*, con Sapo respecto a los juegos de rol, o con Cerrato respecto al psicoanálisis, Gregoria se encuentra atrapada también dentro de un discurso, es este caso, el religioso. Su síndrome de Alonso Quijano se manifiesta en su interpretación de la realidad en función de lo que considera signos religiosos. La religión católica ocupa un espacio paradójico dentro de la película. Por un lado, constituye parcialmente la causa de su locura o, al menos, el medio por el cual ésta se manifiesta. Por otro lado, es uno de los motivos de discusión entre Gregoria y su marido, que la acusa de ser una beata: “Ahora sólo limpias y rezas.” Roberto la antagoniza proclamando juramentos y rompiendo las imágenes de la virgen que posee. De esta manera, la religión aparece también como una fuente de resistencia frente al discurso patriarcal.

El propio título del filme apela a los motivos religiosos. Gregoria le reprocha a su marido: “Hiciste una promesa. Prometiste cuidarme y respetarme hasta que la muerte nos separase.” Más tarde, antes de cometer su asesinato reza: “Perdóname, señor, por no ser digna de ti. Perdóname porque voy a cometer pecado mortal.” El matrimonio es pues esa promesa rota y los títulos de crédito enmarcan esta temática. Tras los créditos iniciales, la cámara muestra el retrato de boda de Gregoria y Roberto sobre la cómoda de la habitación conyugal. En los títulos, se destaca la “o” en la palabra remitiendo a la alianza, símbolo de esta promesa. Esta visión idílica del matrimonio aparece rechazada por las escenas primera y la última del filme, que ilustran la ruptura de esta promesa. Tras los créditos iniciales, Roberto se está arreglando para salir de casa. Gregoria, cariñosa, lo retoca, lo piropea y le pide un beso, a lo que él le responde: “¡Anda ya!” La última escena antes de los créditos muestra a una joven pareja discutiendo en la cafetería de un parque, ante la atenta mirada de la protagonista. De esta manera, la estructura circular del filme desenmascara esta visión utópica del matrimonio, proyectada por los elementos extradiegéticos, y sirve para crear un distanciamiento irónico respecto al tema de la promesa. Los créditos finales recuerdan la visión presentada en los iniciales respecto al matrimonio—la promesa, incumplida en el caso de Gregoria—al estar acompañados por la canción “In the Chapel in the Moonlight,” compuesta por Billy Hill en 1934 y popularizada por Kitty Kallen en 1954:

How I love to hear the choir
 In the chapel in the moonlight
 As they sing "Oh Promise Me"
 Forever be mine
 In the chapel in the moonlight

Este tema musical vincula los conceptos de la promesa y el matrimonio, mostrando una visión romántica, por medio de las referencias a la luz de la luna y de los coros.

En relación con el significado religioso del título también debe ser destacada la leyenda de San Andrés de Teixido. Aunque no se cita específicamente, la referencia al *concello* ferrolano de Cariño, pero sobre todo al dicho popular de *vai de morto que non foi de vivo* (va de muerto el que no fue de vivo), no deja duda alguna acerca del verdadero emplazamiento de la historia. Según la leyenda cristianizada sobre el origen de la peregrinación, éste se debe a la promesa que Jesús le hace a San Andrés antes sus quejas por el éxito del culto de Santiago de Compostela.

La promesa aparece, por lo tanto, vinculada al discurso religioso, sobre todo a la estructura institucional materializada en el matrimonio. No obstante, esta promesa del título es un vínculo unilateral que únicamente supone una limitación por parte de Gregoria sin que implique que pueda recibir nada a cambio. Dentro de su matrimonio, Gregoria está sometida a obligaciones. En este sentido, su situación es sintomática de la problemática que según Simone de Beauvoir presenta esta institución: “la maldición que se cierne sobre el matrimonio es que, a menudo, los individuos están unidos en su debilidad, no a su fortaleza” y cada uno hace sus demandas al otro, en lugar de “encontrar el placer de entregar” (23). Pero estas obligaciones no se reducen al microcosmos del hogar. Incluso su viaje a Cariño, dentro del otro nivel religioso del filme, se produce por medio de esta vinculación unilateral. Su decisión de marcharse en busca de su libertad tiene su origen en el compromiso que adquiere con Amable, que en el momento de morir en su presencia, le insiste en que “tiene que” ir.

Sin embargo, cuando es ella la que exige obligaciones ante esta promesa, esto no funciona de la misma manera. Tras entregarse en cuerpo y alma al cuidado de Danielito,

Gregoria le pide que le haga una promesa: “Prométeme que, cuando crezcas, no dejarás que el demonio te convierta en un hombre malo.” A lo que el niño responde: “Yo no te puedo prometer eso. De mayor seré un hombre muy malo, como todos.” De esta manera, se pone en evidencia el doble rasero que regula los compromisos dentro de la película. El único momento en el que puede haber cierto uso subversivo de estos compromisos tiene lugar al final, cuando el filme concluye con la incertidumbre de lo que va a hacer Gregoria respecto a una última promesa, la que le hizo al doctor de tomar su medicación. Una vez en la calle, sentada en una cafetería del Parque del Retiro ve a una pareja discutiendo. Gregoria extrae tres pastillas del bote, se queda mirándolas, y los títulos de crédito aparecen antes de que el espectador sepa si va a cumplir con lo que le dijo al doctor.

Como se ha indicado, el discurso religioso aparece representado de un modo ambivalente. Por un lado, constituye un instrumento de dominación en lo que tiene de discurso patriarcal. Pero, por el otro, también manifiesta ciertos niveles de resistencia, especialmente en la manera en la que presenta oposición a su marido. No obstante, este discurso no es plenamente satisfactorio para Gregoria que emplea la superstición como forma de analizar la realidad—por ejemplo, se siente impulsada a poner los cubiertos en forma de cruz para obtener protección. Una de las escenas que se ha quedado en la sala de montaje evidencia esta tensión. En ella, Gregoria acude al confesor—de nuevo una figura masculina—en busca de consuelo moral y se queja de que no exista un sacramento del divorcio, para que la separación conyugal esté santificada por la iglesia. De nuevo, es necesario recordar el contexto en el que Gregoria es educada, el Franquismo, durante el cual tanto el matrimonio civil como el divorcio fueron abolidos.

Curiosamente, este discurso religioso evidencia la problemática del papel como víctima. Si por medio de la descripción del matrimonio Gregoria es construida como víctima de la violencia doméstica, el discurso religioso la culpabiliza. Es ante un Dios masculino, que Gregoria no se siente digna de él, como muestra su oración antes de “asesinar” a su marido. Estas palabras remiten a las de la virgen María, lo que anticipa la imagen del sueño que aparece más tarde, en la que Gregoria está caracterizada como este personaje religioso, se convierte luego en sirvienta. En esta escena onírica, Daniel entra en la iglesia y tras pasar por delante de distintos mártires se encuentra con Gregoria vestida como la Virgen María y con un corazón atravesado por tres pequeñas espadas. Una imagen que la tradición de origen medieval se identifica, como apunta Jeffrey F. Hamburger, con la encarnación arquetípica de la compasión – en su acepción de “sufrir con” – que remite a la *imitatio Christi* (103), lo que en la película se entiende como el sufrimiento de la madre con el hijo. En la escena anterior en la que la protagonista visita la capilla acompañada del niño le explica que la espada de la imagen del arcángel es “para proteger a los justos.” En el sueño, Gregoria coge una de las espadas que atraviesan su corazón y Daniel escapa asustado, dándole un significado ambivalente a la espada como protección y amenaza. Al mismo tiempo, el travelling de la cámara muestra a Gregoria todavía con el manto pero con el uniforme de sirvienta, al quitárselo su cabeza queda cubierta por un velo blanco que recuerda al de las novias. En un contexto en el que la mujer es relegada a las funciones de madre y esposa, Gregoria se siente incapaz de cumplir ninguna de ellas.

Afirma Helen Graham que el régimen franquista promovía la imagen “ideal” de la mujer como “eterna,” pasiva, pía, pura, madre sumisa para quien la abnegación era el camino a la auténtica autorrealización. Las distintas encarnaciones de la virgen propiciaban el modelo perfecto (184). El culto a la virgen no sólo se refiere a una vinculación histórica con la

construcción de la feminidad por parte del Franquismo, sino que, tal y como recuerda Michael P. Carroll, es especialmente fuerte en España como consecuencia de un complejo machista (machismo complex) de una ideología centrada en el hombre y que desde un punto de vista psicoanalítico evidencia la presencia de una familia con un padre inefectivo (49-50). Tras tres décadas de democracia, *La promesa* muestra la pervivencia de los efectos de la educación nacional-católica.

El monstruoso femenino: “En los parques, al anochecer”

El uso del discurso religioso como fuerza represora patriarcal es uno de los principales nexos comunes entre *La promesa* y “En los parques, al anochecer.” El texto de Mayoral, sin embargo, propone la apropiación de este discurso y la utilización del mismo por parte de la mujer protagonista, aunque los resultados de esta estrategia también pueden ser considerados problemáticos.

La mayoría de los relatos de *Recuerda, cuerpo* muestran a una narradora femenina que desvela por medio del discurso sus secretos y fantasías. Los cuentos de esta colección exponen, como señala María Socorro Suárez Lafuente, “la fisura fundamental de la mujer históricamente construida como amante esposa, hija modélica, maestra ejemplar o tía entrañable, que vive su sexualidad activamente en la lejanía inalcanzable de su *ingenuidad* o del extranjero” (48). La protagonista de “En los parques, al anochecer” es una maestra retirada que inicia su narración autobiográfica y cronológica por encargo de la presidenta de las señoras de Acción Católica. Se describe a sí misma como “una niña buena y una joven seria” que asume que pronto será ella la que “cuidaría de papá y mamá y de la tía Sabina, que no tenía un duro” (110). En un viaje que realiza a París, bajo el pretexto de mejorar el idioma, mantiene relaciones sexuales por primera

vez. Excitada por su hallazgo, decide repetir sus viajes al extranjero con la excusa de aprender nuevos idiomas en beneficio de sus alumnos, aunque lo único que le interesa es continuar experimentando sus aventuras eróticas. La narración fluye en un halo de ambigüedad, hasta que al final se hace evidente que los actos sexuales que la protagonista realiza con desconocidos, siempre culminan con el asesinato de sus amantes masculinos. De esta manera, “En los parques, al anochecer” juega con la dualidad de roles representados en la protagonista femenina, que aparece en el ámbito de lo público como ángel (del hogar) y en el ámbito de lo privado como *femme fatale* destructora y subversiva, evidenciando el rasgo principal que caracteriza al *psycho-killer* dentro de la cultura herida. Cristina González Moral afirma que el dualismo ángel-demonio es una de las constantes de los personajes femeninos de Marina Mayoral (164). En este relato esta dualidad sirve para mostrar la tensión entre las restricciones sociales y el afán liberador del personaje femenino, manifestado sobre todo por medio de una sexualidad extrema.

Al igual que “El buen camino,” otro de los relatos de *Recuerda, cuerpo*, “En los parques” propone una revisión del modelo voyeurista demostrado por Laura Mulvey en “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (1975), al describir cómo en el cine clásico se ha convertido en objeto de la mirada masculina. “El buen camino” cuenta en forma de ficción autobiográfica la obsesión de la escritora con un pintor de brocha gorda, descrito en términos simiescos de brutalidad y sexualidad, con el que mantiene una ventura. Este personaje masculino aparece fuertemente “fetichizado:” “Me quedé allí clavada, mirando aquel cuerpo peludo y aquella verga que se hacía más y más grande a medida que se acercaba a mí” (67). En “En los parques, al amanecer,” la narradora describe a su hombre ideal en términos similares:

Muy pronto me percaté de que para llegar al culmen del placer, a una satisfacción completa y total tenía que hacerlo con un hombre de características especiales, que

respondiese al tipo que se consideraba más viril: fornido, bien musculado, de barba cerrada y abundante vello corporal, olor fuerte y, sobre todo, de impulsos violentos. (113-114)

En estos casos es el hombre el que se convierte en objeto de la mirada, mientras que la narradora femenina es el sujeto. En “El buen camino” la incapacidad de la protagonista para ejercer su propia voluntad y liberarse de él hace que se le pase por la cabeza matarlo: “He matado montones de hombres en mis relatos, y pocas veces se me había presentado una ocasión tan favorable: un buen empujón y quince pisos hasta el patio” (69). El asesinato del amante, concebido como una acción liberadora, que la identifica paradójicamente con las *femmes fatales* del *noir* norteamericano y francés, se convierte en la materialización de la fantasía en “En los parques, al anochecer.” La protagonista no duda en seguir los preceptos de Cixous de apropiarse del cuerpo masculino como otredad:

I want all. I want all of him. Why should I deprive myself of a part of us? I want all of us. Woman of course has a desire for a “loving desire” and not a jealous one. But not because she is gelded; not because she’s deprived and need to be filled out, like some wounded person who wants to console herself or seek vengeance. I don’t want a penis to decorate my body with. But I do desire the other for the other, whole and entire. (273)

Cixous rechaza un modelo de deseo que surge de la carencia porque lo considera exiguo, no acepta la interpretación psicoanalítica de la castración. Del mismo modo, la sexualidad de la maestra-asesina protagonista no surge de una carencia (de falo) sino de su propio autoconocimiento.

Mayoral no duda en convertir a su protagonista en un monstruo porque como apunta Angela Carter en *The Sadeian Woman*: “A free woman in an unfree society will be a monster.

Her freedom will be a condition of personal privilege that deprives those on which she exercises it of her own freedom. The most extreme kind of this deprivation is murder. These women murder” (27). La libertad de la protagonista se muestra sobre todo en su voluntad y en su capacidad para elegir. Para Carter, la pornografía, el matrimonio y el amor romántico responde a un proceso de falsa universalización, lo que relaciona con el arte fascista (12). La protagonista del relato de Mayoral se apropia de estos discursos y los individualiza. Incluso rechaza la posibilidad de matrimonio (117). Es esta actitud, precisamente, la que le permite permanecer libre.

La narradora victimiza sistemáticamente a los personajes masculinos, subvirtiendo las estructuras tradicionales de las ficciones del asesino en serie. Otros textos que hacen esto como *No me llames cariño* de Franc, apelan a la irrealidad de estas narraciones invirtiendo los papeles de género y relegando al hombre únicamente a las categorías de víctima y de objeto. De esta manera, la novela de Franc muestra el artificio del género policiaco al hacer que todas las investigadoras sean femeninas, creando una fantasía femenina paralela—de la misma manera que la novela negra tradicional es una fantasía masculina. Por su parte, Mayoral mantiene el patriarcado—católico en este caso—como contexto cultural para poner en diálogo a la violencia de la asesina con la represión que la rodea.

Afirma Carol J. Clover que el asesino típico del *slasher* es masculino y su furia es inconfundiblemente sexual, tanto en sus orígenes como en sus expresiones; mientras que sus víctimas, la mayoría mujeres, sexualmente liberadas, jóvenes y atractivas (“Her Body” 205). El relato de Mayoral mantiene los dos modelos de caracterización y sólo invierte su función. Es decir, todavía aparece el personaje masculino furioso y sexual, pero en este caso se convierte en la víctima de la mujer sexualmente liberada y atractiva.

Como sucedía con *La promesa*, el relato de Mayoral identifica patriarcado y discurso religioso. La causa de la narración de la protagonista se debe a la petición hecha la “presidenta de las señoras de la Acción Católica” para que, con motivo de la celebración de su homenaje por tantos años de dedicación a los niños y de reconocimiento a su labor y méritos, que escriba su autobiografía para que sirva de ejemplo (109). Esta escritura por una mujer y para las mujeres, también la relaciona con el modelo subversivo propuesto por Cixous: “It is by writing, from and toward women, and by taking up the challenge of speech which has been governed by the phallus, that women will confirm women in a place other than that which is reserved in and by the symbolic, that is, in a place other than silence” (262). Esta oportunidad de narrarse es también una oportunidad de subvertir el orden simbólico del patriarcado.

Significativamente, las mujeres potencialmente receptoras de su narración se encuentran dentro de las estructuras de poder. La Acción Católica es un movimiento católico seglar cuyos primeros pasos tienen lugar como reacción a las políticas de la Gloriosa y al sexenio revolucionario 1868-1874⁶. Su finalidad era la de “reforzar la estrecha dependencia de las asociaciones seculares respecto a la jerarquía eclesiástica,” definiéndose en sus estatutos como “brazo seglar de la jerarquía” (209). Aunque estatutariamente se proclamaba apartidista, algo en lo que insistían las bases aprobadas en 1939, “[l]a institución creyó que lo mejor en este caso era utilizar la influencia directa de las autoridades eclesiásticas entre los dirigentes del Nuevo Estado, y ofertar su doctrina de la victoriosa “Cruzada” como principal fuente de legitimación ideológica del nuevo régimen” (Rodríguez Lago 213). Más tarde, esta asociación perdería poder y presencia a favor del Opus Dei.

La concepción de la familia que tenía esta agrupación, idéntica a la de la iglesia Católica de la que dependía jerárquicamente, se correspondía con la de la falange, ya que contemplaba a

la familia como el “núcleo de las estructuras materiales que condicionan la vida del hombre, núcleo íntimo de las principales relaciones afectivas, y núcleo diario de aprendizaje para los más jóvenes” (Rodríguez Lago 365). Uno de los pilares sobre los que se asentaba esta visión de la familia nuclear residía en la construcción patriarcal de la mujer. La iglesia organizó primero, durante los años cuarenta, las Escuelas de Hogar y, luego, las Escuelas de formación pre-matrimonial, que hasta finales de los cincuenta estaban destinadas únicamente a las mujeres (Rodríguez Lago 367), para adiestrarlas en la pasividad y la abnegación. El que estas instituciones consideraran que únicamente las mujeres debían ser preparadas para el matrimonio, muestra cómo este sacramento era empleado socialmente como forma de control y adoctrinamiento en la abnegación, una cualidad de la que protagonista del relato hace gala, al estar dispuesta a cuidar de sus padres y su tía.

Como recuerda Helen Graham, las políticas de género son clave para comprender los esfuerzos del régimen por conseguir la estabilización socio-económica (182). Según los cánones falangistas, la protagonista de Mayoral se convierte en el modelo de comportamiento perfecto. Graham describe cómo las mujeres eran vistas como fuente de reproducción física pero también ideológica. El Franquismo, al estar basado en la organización jerárquica vertical otorgaba a la familia el rol social básico (186-187). Ya que la protagonista no cumple con la primera de las funciones, al menos, adopta el uso público del segundo por trabajar como profesora. No obstante, en el ámbito de lo privado, la narradora subvierte todos estos valores que la Acción Católica considera ejemplarizantes. El ideal del maestro propuesto por el catolicismo, según Rodríguez Lago, “defendía la figura de un sacerdocio laico, entregado a la causa de su vocación docente, en servicio a Dios y a la sociedad” (383). La protagonista asume la violación de estos principios al final de su narración:

Pero me temo que esto no lo van a entender las congresistas de Acción Católica, ni los concejales del ayuntamiento, ni los ex alumnos que han colaborado en mi homenaje. Por eso le he dicho a la presidenta que será mejor que me den una comida y una de esas bandejas de plata que llevan los nombres de todos los participantes, y que, acaso más adelante, cuando yo haya muerto, publiquen estos papeles por si a alguien pudieran serle útiles. (117-8)

En esta conclusión, la narradora asume el papel subversivo, especialmente dentro de su rol como educadora, ya que espera que sus memorias puedan servir de enseñanza a alguien. No obstante, este final problematiza este poder subversivo del discurso de la narradora. Al silenciarlo, ella misma lo priva de la oportunidad—de la que hablaba Cixous—de romper los límites que le han impuesto como mujer—al menos dentro del ámbito de lo público.

El uso del homenaje por parte de la Acción Católica como marco narrativo no es casual. Por ello, las fechas adquieren una relevancia notable a lo largo de la historia. La narradora ha crecido y se ha desarrollado como mujer durante el Franquismo, ya que nació en 1918. En *Usos amorosos de la posguerra española*, Carmen Martín Gaité justifica su motivación para escribir el libro en la importancia que las políticas de género tuvieron en su formación durante el proceso en el cual pasó de “niña a mujer” (12-13). Beatriz Caamaño Alegre, al comentar las recientes políticas de recuperación de la memoria histórica, explica que “las mujeres ocupan un lugar destacado en esta empresa de recuperación memorística y no es de extrañar ya que, en el pasado, sus voces no sólo fueron silenciadas por el discurso oficial, en el caso de las partidarias de la República, sino también por la historia falocéntrica, que las relegó a un segundo plano” (421).

La protagonista de *Mayoral* se convierte en el reverso abyecto de Cristina Guzmán, la heroína por excelencia en la que se encarna la feminidad falangista⁷. En 1935, la escritora

Carmen de Icaza, uno de los miembros de la Sección Femenina de la Falange, publica por entregas *Cristina Guzmán, profesora de idiomas*. Cristina es una mujer que se queda viuda a los 28 años, por lo que no le queda otro remedio que ganarse la vida dando clases particulares. Un rico americano, Prynce-Valmore, le paga para que se haga pasar por la mujer de su débil y enfermizo hijo. Ella cuida con abnegación del joven enfermo, de una manera que su verdadera esposa nunca hizo. Las buenas acciones de la joven se ven recompensadas con el matrimonio final con el rico empresario. Cristina responde al modelo femenino falangista que se podía entrever en los discursos de José Antonio Primo de Rivera: “Ved, mujeres, cómo hemos hecho virtud capital de una virtud, la abnegación, que es, sobre todo, vuestra. Ojalá llegemos en ella a tanta altura, ojalá llegemos a ser en esto tan femeninos, que algún día podáis de veras considerarnos ¡hombres!” (en Caamaño Alegre 424).

La vida pública de la narradora de Mayoral coincide con la de la protagonista de Izaza y con los modelos falangistas y de la Acción Católica, llamando la atención sobre las expectativas que la sociedad ha depositado en ella: “Sin que nadie lo formulara de manera explícita, se dio por hecho que yo cuidaría de papá y mamá y de la tía Sabina, que no tenía un duro” (110). Todo ello como consecuencia de que “[a] los treinta años me di cuenta de que era una solterona” (110).⁸ Como recuerda Beatriz Caamaño Alegre, al hablar de Cristina Guzmán, “[e]l trabajo es, pues, un mal necesario no un derecho” (428). Martín Gaité se refiere a la semblanza de 1950 sobre Carmen Polo, las esposa de Franco, a la que se definía como “muy mujer” aunque a “lo largo del texto, el lector busca datos que justifiquen tal atribución, y todos los que encuentra se relacionan con la actitud pasiva y el espíritu de sacrificio” (27). La tensión entre pasividad y actividad se relacionan con los niveles de lo público y lo privado, respectivamente. No obstante, la protagonista de “En los parques, al anochecer” convierte este “mal necesario” en su fuente de

liberación. La narradora, instrumentaliza su actuación pública para obtener sus ventajas en el ámbito de lo privado.

Existen vinculaciones específicas que, como en la película de Carré, marcan al catolicismo como un discurso masculino y patriarcal. Así, afirma que “[a] los treinta y tres años—una edad en la que tantos grandes hombres acabaron su vida—decidí hacer un viaje a Francia, a París.” Al enfatizar este final de la vida de los grandes hombres a los 33, están causando un doble efecto. Por un lado indica la necesidad de la muerte (metafórica y literal) del hombre para que la mujer pueda empezar a vivir libremente. Por otro lado, establece el vínculo con la idea del cristianismo como religión patriarcal. Si Jesucristo muere y resucita a los 33 años, ella renace en un mundo repleto de sensualidad y de nuevas experiencias. El viajar al extranjero supone la interacción con una nueva forma de ver la vida que contrasta con la realidad española, el futuro de Europa con el pasado de España, como recuerda Martín Gaité (30).

La apropiación del poder patriarcal se pone en evidencia no sólo en el uso de su rol como profesora como instrumento para su exploración sexual, sino también por medio de su apropiación de la sexualidad—literalmente el falo—que se pone de manifiesto en la descripción de su primer encuentro sexual. Éste es descrito de una forma violenta, en términos propios de una violación:

Cuando me empujó contra un macizo de plantas y me hizo caer al suelo me asusté. Quise gritar, pero él me metió su lengua en la boca y me apretó con su cuerpo contra el suelo. Todo sucedió como en un sueño. No sé si eran mis lágrimas o si, en efecto, había niebla, pero todo lo recuerdo envuelto en una bruma gris y espesa [...]. Volví al hotel disimulando lo mejor posible mis medias destrozadas, el desorden del pelo y las manchas de sangre en la ropa. Recogí el equipaje y regresé inmediatamente al pueblo. (111- 112)

En principio el encuentro sexual no resulta placentero. Es en la posterior reflexión sobre estos eventos, lo que la hace cambiar su opinión: “Cuando me tranquilicé, me di cuenta de que me había gustado. [...] Supe que tenía que volver a sentir aquello, que la vida era insípida y gris si no podía sazónarla, iluminarla con aquel placer que me arrebatava y me transportaba a un mundo al que sólo me había asomado, pero al que ya no podía renunciar” (112). De esta manera, se produce una fragmentación en la rememoración que repite los modelos de “fetichización” que suelen ser llevados a cabo en las narraciones masculinas: “Recordaba con un estremecimiento de placer el sabor de su boca, su aliento, la violencia de su abrazo y, sobre todo, su entrega. Sí, su entrega: la presión de sus brazos y de su cuerpo aprisionando el mío y después su laxitud, su dulce languidez” (112). El uso de la violación por parte de Mayoral es distinto al de *Kika* o *La mujer más fea del mundo* porque, a pesar del distanciamiento irónico, es el placer femenino el que es mostrado; aunque puede ser considerada como problemática, como se ha visto, por su construcción del deseo en torno al falo, al que continúa privilegiando.

Este uso de la sexualidad subvierte los principios católicos que condenaban el amancebamiento (Rodríguez Lago 366) por amenazar al núcleo familiar. De esta manera, los actos de la protagonista suponen una doble amenaza para el status quo. No sólo amenaza a la unidad social fundamental de la familia que rechaza no sólo por sus relaciones sexuales extramaritales, sino por su rechazo específico de un pretendiente, Eusebio, el de los ultramarinos. Algo que hace cuando, con 44 años, ya parece “condenada” a ser una solterona. Además, el asesinato de sus compañeros de juegos sexuales supone la violación del orden patriarcal detrás de esta unidad social y del discurso religioso en el que se fundamenta.

Al hablar de las obras de Sade y Masoch, Gilles Deleuze, afirma que estos autores no tratan de describir el mundo, sino de definir uno homólogo pero capaz de contener su violencia y

excesos. Sade pone un perverso espejo ante el que el curso de la naturaleza y la historia son reflejados (Masochism 37). Mayoral impone este mismo espejo, sacado del Callejón del Gato, para describir la desigualdad de las relaciones de género. El relato aprovecha la construcción tradicional de la mujer como masoquista que está presente en la protagonista de *La promesa*—caracterizada como madre y esposa sufridora, como imagen arquetípica de la compasión—para darle la vuelta y mostrar sus incoherencias.

Conclusión

Los crímenes de los asesinos en serie son, como afirma Jane Caputti en *The Age of Sex Crime* (1987), esencialmente, crímenes de dominación sexual y política; y, consecuentemente, esencialmente patriarcales (2). Durante los tres primeros capítulos de este trabajo se ha estudiado cómo el *psycho-killer* se manifiesta como un personaje sintomático de la sociedad patriarcal, bien sea para hablar de las relaciones económicas, la pervivencia de ciertos modelos culturales tradicionales, o para construir la figura del intelectual. Por lo tanto, la elección de una *psycho-killer* femenina es una decisión plenamente consciente y cargada ideológicamente que, en cualquier caso, sirve para evidenciar la normalización del femicidio por parte de la producción cultural contemporánea que se basa en una larga tradición patriarcal. Dentro de un discurso masculino y machista por excelencia, en el que la mujer aparece frecuentemente objetivada, incluso en los ejemplos progresistas como el de *Kika* o *El estrangulador*, la aparición de una asesina femenina sirve para llamar la atención de una manera metaficcional sobre el propio discurso.

En cualquier caso, el empleo de este personaje conlleva una doble subversión. Por un lado utiliza los elementos discursivos de un subgénero cinematográfico y literario que contienen

componentes ya de por sí subversivos por mostrar la oposición del individuo a la norma (económica, cultural o intelectual). Por otro lado, por ser mujer y oponerse a los valores patriarcales sobre los que se fundamenta la crítica anterior, es capaz de añadir nuevos matices a las reflexiones presentes en obras como *El estrangulador* o *Kika*. Estos textos no utilizan el cuerpo de la mujer para escribir sus reflexiones, sino que es la mujer la que se convierte en el sujeto de esta reflexión.

Una de las objeciones que se le pueden hacer a estos modelos femeninos es que no resultan totalmente satisfactorios a la hora de poner en evidencia las construcciones de género presentes en la sociedad. Esto se debe fundamentalmente a las cuestiones del poder y del deseo continúan siendo resueltas en función de las relaciones heterosexuales. Esto justifica la importancia que Isabel Franc cede al juicio de Aileen Wuornos y su versión cinematográfica:

También se dice que los fiscales hicieron repetidas referencias a las relaciones sentimentales de Aileen con otras mujeres y que, aunque ella no se considerase lesbiana, el puritanismo de la sociedad se volcó en su contra. Se ha constatado que el ochenta por ciento de mujeres que esperan su ejecución en el corredor de la muerte en Florida son lesbianas. (66)

No obstante, los textos analizados en este capítulo presentan dos maneras opuestas de presentar a este personaje femenino. Mientras la eufórica maestra asesina de “En los parques, al anochecer” sale victoriosa en su desafío a la sociedad, Gregoria se muestra como una víctima sufridora cuya subversión, lejos de proporcionarle la ansiada libertad, conlleva su encierro en una institución psiquiátrica. La primera supone la encarnación del modelo del monstruoso-femenino como único modelo subversivo, mientras la segunda representa la fantasía condescendiente de las “menos-muertas,” en torno a las víctimas. En definitiva, ambas obras

ilustran la desigualdad en los avances en el proceso de liberación de las mujeres, lo que tiene una lectura socio-política al ser presentado como una consecuencia de la pervivencia de valores conservadores en ciertos sectores de la sociedad española.

Notas

¹ Butler emplea los ejemplos de *Thelma and Louis* (Ridley Scott, 1991) y *Sleeping with the enemy* (Joseph Ruben, 1991)

² Kelleher y Kelleher afirman que la media de la duración del periodo criminal de los asesinos en serie masculinos es de algo más de 4 años, mientras que el de las mujeres está por encima de los 8 años (7).

³ Además, Kelleher y Kelleher añaden una novena categoría para los crímenes no resueltos pero que son atribuibles con relativa certeza a mujeres.

⁴ Desafortunadamente este fenómeno no es únicamente español. Por ejemplo, en *Män som hatar kvinnor* (*Los hombres que no amaban las mujeres*, 2005), uno de los mayores éxitos editoriales recientes en España, Stieg Larson abre cada una de las secciones de su novela con los datos sobre el maltrato de mujeres en Suecia y, en cierto modo, su revisión del género policiaco y de los asesinos en serie—en este caso masculinos—incide en la subversión de las convenciones patriarcales también discutidas en este capítulo.

⁵ En *Women and Film*, E. Ann Kaplan ha sintetizado tres caracterizaciones de la maternidad dentro de la tradición psicoanalítica que por su riesgo de caer en el esencialismo pueden ser problemáticas. La primera propone una relación narcisista entre la mujer y el hijo en la que busca en éste, el falo para superar la castración. La segunda tradición es igualmente narcisista, pero en este caso la madre se ve a sí misma en el hijo, el hijo no supone otredad sino extensión

de su propio ego. La tercera, y más radical arguye que ya que la ley reprime a la maternidad, se deja un espacio entre el que es posible subvertir el patriarcado (203).

⁶ En *La iglesia en la Galicia del Franquismo*, José Ramón Rodríguez Lago examina de un modo más detallado la evolución histórica de esta institución (205-328)

⁷ Además del libro de Martín Gaité, Beatriz Caamaño Alegre hace un análisis de la construcción de este personaje en “‘La vida sonrío a quien le sonrío:’ Cristina Guzmán como modelo de la feminidad falangista.”

⁸ La protagonista de la novela también puede ser entendida dentro del diálogo con Pilar Primo de Rivera, hermana del fundador de la Falange y fundadora, a su vez, de la Sección Femenina de la Falange. A pesar del deseo de esta institución de instruir a las mujeres en cómo ser buenas esposas y madres, Pilar Primo de Rivera nunca se casó ni tuvo hijos.

Conclusión

Their subsequent trial turned into a sick, pathetic circus. The trial of Mickey and Mallory Knox was such an event, that it made the crime spree that preceded it pale by comparison. The nation caught Mickey and Mallory fire!

Wayne Gale, *Natural Born Killers*

And in my best behavior
I am really just like him
Look beneath the floorboards
For the secrets I have hid.

Sufjan Stevens, "John Wayne Gacy, Jr."

A lo largo de este trabajo, he presentado al *psycho-killer* como un personaje sintomático de la cultura postmoderna en España. Sus propios crímenes se corresponden con el modelo de producción del tardo-capitalismo y su alto componente mediático lo vincula a la sociedad del espectáculo. Esto no significa que siempre funcione como un elemento reforzador de esta construcción ideológica. Más bien al contrario, en la mayoría de los casos, el *psycho-killer* se encuentra atrapado entre el deseo de subversión y el anhelo por mantener el status quo. La esquizofrenia de la que hace gala refleja la incapacidad del individuo para comprender los signos externos cambiantes y vacíos de realidad de la sociedad del simulacro. Unos signos que, una y otra vez, se ve obligado a reorganizar para volver a una situación de orden. La ambivalencia de este personaje lo convierte en la encarnación paradigmática de la cultura herida, aquella en la que la violencia privada se convierte en espectáculo público, haciendo que sus víctimas de ficción

funcionen como el chivo expiatorio simbólico, que intenta mantener la realidad inalterable. Pero la sociedad en la que aparecen estos *psycho-killers* no es únicamente la de los noventa, sino la que surge a lo largo de un proceso de transformación social, que desde los años sesenta se lleva produciendo en España. Un proceso de modernización que ha acarreado la incorporación al panorama internacional—al comenzar a formar parte de distintas organizaciones supranacionales como la Unión Europea o la OTAN. Este proceso, sin embargo se presenta como irregular y heterogéneo, y es precisamente de sus fisuras que este personaje surge con fuerza.

No es casual que este personaje haya surgido históricamente en los barrios perjudicados por la revolución industrial del siglo XIX—aunque esto no implica una vinculación con la clase social baja, sino con las tensiones sociales que se producen—y gracias a su representación mediática por parte de la emergente prensa. Pero no es hasta la segunda mitad del siglo XX, gracias a la expansión de los medios de comunicación audiovisuales, que los *psycho-killers* se convierten en el personaje carismático que es en la actualidad. La incorporación de este personaje a de la cultura española no se hace de un modo mimético respecto a los norteamericanos. La ambivalencia del personaje se refleja también en una heterogeneidad genérica de sus ficciones. Su ambigüedad le permite, en numerosos casos, salirse de los límites formales del *psycho-thriller* y del género de terror para aparecer en la comedia negra (*Justino* o *Kika*) o el melodrama (*Matador* o *La promesa*), lo que le pone en diálogo con otros contextos—como el mundo de los toros, la religión o la producción intelectual—que contribuyen a la reflexión sobre el específico panorama social de la España del cambio de milenio.

Gracias a las técnicas esperpénticas, la parodia de los *psycho-thrillers* norteamericanos, por parte de las ficciones españolas, no supone únicamente una postura estética, o una reflexión sobre la realidad circundante, sino también sobre los procesos por medio de los cuales se

perciben—mejor dicho, se representan—tanto esta realidad como la identidad nacional. No se trata únicamente de intertextualidad sino también de revisión histórica. Por lo tanto, si el *psycho-killer* se convierte en un espejo deformante en el que se refleja la realidad—algo que ya se daba en algunos ejemplos norteamericanos como Patrick Bateman, el protagonista de *American Psycho*—, en el caso español, por su diálogo con tradiciones culturales autóctonas como el esperpento y el quijotismo, así como con instituciones como la Iglesia Católica y las corridas de toros o discursos como la social-democracia o el franquismo, proporciona un modelo propio, el *psycho-killer* cañí, un personaje que huye de los estereotipos globales para adentrarse en los nacionales y, en cierta forma, subvertirlos. Un personaje que se debate entre la España “tan moderna como Europa”—que lucha por asemejarse a los países del norte— y el “Spain is different”—el estado-nación que se aferra a sus señas de identidad. Es precisamente en esta definición y caracterización del *psycho-killer* cañí que este trabajo ha procurado rellenar el hueco dejado por los estudios culturales peninsulares.

No obstante, el estudio de las ficciones de *psycho-killers* no se agota con esta investigación. Todavía quedan numerosos aspectos para seguir explorando la figura del *psycho-killer*, entre los que me gustaría destacar al menos tres. El primero de ellos sería su presencia en coproducciones cinematográficas no sólo con países latino-americanos como *El niño de barro* (con Argentina) o *Aron Tolbukhin: en la mente del asesino* (con México), sino también con EE.UU. (*Perdita Durango*) o Inglaterra (*Los crímenes de Oxford* o *Romasanta*), dando lugar a producciones no rodadas originalmente en español¹. El estudio de estas ficciones permitiría la exploración de las conexiones entre el *psycho-killer* y los procesos globalizadores, ampliando algunos de los puntos ya expuestos en el primer capítulo. Otro tema que no ha sido tratado en este trabajo es el de la transversalidad entre género y sexualidad. Se ha visto como el *psycho-*

killer es una construcción patriarcal y misógina, hasta el nivel de contener tradicionalmente un importante componente homofóbico—uno de los ejemplos más evidentes es el de Carlos en *Historias del Kronen*, que mata a Fierro, que no cumple con sus parámetros de lo masculino. Los textos protagonizados por mujeres estudiados en este trabajo subvierten algunas de las estructuras patriarcales presentes en estos discursos, pero continúan fundamentándose en las relaciones heterosexuales, excluyendo cualquier otro tipo de alternativa. Novelas como *No me llames cariño* o filmes como *Chuecatown*, han dialogado con esta tradición para cuestionar sus cimientos. Por último, por encarnar la irregularidad de los procesos modernizadores, este personaje también puede ilustrar las tensiones que se han producido históricamente en España entre el centro y la periferia, como refleja la novela *Romasanta: Memorias inciertas dun home lobo*, del gallego Alfredo Conde. De esta manera se puede estudiar cómo el proceso modernizador es un proceso centralizado que ha excluido a aquellas comunidades alejadas de los núcleos de poder.

En definitiva, las ficciones de *psycho-killers* son ejemplos claves para comprender algunas claves del desarrollo socio-cultural de la España del cambio de milenio. En este proceso, el proyecto de futuro comunitario de los años 80 ha dado lugar, a partir de los 90, a una ideología más desencantada y escéptica en la que priman valores más individualistas. La desconfianza hacia las estructuras de poder se suma a la incapacidad de reaccionar contra las mismas. Dentro de estas narrativas, el *psycho-killer* “cañí” que se caracteriza por presentar aspectos esperpénticos, paródicos y carnavalescos, que se suman a su sintomático síndrome de Alonso Quijano para funcionar como un espejo deformante que se pone ante la sociedad española para que se mire a los ojos. De esta manera, las ficciones que protagonizan denuncian algunos de los anacronismos que todavía perviven. Además, este diálogo con la tradición

literaria española surge como reacción al proceso de homogeneización al que se ha visto sometida la producción cultural de las últimas décadas. Este *psycho-killer* “cañí” se construye por medio de su distanciamiento irónico respecto a los modelos norteamericanos, lo que contribuye a una reflexión deformada de la realidad española, pero también de sus tradiciones y de su historia. El *psycho-killer* “cañí” se convierte en un postmoderno Don Quijote que se pasea por un reformado Callejón del Gato, en el que los espejos cóncavos y convexos han sido sustituidos por pantallas de televisión.

Notas

¹ *Perdita Durango* es una coproducción entre España, México y Estados Unidos, mientras que *Los crímenes de Oxford* es entre España, Francia e Inglaterra.

Bibliografía

- Abeijón, Pilar. *Asesinos en serie*. Arcopress Producciones, 2005. Impreso.
- Aguilar, Carlos. “Fantasía española: negra sangre caliente.” *El cine fantástico y de terror español. 1900-1983*. Cord. Aguilar. San Sebastián: Donostia Kultura, 1999. 11-81. Impreso.
- Alted, Alicia. “Education and Political Control.” *Spanish Cultural Studies: An Introduction*. Ed. Helen Graham y Jo Labanyi. Oxford: Oxford UP, 1995. 196-201. Impreso.
- Álvarez Junco, José. “The Nation-Building Process in Nineteenth-Century Spain.” *Nationalism and the Nation in the Iberian Peninsula: Competing and Conflicting Identities*. Ed. Clare Mar-Molinero y Angel Smith. Oxford: Berg, 1996. 89-106. Impreso.
- Álvarez López, Esther. “De ángel del hogar a viuda negra: la mujer asesina en el *thriller*.” *Palabras que matan*. Ed. Álex Martín y Javier Sánchez. España: Almuzara, 2008. 149-76. Impreso.
- Amado, M. Inés. “‘Quién sabe dónde’ ha resuelto más de 20 casos de personas desaparecidas.” *El País* 25 enero 1993. Web. 10 diciembre 2008.
- Amago, Samuel. “*Horror and Ambivalence in Tesis: Alejandro Amenábar’s Reflections on the Postmodern Condition*.” *Revista de Estudios Hispánicos* 38.1 (2004): 143-58. Impreso.
- Andión, Patxi. *La virtud del asesino*. Barcelona: Planeta, 1998. Impreso.
- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and his world*. 1968. Trad. Hélène Iswolsky. Bloomington : Indiana University Press, 1984. Impreso.
- Baudrillard, Jean. “La precesión de los simulacros.” 1978. *Cultura y simulacro*. Trad. Antoni Vicens y Pedro Rovira. Barcelona: Kairós, 2005. Impreso.

- *Simulacra and Simulation*. 1981. Trad. Sheila Faria Glaser. Ann Arbor: U of Michigan P, 1994. Impreso.
- *El otro por sí mismo*. 1987. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 1988. Impreso.
- *La ilusión del fin o La huelga de los acontecimientos*. 1992. Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1993. Impreso.
- Beauvoir, Simone. *The Second Sex*. 1952. Trad. H. M. Parshley. New York: Alfred A. Knopf, 1953. Impreso.
- Begin, Paul D. "The Pistols Strike Again! On the Function of Punk in the Peninsular "Generation X Fiction of Ray Loriga and Benjamin Prado." *Generation X Rocks: Contemporary Peninsular Fiction, Film, and Rock Culture*. 15-32. Impreso.
- Beilin, Katarzyna. "Las basuras del corazón: 'Matador, Manolete, Montes y los usos del melodrama del sacrificio.'" *Confluencia* 19.2. (2004): 69-82. Impreso.
- Bejarano, José. "Expo'92: De triunfo a derrota." *La vanguardia* 7 diciembre 1997. Web. 03 febrero 2009.
- "La policía de Sevilla asegura que el pánico de la Semana Santa fue obra de grupos organizados." *La Vanguardia* 22 abril 2000. Web. 20 febrero 2009.
- "La policía investiga si el tumulto de Sevilla se preparó en el campus de la universidad." *La Vanguardia* 23 abril 2000. Web. 20 febrero 2009.
- "Los sevillanos desconfían de que llegue a aclararse el origen del tumulto de la 'madrugá.'" *La Vanguardia* 24 abril 2000. Web. 20 febrero 2009.
- Bellver, Catherine G. "Entrevista con Marina Mayoral." *Letras Peninsulares* 6.2-3. (1993): 383-89. Impreso.

- Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility: Second Version." 1935. *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*. Ed. Michael W. Jennings, Brigid Doherty, and Thomas Y. Levin. Trad. Edmund Jephcott et al. Cambridge: Harvard UP, 2008. 9-55. Impreso.
- Berbell, Carlos. *El psicópata*. Madrid: La esfera de los libros, 2009. Impreso.
- Bergamín, José. "Arte mágico del toreo." 1977. *Antología*. Ed. Gonzalo Penalva Candela. Madrid: Castalia, 2001. 231-45. Impreso.
- Blanco Chivite, Manuel. *Manuel Vázquez Montalbán & José Carvalho*. Madrid: Grupo Libro, 1992. Impreso.
- Blennerhassett, Richard. "The serial killer in film: an archetype for our time." *Irish Journal of Psychological Medicine* 10.2 (1993): 101-04. Impreso.
- Blazer, Alex E. "Chasms of Reality, Aberrations of Identity: Defining the Postmodern through Brett Easton Ellis's *American Psycho*." *Americana: The Journal of American Popular Culture* 1.2. (2002): n. pag. Web. 28 agosto 2008.
- Bloom, Clive. "The House that Jack Built: Jack the Ripper Legend and the Power of the Unknown." *Nineteenth-Century Suspense: From Poe to Conan Doyle*. Ed. Clive Bloom, Brian Cocherty, Jane Gibb and Keith Shand. Houndmills: Macmillan Press, 1988. 120-37. Impreso.
- Boggs, Carl. *Intellectuals and the Crisis of Modernity*. Albany: State U of New York P, 1993. Impreso.
- Bonilla, Juan. *Nadie conoce a nadie*. Barcelona: Ediciones B, 1996. Impreso.
- "Mr. Proper o el papel de los intelectuales." *El arte del yo-yo*. Valencia: Pre-Textos, 1996. Impreso.

- “Nadie conoce a nadie.” *Fundaciones mutantes*. Ed. Miguel Ángel Oeste. Melilla: UNED, Ocho y Medio, 2009. 33-67. Impreso.
- Borrás Roca, Lluís. *Asesinos en serie españoles: Su biografía, personalidad, móviles del crimen, víctimas, juicios*. Barcelona: J. M. Bosch: 2002. Impreso.
- Britt Arredondo, Christopher. “La transición quijotista.” *Intransiciones: Crítica de la cultura española*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002. 143-56. Impreso.
- *Quixotism: The Imaginative Denial of Spain's Loss of Empire*. Albany: SU of New York P, 2005. Impreso.
- Buckley, Christina A. “Alejandro Amenábar's Tesis: art, commerce and renewal in Spanish cinema.” *Post-Script* 21.2 (2002): n. pag. Web. 22 octubre 2008.
- Bustamante, Enrique. “The Mass Media: A Problematic Modernization.” *Spanish Cultural Studies: An Introduction*. Ed. Helen Graham y Jo Labanyi. New York: Oxford UP, 1995. 356-61. Impreso.
- Butler, Kristine J. “Mass-Produced Realities: A Reading of Pedro Almodóvar's *Kika*.” *Tropos* 21 (1995): 59-71. Impreso.
- Caamaño Alegre, Beatriz. “‘La vida sonrío a quien le sonrío’: Cristina Guzmán como modelo de la feminidad falangista.” *Bulletin of Spanish* 84.4 (2008): 421-44. Impreso.
- Camino Noia, María. “Claves de la narrativa de Marina Mayoral.” *Letras Femeninas* 19.1-2 (1993): 33-44. Impreso.
- Carroll, Michael P. *The Cult of the Virgin Mary: Psychological Origins*. Princeton: Princeton UP, 1986. Impreso.
- Castelli, Nora. “Los rasgos de un mestizaje (La actual novela en castellano).” *Revista de Occidente* 122-123 (1991): 135-47. Impreso.

- Castilla, Amelia. "Juan Bonilla: 'Don Quijote fue uno de los grandes jugadores de rol.'" *El País* 26 marzo 1996. Web. 15 septiembre 2008.
- Caparrós Lera, J. M. *Historia del cine español*. Madrid: T&B Editores, 2007. Impreso.
- Caputti, Jane. *The Age of Sex Crime*. Bowling Green: Bowling Green State UP, 1987. Impreso.
- Cardona, Rodolfo y Anthony N. Zahareas. *Visión del esperpento: Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*. Madrid: Castalia, 1970. Impreso.
- Carter, Angela. *The Sadeian Woman: And the Ideology of Pornography*. New York: Pantheon, 1978. Impreso.
- Casas, Quim. "Saludable esperpento." *El Periódico de Catalunya* 6 febrero 1995. Web. 15 febrero 2009.
- Cavestany, J. "Mejor cuanto más fuerte." *El País* 7 enero 1997. Web. 18 septiembre 2008.
- "Cerebros rapados: Los 'skin heads' españoles, un fenómeno interclasista unido sólo por la violencia." *El País* 6 noviembre 1991. Web. 18 septiembre 2008.
- Cixous, Hélène. "The Laugh of the Medusa." 1976. *French Feminism Reader*. Ed. Kelly Oliver. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2000. Impreso.
- Claramunt López, Fernando. "Los toros desde la psicología." *Los toros: tratado técnico e histórico*. Vol. 7. Ed. José María de Cossío. Madrid: Espasa-Calpe, 1982. 1-181. Impreso.
- Cleckley, H. *The Mask of Sanity: An attempt to Clarify Some Issues about the so-called Psychopathic Personality*. 1950. St. Louis: Mosby, 1976. Impreso.
- Clover, Carol J. "Her Body, Himself: Gender in Slasher film." *Representations* 20 (1987): 187-228. Impreso.

- *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton: Princeton UP, 1992. Impreso.
- Colmeiro, José F. "En busca de la Generación X: ¿héroes por un día o una nueva generación perdida?" *España Contemporánea* 14.1 (2001): 7-26. Impreso.
- Conde, Alfredo. *Romasanta: Memorias inciertas do home lobo*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, 2004. Impreso.
- Cornejo-Parriego, Rosalía. "Conversando con Marina Mayoral." *Letras Peninsulares* 13.2-3 (2000-2001): 815-25. Impreso.
- "¿Feminismo posfeminista? Reflexiones culturales a propósito de *Recuerda, cuerpo* de Marina Mayoral." *Bulletin of Spanish Studies* 80.5 (2003): 593-609. Impreso.
- Creed, Barbara. *The Monstrous-Feminine: Film, feminism, psychoanalysis*. London: Routledge, 1993. Impreso.
- Cuadrilla, La. *Justino, un asesino de la tercera edad. España por la puerta de atrás: Dos guiones escritos por La Cuadrilla*. Madrid: Mario Ayuso, 1996. Impreso.
- Davies, Ann. "The Spanish *femme fatale* and the cinematic negotiation of Spanishness." *Studies in Hispanic Cinemas* 1.1 (2004): 5-16. Impreso.
- De Quincey, Thomas. "On Murder Considered As One of the Fine Arts." 1827, 1839. *The Arts of Cheating, Swindling and Murder*. Edward Bulwer-Lytton, Douglas Jerrold and Thomas De Quincey. New York: The Arnold Company, 1925. 95-153. Impreso.
- Deacon, Philip. "Public accountability and private interests: regulation and the flexible media regime in Spain." *Contemporary Spanish Cultural Studies*. Ed. Barry Jordan and Rikki Morgan-Tamosunas. London: Arnold, 2000. 149-58. Impreso.

- Debord, Guy. *Society of Spectacle*. 1967. Trad. Fredy Perlman y John Supak. Detroit: Black and Red, 1983. Impreso.
- *Commentary on the Society of Spectacle*. 1988. Trad. Malcolm Imrie. London: Verso, 1990. Impreso.
- Deleuze, Gilles. *Masochism: Coldness and Cruelty*. 1967. New York: Zone Books, 1989. Impreso.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. 1972. Trad. Robert Hurley. New York: Viking Press, 1977. Impreso.
- *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. 1980. Trad. Brian Massumi. Minneapolis: U of Minnesota P, 1987. Impreso.
- Delgado Ruíz, Manuel. *De la muerte de un dios: La fiesta de los toros en el universo simbólico de la cultura popular*. Barcelona: Península, 1986. Impreso.
- Deveny, Thomas. *Cain on Screen: Contemporary Spanish Cinema*. Metuchen: The Scarecrow Press: 1993. Impreso.
- Dorca, Toni. "Joven narrativa en la España de los noventa: la generación." *Revista de estudios hispánicos* 31.2 (1997). 309-26. Impreso.
- Douglas, Wayne J. "The Criminal Psychopath as Hollywood Hero." *The Journal of Popular Film and Television* 8.4 (1981): 30-39. Impreso.
- Douglass, Carrie B. *Bulls, Bullfighting, and Spanish Identity*. Tucson: U of Arizona P, 1997. Impreso.
- Egea, Juan F. "Justino, un asesino de la tercera edad: Spanishness, Dark Comedy and Horror." *Contemporary Spanish cinema and genre*. Ed. Jay Beck y Vicente Rodríguez Ortega. Manchester: Manchester UP, 2008. 107-21. Impreso.

- Egger, Kim y Steve Egger. "Victims of Serial Killers: The 'Less-Dead.'" *Victimology: A Study of Crime Victims and Their Roles*. Ed. Judith M. Sgarzi y Jack McDevitt. Upper Saddle River: Prentice Hall, 2003. 9-32. Impreso.
- Egger, Steven A. *The Killers Among Us: An Examination of Serial Murder and Its Investigation*. Upper Saddle River: Prentice Hall, 2002. Impreso.
- Ellis, Bret Easton. *American Psycho*. New York: Vintage Books, 1991. Impreso.
- Enkvist, Inger. "Similitudes inquietantes: la sociopatía en la novela 'joven' española y la elaboración de la opresión totalitaria en la novela antiutópica." *Espéculo* 28 (2004): n. pag. Web. 12 septiembre 2008.
- Epstein, Su C. "The New Mythic Monster." *Cultural Criminology*. Ed. Jeff Ferrell y Clinton R. Sanders. Boston: Northeastern UP, 1995. 66-79. Impreso.
- Estrade, Florence. *Manuel Vázquez Montalbán*. Barcelona: Tempestad, 2004. Impreso.
- Etxebarria, Lucía. *Amor, curiosidad, prozac y dudas*. Barcelona: Plaza & Janés, 1997. Impreso.
- . *Courtney y yo*. Madrid: Espasa Calpe, 2004. Impreso.
- Foucault, Michel. *History of Madness*. 1961. Trad. Jonathan Murphy and Jean Khalfa. London: Routledge, 2006. Impreso.
- *The order of Things; An Archaeology of the Human Sciences*. 1966. New York: Vintage Books, 1973. Impreso.
- *The History of Sexuality*. 1976. Trad. Robert Hurley. New York: Random House, 1990. Impreso.
- Fox, James Alan, y Jack Levin. *The Will to Kill: Making Sense of Senseless Murder*. Boston: Allyn and Bacon, 2001. Impreso.

- Franc, Isabel. (*Lola Van Guardia dice:*) *No me llames cariño*. Barcelona: Egales editorial, 2004. Impreso.
- Freccero, Carla. "Historical Violence, Censorship, and the Serial Killer: The Case of *American Psycho*." *Diacritics* 27.2 (1997): 44-59. Impreso.
- Frechilla, Emilo. "Entre la realidad y la ficción: la narrativa cinematográfica de Alejandro Amenábar." *Interface* 7 (2004): 83-94. Impreso.
- Freud, Sigmund. "Neurosis and Psychosis." 1924. *The Essentials of Psycho-Analysis*. London: Hogarth-Institute of Psycho-Analysis, 1986. 563-67. Impreso.
- Fuentes, Víctor. "Los nuevos novísimos creadores de la Generación: entre el simulacro y el realismo traumático." *Claves* 76 (1997): 65-70. Impreso.
- Fukuyama, Francis. "The End of History?" *The National Interest* 16, 1989. 3-18. Impreso.
--- *The End of History and the Last Man*. New York: The Free Press, 1992. Impreso.
- Ganivet, Ángel. *Idearium español*. 1897. *Idearium español y El porvenir de España*. Ed. Nelson Orringer. Salamanca: Almar, 1999. Impreso.
- García Santesmases, Antonio. *Repensar la izquierda: Evolución ideológica del socialismo en la España actual*. Barcelona: Anthropos, 1993. Impreso.
- Garrido Genovés, Vicente y Patricia López Lucio. *El rastro del asesino: el perfil psicológico de los criminales en la investigación policial*. Barcelona: Ariel, 2006. Impreso.
- Gavela, Yvonne. "La imagen como elemento mediador de la realidad ficticia de *Historias del Kronen*." *Memoria histórica, género e interdisciplinariedad: los estudios culturales hispánicos en el siglo XXI*. Ed. Santiago Juan-Navarro y Joan Torres Pou. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008. 215-26. Impreso.

- Gil, Mateo. *Nadie conoce a nadie: Guión cinematográfico de Mateo Gil*. Madrid: Ocho y Medio, Libros de Cine, 2000. Impreso.
- Girard, René. *La violencia y lo sagrado*. 1972. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Editorial Anagrama, 1995. Impreso.
- Godsland, Shelley. “Mujeres que matan: violencia femenina y transgresión social en la novela criminal femenina española.” *Monstruosidad y transgresión en la cultura hispánica*. Ed. Ricardo de la Fuente y Jesús Pérez Magallón. Valladolid: Universitas Castellae, 2003. 151-67. Impreso.
- Gómez Lara, Manuel José y Jorge Jiménez Barrientos. *Sevilla y su Semana Santa*. Sevilla: Fundación El Monte-ABC, 1995. Impreso.
- González Moral, Cristina. “Estereotipos del personaje femenino en Marina Mayoral.” *Lectora* 9 (2003): 161-75. Impreso.
- Graham, Hellen. “Gender and State: Women in the 1940s.” *Spanish Cultural Studies: An Introduction*. Ed. Helen Graham y Jo Labanyi. New York: Oxford University Press, 1995. 182-95. Impreso.
- Grixti, Joseph. *Terrors of Uncertainty: Cultural Contexts of Horror Fiction*. London: Routledge, 1989. Impreso.
- Grimes, Tom, James A. Anderson y Lori Bergen. *Media Violence and Aggression: Science and Ideology*. Los Angeles: Sage Publications, 2008. Impreso.
- Gubern, Roman. *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. 1989. Ed. revisada y ampliada. Barcelona: Anagrama, 2005. Impreso.
- Gubern, Roman, José Enrique Monterde, Julio Pérez Perucha, Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro. *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 1995. Impreso.

- Gullón, Germán. "Cómo se lee una novela de la última generación (apartado X)." *Ínsula* 589-90 (1996): 31-33. Impreso.
- Hamburger, Jeffrey F. *Nuns as Artists: The Visual Culture of a Medieval Convent*. Berkeley: U of California P, 1997. Impreso.
- Hantke, Steffen. "Violence Incorporated: John MacNaughton's *Henry: Portrait of a Serial Killer* and the Uses of Gratuitous Violence in Popular Narrative." *College Literature* 28.2 (2001): 29-47. Impreso.
- Harris, Thomas. *Red Dragon*. 1981. New York: Dell, 1990. Impreso.
- . *The Silence of the Lambs*. 1988. New York: Saint Martin Press, 1989. Impreso.
- Hart, Patricia. "Can a Good Feminist Sit Through Kika? Rape, Recovery, and Submission Fantasies in the Films of Almodóvar." *Anuario de cine y literatura en español*. Vol. 3. 1997. 73-88. Impreso.
- Henseler, Christine. "Pop, Punk, and Rock & Roll Writers: José Ángel Mañas, Ray Loriga, and Lucía Etxebarria Redefine the Literary Canon." *Hispania* 87.4 (2004): 692-702. Impreso.
- . "On Going Nowhere Too Fast: José Ángel Mañas's *Historias del Kronen* and the Surface Culture of Andy Warhol." *MLN* 123 (2008): 356-373. Impreso.
- Hernández, María. "El deseo y la tauromaquia en Federico García Lorca y Pedro Almodóvar: ¿género, ideología o fuerza irracional?" *Romance Review* 12 (2002): 59-67. Impreso.
- Hickey, Eric W. *Serial Murderers and Their Victims*. 4th ed. Belmont: Wadsworth, 2006. Impreso.
- Hoy por hoy*. *Cadena Ser*. Madrid, 11 marzo 2009. Radio.

- Holmes, Ronald M. y James DeBurger. "Profiles in Terror: Serial Murder." *Violence: A Contemporary Reader*. Ed. Stephen T. Holmes y Ronald M. Holmes. Upper Saddle River, New Jersey: Prentice Hall, 2004. 211-19. Impreso.
- Izquierdo, José María. "Narradores españoles novísimos de los años 90." *Revista de Estudios Hispánicos* 35.2 (2001): 293-308. Impreso.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Urbana: U of Illinois P, 2000. Impreso.
- Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. 1984. Trad. José Luis Pardo Torío. Barcelona: Paidós, 1991. Impreso.
- Jenkins, Philip. *Using Murder: The Social Construction of Serial Homicide*. New York: Aldine De Gruyter, 1994. Impreso.
- Jensen, Vicky. *Why Women Kill: Homicide & Gender Equality*. Boulder: Lynner Rienner Publishers, 2001. Impreso.
- Jordan, Barry. "Redefining the Film Industry: Under Pressure from the State and Television." *Spanish Cultural Studies: An Introduction*. Ed. Helen Graham y Jo Labanyi. New York: Oxford University Press, 1995. 361-69. Impreso.
- . "The Spanish film industry in the 1980s and 1990s." *Contemporary Spanish Cultural Studies*. Ed. Barry Jordan y Rikki Morgan-Tamosunas. New York: Oxford University Press, 2000. 179-92. Impreso.
- Jordan, Barry y Rikki Morgan-Tamosunas. *Contemporary Spanish Cinema*. Manchester: Manchester UP, 1998. Impreso.
- Juan Navarro, Santiago. "La pantalla espectacular: Una lectura metatextual del cine de Alejandro Amenábar." *Letras Peninsulares* (2003): 371-84. Impreso.

Kaplan, E. Ann. *Women and Film: Both side of the camera*. New York: Methuen, 1983.

Impreso.

Kelleher, Michael D., y C. L. Kelleher. *Murder Most Rare: The Female Serial Killer*. Westport:

Praeger, 1998. Impreso.

Kerekes, David y David Slater. *Killing for Culture*. London: Creation Books, 1995. Impreso.

Kinder, Marsha. *Blood Cinema: the Reconstruction of National Identity in Spain*. Berkeley : U
of California P, 1993. Impreso.

Klodt, Jason E. “*En el fondo te gusta*: Titillation, desire, and the spectator’s gaze in Alejandro
Amenábar’s *Tesis*.” *Studies in Hispanic Cinemas* 4.1 (2007): 3-17. Impreso

Kristeva, Julia. “Motherhood According to Giovanni Bellini.” 1975. *Desire and Language: A
Semiotic Approach to Literature and Art*. Trad. Thomas Gora, Alice Jardine y Leon S.
Roudiez. New York: Columbia UP, 1980. Impreso.

--- *Powers of horror: An essay on abjection*. 1980. Trad. Leon S. Roudiez. New York:
Columbia UP, 1982. Impreso.

Labanyi, Jo. “History and Hauntology; or, What Does One Do with the Ghosts of the Past?
Reflections on Spanish Film and Fiction of the Post-Franco Period.” *Disremembering
the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Ed.
Joan Ramón Resina. Rodopi: Amsterdam, 2000. Impreso.

LaBelle, Beverly. “Snuff – The Ultimate in Woman-Hating.” *Take Back the Night: Women on
Pornography*. Ed. Laura Lederer. New York: William Morrow and Company: 1980.
272-78. Impreso.

- Lama, Mayte de. "El falo: Fascinación y repulsión en tres relatos de Marina Mayoral." *Leading Ladies: Mujeres en la literatura hispana y en las artes*. Ed. Yvonne Fuentes y Margaret R. Parker. 2006. 193-202. Impreso.
- Larson, Erik. *The Devil in the White City: Murder, Magic, and Madness at the Fair that Changed America*. New York: Vintage-Random, 2003. Impreso.
- Larsson, Stieg. *Los hombres que no amaban a las mujeres*. 2005. Trad. Martin Lexell y Juan José Ortega Román. Barcelona: Destino, 2008. Impreso.
- Lev, Leora. "Tauromachy as a Spectacle of Gender Revision in Matador." *Post-Franco, Postmodern: The Films of Pedro Almodóvar*. Ed. Kathleen M. Vernon y Barbara Morris. Westport: Greenwood P, 1995. Impreso.
- Longhurst, Alex. "Culture and Development: the Impact of 1960s 'Desarrollismo.'" *Contemporary Spanish Cultural Studies*. Ed. Barry Jordan y Rikki Morgan-Tamosunas. Londres: Arnold, 2000. 17-28. Impreso.
- Lorenzo Carrasacosa, Laura. "Consecuencias del envejecimiento de la población: el futuro de las pensiones." *Instituto Nacional de Estadística*. Web. 30 enero 2009.
- Loriga, Ray. *Caídos del cielo*. Barcelona: Plaza & Janés, 1995. Impreso.
- Luna Pérez, Antonio Jesús. "Literatura rayada." *Van* 22 (abril 1998): 96-99. Impreso.
- Lurie, Susan. "The Construction of 'Castrated' Woman in Psychoanalysis and Cinema." *Discourse* 4 (1981-1982): 52-74. Impreso.
- Luzón Aguado, Virginia. "Film Genre and its Vicisitudes: The Case of the Psycho Thriller." *Atlantis* 24.2 (Junio 2002): 163-72. Impreso.
- Lyotard, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. 1979. Trad. Geoff Bennington y Brian Massumi. Manchester: Manchester UP, 1984. Impreso.

- Mañas, José ángel. *Historias del Kronen*. Barcelona: Destino, 1994. Impreso.
- *Soy un escritor frustrado*. Madrid: Espasa Calpe, 1996. Impreso.
- "El legador de los Ramones." *Ajoblanco* 108 (1998): n. pag. Web. 5 enero 2009.
- Marcos Ramos, María. "El rostro del asesino y su reflejo cinematográfico." *Palabras que matan*. Ed. Álex Martín y Javier Sánchez. España: Almuzara, 2008. 231-51. Impreso.
- Marcuse, Herbert. *El hombre unidimensional: Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. 1954. Barcelona: Editorial Ariel, 2005. Impreso.
- Marr, Matthew J. "An Ambivalent Attraction?: Post-Punk Kinship and the Politics of Bonding in *Historias del Kronen* and *Less Than Zero*." *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 10 (2006): 9-22. Impreso.
- Martín, Esteban. *El pintor de sombras*. Barcelona: Plaza Janés, 2009. Impreso.
- Martín, Sabas. "Narrativa española tercer milenio (Guía para usuarios)." *Páginas amarillas*. Madrid: Lengua de trapo, 1997. vii-xxx. Impreso.
- Martín Gaité, Carmen. *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona: Anagrama, 1987. Impreso.
- Martín-Márquez, Susan. *Feminist Discourse and Spanish Cinema: Sight Unseen*. New York: Oxford UP, 1999. Impreso.
- "Pedro Almodóvar's Maternal Transplants: From *Matador* to *All About My Mother*." *Bulletin of Hispanic Studies* 81.4. (2004): 497-509. Impreso.
- Martínez, Emilio, Rubén Pajarón y Marta Muñoz. *PsychoBase*. Palma de Mallorca: Dolmen, 2008. Impreso.
- Martínez Velasco. *La Semana Santa de Sevilla: De ayer a hoy*. Granada: J. Rodríguez Castillejo, 1992. Impreso.

- Mayoral, Marina. *Recuerda, cuerpo*. Madrid, Alfaguara, 1998. Impreso.
- Medina, Alberto. “De la emancipación al simulacro: la ejemplaridad de la transición española.” *Intransiciones: Crítica de la cultura española*. Ed. Eduardo Subirats. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2002. 23-36. Impreso.
- Melini, Nicolás. *El futbolista asesino*. Tenerife: Ediciones La Palma, 2000. Impreso.
- Midwinter, Eric. *The Old Order: Crime and Older People*. London: Centre for Policy of Ageing, 1990. Impreso.
- Mitchell, Edward. *The Aetiology of Serial Murder: Towards an Integrated Model*. 1997. Web. 20 enero 2009.
- Mitchell, Timothy. *Blood Sport: A social History of Spanish Bullfighting*. Philadelphia: U of Pennsylvania P: 1991. Impreso.
- Molina, Margot. “Mateo Gil sitúa una película en la Semana Santa sevillana.” *El País* 8 abril 1999. Web. 9 diciembre 2008.
- Molinero, Nina L. “The “Real” Story of Drugs, *Dasein* and José Ángel Mañas’s *Historias del Kronen*.” *Revista canadiense de estudios hispánicos* 23.2 (2003): 291-306. Impreso.
- Monguin, Olivier. *Violencia y cine contemporáneo: ensayo sobre ética e imagen*. 1997. Trad. Marcos Mayer. Barcelona: Paidós, 1999. Impreso.
- Monterde, José Enrique. “Callejón sin salida: *Kika*.” *Dirigido por* 218 (Noviembre 1993): 30-33. Impreso.
- Montero, Rosa. *Instrucciones para salvar al mundo*. Madrid: Alfaguara, 2008. Impreso.
- Morán Paredes, Ángel. “El esperpento cinematográfico: de *El pisito* a *Crimen ferpecto*.” *Cuadernos de Documentación Multimedia* 17 (2006): n. pag. Web. 22 febrero 2009.

Moreiras Menor, Cristina. *Cultura herida: Literatura y cine en la España democrática*.

Ediciones Libertarias: Madrid, 2000. Impreso.

Morgan, Toni. "1992: memories and modernities." *Contemporary Spanish Cultural Studies*. Ed

Barry Jordan y Rikki Morgan-Tamosunas. London: Arnold, 2000. 58-67. Impreso.

Moore, Suzanne. "Killjoy Culture." *Looking for Trouble: On Shopping, Gender and the*

Cinema. London: Serpent's Tail, 1991. 21-124. Impreso.

Mulvey, Laura. "Fears, Fantasies and the Male Unconscious or 'You Don't Know What is

Happening, Do You Mr Jones?'" 1973. *Visual and Other Pleasures*. Bloomington:

Indiana UP, 1989. 6-13. Impreso.

--- "Visual Pleasure and Narrative Cinema." 1975. *Visual and Other Pleasures*. Bloomington:

Indiana UP, 1989. 14-26. Impreso.

Muñoz Molina, Antonio. *Plenilunio*. Madrid: Alfaguara, 1995. Impreso.

Myers, Eunice Doman. "El cuento erótico de Marina Mayoral: transgrediendo la ley del padre."

Estudios en honor de Janet Pérez: el sujeto femenino en escritoras hispánicas. Ed.

Susana Cavallo, Luis A. Jiménez y Oralia Preble-Niemi. Potomac: Scripta Humanistica,

1998. 39-52. Impreso.

Naharro Calderón, José María. "El juvenismo espectacular." *España Contemporánea* 12.1

(1999). 7-20. Impreso.

Navarro Martínez, Eva. "En la frontera: la escritura (periodística) de Juan Bonilla." *El*

columnismo de escritores españoles (1975-2005). Ed. Alexis Grohmann y Maarten

Steenmeijer. Madrid: Verbun, 2006. 123-31. Impreso.

Nuñez Gil, Marina y M. José Rebollo Espinosa. "Maternidad intuitiva *versus* maternidad

reglada: el modelo de la perfecta madre en la España franquista." *De mujeres sobre*

mujeres y educación. Málaga: Diputación Provincial de Málaga, 2006. 167-90.

Impreso.

Oliva, César. *Antecedentes estéticos del esperpento*. Murcia: Ediciones 23-27, 1978. Impreso.

Ortega y Gasset, José. *Meditaciones del Quijote*. 1957. Madrid: Cátedra, 1984. Impreso.

--- *La caza y los toros*. Madrid: Revista de Occidente, 1960. Impreso.

Palacio, Manuel. *Historia de la televisión en España*. Barcelona: Gedisa, 2001. Impreso.

Palacios, Jesús. *Psychokillers: anatomía del asesino en serie*. Madrid: Temas de Hoy, 1998.

Impreso.

---. "Psychokillers: las tres caras del miedo." *Palabras que matan*. Ed. Álex Martín y Javier Sánchez. España: Almuzara, 2008. 253-96. Impreso.

Pao, María T. "Sex, Drugs, and Rock & Roll: *Historias del Kronen* as Blank Fiction." *ALEC* 27.3 (2002): 245-60. Impreso.

Pavlović, Tatjana. *Despotic Bodies and Transgressive Bodies: Spanish Culture from Francisco Franco to Jesús Franco*. Albany: State U of New York P, 2003. Impreso.

Pérez, Jorge. "Suspiros de España: El inconsciente político nacional en la narrativa de José Ángel Mañas." *España Contemporánea*: 18.1. (2005): 33-51. Impreso.

Pérez Abellán, Francisco. *Crónica de la España Negra*. Madrid: Espasa, 1998. Impreso.

--- *Diccionario de asesinos*. Madrid: Espasa-Calpe, 2002. Impreso.

Pérez de Ayala, Ramón. *Política y toros*. Madrid: San Marcos, 1925. Impreso.

Pirraglia, Elvira. *Valle-Iclán y su macrotexto literario*. Montevideo: Trilce, 2002. Impreso.

Poe, Edgar Allan. "The Philosophy of Composition." 1846. *Critical Theory: The Major Documents*. Urbana: U of Illinois P, 2009. 55-76. Impreso.

- Pope, Randolph D. "Las dos Españas, *Historias del Kronen* y la Danza de la Muerte." "Una de las dos Españas...: Representaciones de un conflicto identitario en la historia y en las literaturas hispánicas. Ed. Gero Arnscheld y Pere Joan Tous. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2007. 63-70. Impreso.
- Quílez, Carles. *Psicópata*. 2004. Barcelona: Ediciones Horizonte, 2009. Impreso.
- Quintana, Ángel. "El cine como realidad y el mundo como representación: algunos síntomas de los noventa." *Archivos de la Filmoteca: Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen* 39 (2001): 8-25. Impreso.
- Rabalska, Carmen. "A Dark Desire for the Grotesque." *Spanish Cinema: Calling the Shots*. Ed. Rob Rix y Roberto Rodríguez-Saona. Leeds: Trinity and All Saints, 1999. 91-111. Impreso.
- Ramos, Sebastián. "Juan Gotti: el artista de Almodóvar." *La Nación* 11 septiembre 2005. Web. 28 abril 2009.
- Reddy, Maureen. *Sisters in Crime: Feminism and the Crime Novel*. New York: Continuum, 1998. Impreso.
- Ressler, Robert K. y Tom Schachtman. *Whoever Fights Monsters*. New York: Saint Martin Press, 1992. Impreso.
- Rico, Manuel. "'La ciudad' y 'El estrangulador.'" *Lateral* 2.12. (1995): 30-31. Impreso.
- Rodríguez Lago, José Ramón. *La iglesia en Galicia del Franquismo*. A Coruña: Edicions dos Castro, 2004. Impreso.
- Rodríguez-Ortega, Vicente. "'Snuffing' Hollywood: Transmedia Horror in Tesis." *Senses of Cinema* (2005): n. pag. Web. 21 octubre 2008.

Romero Mensaque, Carlos José y José Domínguez León. *Breve historia de la Semana Santa de Sevilla*. Málaga: Sarriá, 2003. Impreso.

Rubio Jiménez, Jesús. “La recepción del Grand-Guignol en España: una aproximación.” *Diablotexto* 6 (2002): 71-87. Impreso.

Russell, Dominique. “Sounds Like Horror: Alejandro Amenábar’s Thesis on Audio-Visual Violence.” *Canadian Journal of Film Studie* 15.2. (2006): 81-95. Impreso.

Salinas, Pedro. *Literatura española del siglo XX*. 1940. Madrid: Alianza Editorial, 1970. Impreso.

Sanders, Ed. *The Family: The Story of Charles Manson’s Dune Buggy Attack Batallion*. New York: Dutton, 1971. Impreso.

---. *The Family*. New York: Thunder’s Mouth Press, 2002. Impreso.

Savater, Fernando. “Elogio del materialismo.” *El País* 16 febrero 1992. Web. 24 septiembre 2008.

Sánchez Herrero, José. *La Semana Santa de Sevilla*. Madrid: Sílex, 2003. Impreso.

Santaularia, Isabel. *El monstruo humano: una introducción a la ficción de los asesinos en serie*. Barcelona: Kaplan, 2009. Impreso.

Saval, José V. *Manuel Vázquez Montalbán: El triunfo de un luchador incansable*. Madrid: Síntesis, 2004. Impreso.

Schmelzer, Dagmar. “La violencia enfocada: Tres visiones cinematográficas españolas. *La muerte de Mikel* (1983) de Imanol Uribe, *Historias del Kronen* (1994) de Montxo Armendáriz y *El Bola* (2000) de Acheró Mañas.” *Miradas locales: Cine español en el cambio de milenio*. Ed. Burkhard Pohl y Jörg Jürschmann. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2007. 73-87. Impreso.

- Schneider, Steven Jay. "Murder as Art/The Art of Murder: Aestheticizing Violence in Modern Cinematic Horror." *Dark Thoughts: Philosophic Reflections on Cinematic Horror*. Ed. Daniel Shaw. Lanham: Scarecrow Press, 2003. 174-97. Impreso.
- Seltzer, Mark. "Wound Culture: Trauma and Pathological Public Sphere." *October* 80 (Spring 1997). 3-26. Impreso.
- . *Serial killers: Death and Life in America's Wound Culture*. New York: Routledge, 1998. Impreso.
- Sempere, Antonio. *Amenábar, Amenábar*. San Vicente, Alicante: Editorial Club Universitario, 2004. Impreso.
- Shon, Philip C. y Dragan Milovanovic. *Serial Killers: Understanding Lust Murder*. Durham: Carolina Academic Press, 2006. Impreso.
- Shubert, Adrian. *Death and Money in the Afternoon: A History of a Spanish Bullfight*. New York: Oxford U P, 1999. Impreso.
- Simpson, Philip L. *Psycho Paths: Tracking the Serial Killer Through Contemporary American Film and Fiction*. Carbondale : Southern Illinois University Press, 2000. Impreso.
- Smith, Carter E. "Social Criticism or Banal Imitation?: A Critique of the Neo-realist Novel Apropos the Works of José Ángel Mañas." *Ciberletras* 12 (2005): n. pag. Web. 17 agosto 2008.
- Smith, Paul Julian. "Kika: Vision Machine." *Spain Today: Essays on Literature, Culture, Society*. Ed. José Colmeiro, Chistina Dupláa, Patricia Greene y Juana Sabadell. 83-92. Impreso.
- Smith, Robert J. *The Psychopath in Society*. New York: Academic Press, 1978. Impreso.

- Spires, Robert. "Depolarization and the New Spanish Fiction at the Millennium." *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 30 1.2 (2002): 245-60. Impreso.
- Stekel, Wilhelm. *Sexual Aberrations: The Phenomena of Fetishism in Relation to Sex*. Vol. 1. 1922. New York: Liveright, 1930. Impreso.
- Suárez Lafuente, María Socorro. "Subversión e intertexto en la obra de Marina Mayoral." *Letras Hispanas* 1.1. (2004): 47-54. Impreso.
- Subirats, Eduardo. *Culturas virtuales*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001. Impreso.
- "Transición y espectáculo." *Intransiciones: Crítica de la cultura española*. Ed. Eduardo Subirats. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2002. 71-84. Impreso.
- Todorov, Tzvetan. *The Conquest of America: The Question of the Other*. 1982. Trad. Richard Howard. New York: Harper & Row, 1984. Impreso.
- Torrecilla, Jesús. *España exótica: La formación de la imagen española moderna*. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2004. Impreso.
- Triana-Toribio, Núria. *Spanish National Cinema*. London: Routledge, 2003. Impreso.
- Trueba, Fernando. "¿Acabará la televisión con Europa?" *El País* 26 abril 2004. Web. 24 septiembre 2008.
- Tyras, Georges. "Manuel Vázquez Montalbán: rasgos y rostros del asesino—del subnormal al estrangulador—" *Palabras que matan*. Ed. Álex Martín y Javier Sánchez. España: Almuzara, 2008. 101-15. Impreso
- Unamuno, Miguel de. *En torno al casticismo*. 1895. Madrid: Cátedra, 2005. Impreso.
- "Más sobre Don Quijote." 1898. *Obras Completas* Vol. 5. Ed. Manuel García Blanco. Madrid: Afrodisio Aguado, 1950. 721-24. Impreso.

- “El cristo español.” 1910. *Obras Completas* Vol. 4. Ed. Manuel García Blanco. Madrid: Afrodisio Aguado, 1950. 402-07. Impreso.
- “Glosas al ‘Quijote’” 1914. *Obras Completas* Vol. 5. Ed. Manuel García Blanco. Madrid: Afrodisio Aguado, 1950. 725-40. Impreso.
- Urioste, Carmen de. “La narrativa española de los noventa: ¿Existe una ‘generación X?’” *Letras Peninsulares* 10.2-10.3 (1998): 455-76. Impreso.
- “Textos lúdicos: *Nadie conoce a nadie* de Juan Bonilla.” *Confluencia* 15.2. (2000): 85-99. Impreso.
- Valle-Inclán, Ramón María del. *Luces de Bohemia*. 1920. *Obras escogidas*. Vol. 2. Madrid: Aguilar, 1974. 873-952. Impreso.
- Vázquez Montalbán, Manuel. “Informe subnormal sobre un fantasma cultural.” *Triunfo* (1971): n. pag. Web. 25 noviembre 2008.
- “La literatura española en la construcción de la ciudad democrática.” *Revista de Occidente* 122-123 Julio-Agosto 1991. 125-34. Impreso.
- *Un polaco en la corte del rey Juan Carlos*. Madrid: Alfaguara, 1996. Impreso.
- *El estrangulador*. Valencia: Círculo de Lectores, 1994. Impreso.
- “La croqueta.” *Felípicas: sobre las miserias de la razón pragmática*. Madrid: El País-Aguilar, 1994. Impreso.
- *La Aznaridad*. Barcelona: Mondadori, 2003. Impreso.
- *Geometría y compasión*. Barcelona: Mondadori, 2003. Impreso.
- Velázquez Jordán, Santiago. “Juan Bonilla: ‘El cuento no se merece el olvido en el que está.’” *Espéculo* 23 (2003): n. pag. Web. 4 septiembre 2008.

- Velert, Sara. "El juicio por el triple crimen de Alcasser comienza con un único acusado en el banquillo." *El País* 5 mayo 1997. Web. 22 septiembre 2008.
- Vera, Cecilia y Silvia Badariotti. *Cómo hacer cine 1. Tesis, de Alejandro Amenábar*. Madrid: Fundamentos, 2002. Impreso.
- Verdú, Vicente. *El planeta Americano*. Barcelona: Anagrama, 1996. Impreso.
- Villamandos, Alberto. "Las trampas de la nostalgia: la *gauche divine* de Barcelona en su producción literaria." *Revista de Estudios Hispánicos* 42 (2008): 459-82. Impreso.
- Virilio, Paul. *La máquina de visión*. Trad. Mariano Antolín Rato. Madrid: Cátedra, 1998. Impreso.
- Wiggins and Michael A. Schwartz, Osborne. "Community and Society, Melancholy and Sociopathy". *Diversity and Community: An Interdisciplinary Reader*. Malden: Blackwell Publishers, 2002. 231-46. Impreso.
- Williams, Linda. "When the Woman Looks." *Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism*. Ed. Mary Ann Doanne, Patricia Mellencamp y Linda Williams. Los Angeles: AFI Monograph Series, 1983. 83-99. Impreso.
- *Hard Core: Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible."* 1989. Edición extendida. Berkeley: University of California Press, 1999. Impreso.
- "Film Bodies: Gender, Genre, and Excess." *Film Quarterly* 44.4 (1991): 2-13. Impreso.
- Wolf, Tom. *The Bonfire of the Vanities*. 1987. New York: Bantam, 1988. Impreso.
- X.M. "Easton Ellis dice que no le importan las críticas sobre 'American Psycho.'" *El País* 26 septiembre 1991. Web. 10 noviembre 2008.
- Yarza, Alejandro. "Duel in the Sun: Ritualistic Sacrifice in Pedro Almodóvar's *Matador*." *Transculture* 1.1. (1996): 81-90. Impreso.

--- “La bella y la bestia: Monstruosidad e identidad sexual en el cine de Almodóvar.” *Anuario del Cine y Literatura en Español* (1997): 167-72. Impreso.

Zatlin, Phyllis. “You Are Being Watched: Metafilmic Devices in *Tesis*.” *Letras Peninsulares* (2001): 242-53. Impreso.

Zunzunegui, Santos. *El extraño viaje: El celuloide atrapado por la cola o la crítica norteamericana ante el cine español*. Valencia: Episteme, 1999. Impreso.

Filmografía

Aja, Alexandre, dir. *Haute tension*. Alexandre Films y Europa Corp, 2003. DVD.

Almodóvar, Pedro, dir. *Kika*. El Deseo, S.A. y CIBY 2000, 1993. DVD.

--- *Matador*. Iberoamericana y TVE, 1986. DVD.

Amenábar, Alejandro, dir. *Tesis*. Sogepaq, 1996. DVD.

Armendáriz, Montxo, dir. *Historias del Kronen*. Elías Querejeta Producciones Cinematográficas y Victoires Productions, 1995. DVD.

Balagué, Carles, dir. *Arropiero, el vagabundo de la muerte*. Diafragma y TVC, 2008. DVD.

Barbero, Pedro L., dir. *Tuno negro*. Lolafilms, 2001. DVD.

Barden, Juan Antonio, dir. *La corrupción de Chris Miller*. Xavier Armet, 1973. DVD.

Bardem, Miguel, dir. *La mujer más fea del mundo*. Aurum Producciones, 1999. DVD.

Bava, Mario, dir. *Sei donne per l'assasino*. Emmepi Cinematografica, Les Productions Georges de Beauregard y Monachia Films, 1964. DVD.

Bigelow, Kathryn, dir. *Strange Days*. Lightstrom Entertainment, 1995. DVD.

Carré, Héctor, dir. *La promesa*. Tesela Producciones Cinematográficas y Pórtico de Comunicaciones, 2004. DVD.

Craven, Wes, dir. *Scream*. Dimension Films y Woods Entertainment, 1996. DVD.

Cuadrilla, La, dir. *Justino, un asesino de la tercera edad*. José María Lara, 1994. DVD.

Demme, Jonathan, dir. *The Silence of the Lambs*. Orion Pictures Corporation y Strong Hear/Demme Production, 1991. DVD.

Eastwood, Clint, dir. *Unforgiven*. Malpaso Productions y Warner Bros. Pictures, 1992. DVD.

Fernández Armero, Álvaro, dir. *El arte de morir*. Aurum Producciones, Canal + y TVE, 2000.

DVD.

Fincher, David. *Se7en*. New Line Cinema, 1995. DVD.

Flahn, Juan, dir. *Chuecatown*. Canonigo Films y Filmax, 2007. DVD.

Franco, Jess, dir. *Jack the Ripper*. Elite Film, Ascot Film y Cinemec, 1976. DVD.

---. *El sádico de Notre-Dame*. Cetelci, Eurociné, Gold Internatinoal Films y Triton, 1979.

DVD.

Gil, Carlos, dir. *School Killer*. Sociedad Audiovisual Dos Orillas, 2001. DVD.

Gil, Mateo, dir. *Nadie conoce a nadie*. Maestranza Films y Sogetel, 1999. DVD.

Gillespie, Jim, dir. *I Know What You Did Last Summer*. Columbia Pictures Corporation,

Mandalay Entertainment y Summer Knowledge, 1997. DVD.

Haneke, Michael, dir. *Funny Games*. Wega Film, 1997. DVD.

---. *Funny Games*. Celluloid Dreams, 2007. DVD.

Herralde, Gonzalo, dir. *El asesino de Pedralbes*. Figaro Films, 1978. DVD.

Hitchcock, Alfred, dir. *The Lodger: A Story of the London Fog*. Gainsborough Picture y Carlyle

Blackwell Productions, 1927. DVD.

--- *Shadow of a Doubt*. Skirball Productions y Universal Pictures, 1943. DVD.

--- *Rear Window*. Paramount Pictures, 1954. DVD.

--- *Psycho*. Shamley Productions y Paramount Pictures, 1960. DVD.

Hooper, Tobe, dir. *The Texas Chainsaw Massacre*. Vortex, 1974. DVD.

Ibañez Serrador, Narciso, dir. *La residencia*. Anabel Films, 1969. DVD.

--- *¿Quién pude matar a un niño?* Penta Films, 1976. DVD.

Iglesia, Alex de, dir. *Mirindas asesinas*. 1991. DVD.

- *El día de la bestia*. Canal + España, Iberoamericana Films Production y Sogetel, 1995. DVD.
- *Perdita Durango*. Canal + España, IMCINE, Lolafilms, Mirador Films, Occidental Media Corp y Sogetel, 1997. DVD.
- *Los crímenes de Oxford*. Eurimages, La Fabrique de Films, Telecinco Cinema y Tornasol Films, 2008. DVD.
- Kubrick, Stanley, dir. *A Clockwork Orange*. Warner Bros. Pictures y Hawk Films, 1971. DVD.
- López Gallego, Gonzalo, dir. *El rey de la montaña*. Goodfellas, Decontrabando y Telecinco, 2007. DVD.
- Loriga, Ray, dir. *La pistola de mi hermano*. Enrique Cerezo Producciones Cinematográficas, 1997. DVD.
- Luna, Bigas, dir. *Angustia*. Luna Films, Pepon Coromina y Samba P.C., 1987.
- Lynch, David y Mark Frost, creadores. *Twin Peaks*. Lynch/Frost Production, Propaganda Films, Spelling Entertainment y Twin Peaks Productions, 1990-1991. DVD.
- Lyne, Adrian, dir. *Fatal Attraction*. Paramount Pictures, 1987. DVD.
- Madrid, Luis de, dir. *La monja*. Fantasy Factory, Filmax y Future Films, 2005. DVD.
- McNaughton, John, dir. *Henry: Portrait of a Serial Killer*. Maljack Productions, 1986. DVD.
- Mercero, Ignacio, dir. “Los desastres de la guerra.” *Génesis, en la mente del asesino*. Boomerang TV, Cuatro e Ida y Vuelta P. F., 2006-2007. DVD
- Penn, Arthur, dir. *Bonnie and Clyde*. Tatira-Hiller Productions y Warner Brothers/Seven Arts, 1967. DVD.
- Plaza, Paco, dir. *Romasanta*. Filmax, Future Films, Fantastic Factory y Castelao Producciones, 2004. DVD.

Rebollo, Javier, dir. *Marujas asesinas*. Lan Zinema y Sociedad Kino Visión, 2001. DVD.

Rosales, Jaime, dir. *Las horas del día*. Fresdeval Films e In Vitro Films, 2003. DVD.

Saura, Carlos, dir. *Taxi*. Canal +, Poducciones Cinematográficas Filmart, Saura Films, TF1 Films Production, TVE y Yelmo Films, 1996. DVD.

--- *El 7º día*. Lolafilms, Artédis, Canal + y TVE, 2004.

Schumacher, Michael, dir. *8MM*. Columbia Pictures Corporation, Hofflund/Polone y Global Entertainment Productions GmbH & Company Medien KG, 1999. DVD.

Segura, Santiago, dir. *Evilio*. Amiguetes Entertainment. 1992. Web.

--- *Perturbado*. 1993. Web.

--- *Evilio vuelve (El Purificador)*. Amiguetes Entertainment. 1994 Web.

Stone, Oliver, dir. *Natural Born Killers*. Warner Bros. Pictures, 1994.

Urbizu, Enrique, dir. *Películas para no dormir: Adivina quién soy*. Filmax y Telecinco, 2006. DVD.

Vajda, Ladislao, dir. *El cebo*. Praesens-Film, C.C.C. y Chamartín Producciones y Distribuciones, 1958. DVD.

Vigalondo, Nacho, dir. *Los cronocrímenes*. Karbo Vantas Entertainment, Fine Productions, Zip Films, Arsénico Producciones y Ibarretxe & Co., 2007. DVD.