
Analizando el psico-horror en el cine español del nuevo milenio. Estudio comparativo entre 'Plenilunio' y 'Caníbal'

Analysing the Psycho-Horror Genre in the Spanish New Millennium Cinema. A Comparative Study between 'Plenilunio' and 'Caníbal'

Irene Raya Bravo

Irene Liberia Vayá

Universidad de Sevilla (España)

El presente artículo revisa la figura del asesino en serie en la cinematografía española, reflejando la destacada variedad genérica y también los rasgos "locales" que caracterizan al psico-horror nacional, como son la tendencia a lo cómico, las referencias a tradiciones culturales propias o la inclusión del contexto político-social. Para ello, se abordan primero en el plano teórico los aspectos fundamentales de este género y se recogen, a continuación, algunos de los títulos más relevantes del cine criminal español, poniendo el foco en aquellos filmes que, de manera creciente a partir de los noventa y siguiendo una tendencia internacional, incluyen en sus tramas al serial killer.

Posteriormente, de entre la gran variedad de subgéneros en los que se enmarcan las películas españolas sobre homicidas múltiples, se escogen dos de ellas (Plenilunio y Caníbal) para realizar un

This paper examines the figure of the serial killer in Spanish films, illustrating the remarkable variety of film genres in which it is represented, as well as the specific characteristics that typify Spanish psycho-horror. Included among these attributes are the importance of the comic tone, the inclusion of cultural traditions and the presence of political and social references. To this end, the fundamental aspects of psycho-horror films are theoretically examined and some of the most relevant Spanish crime thrillers are then considered. Specifically, this study delves into those films that, following an increasing international trend that emerged in the 1990s, include the serial killer as a main character.

From among the wide range of sub-genres that encompass Spanish serial killer films, two of them (Plenilunio and Caníbal) have been selected for

análisis comparado en el plano narrativo, estético y de personaje, que profundiza en algunas de las tendencias expresadas en la reflexión teórica y arroja luz sobre el panorama contemporáneo del psycho-thriller español.

Palabras clave: *asesino en serie, psico-horror, cine español, género criminal.*

comparison through a deep analysis focused on character development, the narrative sphere and the aesthetic dimension. This analytical section relates the study cases to the previously discussed theoretical tendencies, and sheds light on the context of the contemporary Spanish psycho-thriller.

Key words: *serial killer, psycho-horror, Spanish cinema, criminal genre.*

El *serial killer* como personaje de ficción cinematográfico —precedido, claro está, de un largo recorrido literario— comenzó a cosechar éxitos mucho antes de que Norman Bates, el primer asesino en serie psicopático contemporáneo, llegara a la gran pantalla de la mano de Hitchcock en 1960: el cine expresionista alemán con su obra cumbre, *El gabinete del doctor Caligari* (Robert Wiene, 1920), o *M, el vampiro de Düsseldorf* (Fritz Lang, 1931) son solo algunos de los ejemplos más evidentes y tempranos. Sin embargo, a pesar de que este tipo de personajes ha continuado poblando la cinematografía mundial de múltiples formas y en géneros muy variados, la consagración de psicópatas y *serial killers* como protagonistas absolutos del relato se vincula ineludiblemente a estos “tiempos hipermodernos” en los que triunfa el individualismo y “las grandes certezas ideológicas se borran [...] a favor de las singularidades subjetivas” (Lipovetsky y Charles, 2006: 33) y se inaugura un período de ambigüedad moral en el que el éxito personal no está ligado necesariamente a la idea del bien. En una sociedad en la que la violencia es un espectáculo de masas, el homicida múltiple se ha convertido en un personaje fascinante para el espectador contemporáneo, imponiéndose “con fuerza la presencia de personajes opacos, de doble o inexistente moral; las oscuras y complejas mentes criminales que, por una u otras razones, recurren a la sangre” (Hermida y Hernández-Santaolalla, 2015: 9), en detrimento de aquellas narrativas en las que los héroes se presentaban como personajes intachables.

Resulta evidente que en este deslumbramiento que produce la violencia en las sociedades contemporáneas, la trivialización de la misma operada por los medios de comunicación a lo largo de las últimas décadas ha jugado un papel crucial. Algunos autores afirman incluso que “la escalada de violencia tiene en los medios un acelerador dramático” (Vidal-Beneyto, 2003). Y no es de extrañar, pues *media* y violencia parecen indisolublemente unidos en las sociedades de masas: las acciones violentas habitan continuamente la realidad mediática, en la que están asociadas tanto a actuaciones a favor del bien —acciones de defensa de in-

dividuos o comunidades, lucha por la justicia, etc.— como del mal —sexualidad sádica, crimen organizado, terrorismo, etc.— (Vidal-Beneyto, 1995).

Esta constatación conduce al ya manido debate sobre los efectos que dicha violencia tiene en el público y a la inevitable pregunta de hasta qué punto la libertad de expresión puede justificar y legitimar la difusión constante y sin límites del aniquilamiento de lo humano. Sin embargo, como apunta Mongin, “no todas las imágenes violentas son iguales: no tienen ni el mismo estatuto ni la misma ambición. Están las que son aplastantes, las que duplican la violencia al mostrarla y las que intentan reciclarla, convertirla, es decir, frenarla” (1998: 114). En cualquier caso, ni la violencia en los *media* parece haber alcanzado su techo ni el debate sobre sus límites y efectos está cercano a su fin, como pone de manifiesto el objeto de estudio del presente artículo: los filmes españoles sobre asesinos en serie y su notable popularidad.

Como se explicará a lo largo de estas páginas, aunque la incorporación de este personaje a la cinematografía nacional se produce de forma tardía, se observa un salto cuantitativo a partir de los años noventa, que se agranda todavía más con la llegada del nuevo milenio. La presencia de *serial killers* y otro tipo de asesinos múltiples se retrata desde diferentes enfoques, vinculándose a diversas variantes dentro del macrogénero criminal, pero parece cada vez más evidente que pierde fuerza el objetivo de atrapar y castigar al “malo” a favor del interés por entenderle —entrando en juego aquí la identificación, la empatía e incluso la fascinación—, como ponen de manifiesto la complejización y el creciente éxito del psico-horror en sus múltiples formas.

METODOLOGÍA

Esta investigación parte de una revisión teórica del género del *psycho-thriller* o psico-horror para, a continuación, realizar un breve recorrido por la historia del macrogénero criminal en la cinematografía española, prestando especial atención al citado subgénero del psico-horror. Con ello se pretende dar algunas pistas sobre el rol del asesino en serie en la historia del cine nacional, reflejando el interés creciente que suscita, la multiplicidad de formas que adopta, así como los rasgos concretos de este tipo de filmes en el contexto español. Posteriormente, se lleva a cabo un análisis comparativo de *Plenilunio* (Imanol Uribe, 2000) y *Caníbal* (Manuel Martín Cuenca, 2013), dos películas que comparten características fundamentales propias del género, pero que se contraponen en cuanto al tipo de *serial killer*, sus motivaciones, *modus operandi* o peso en el relato, la focalización, la importancia de otros personajes y tramas, etc.

Respecto al citado auge de este tipo de personajes en el cine nacional, únicamente a modo de ilustración puede citarse el éxito reciente de filmes que, desde géneros muy distintos, cuentan entre sus protagonistas con algún tipo de homicida múltiple: es el caso de *El guardián invisible* (Fernando González Molina, 2017), que ocupa el nº 7 en el ranking de películas nacionales más taquilleras en lo que va de año, con una recaudación de más de 3.600.000 euros; o *Abracadabra* (Pablo Berger, 2017), que habiéndose estrenado el 4 de agosto, se encuentra en

el nº 12 con casi 1.700.000 euros (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2017a). Y aunque esta es una tendencia que se observa desde los años noventa,¹ el rotundo éxito de público y crítica de una película como *La isla mínima* (Alberto Rodríguez, 2014),² junto a las anteriormente citadas u otras como *Que Dios nos perdone* (Rodrigo Sorogoyen, 2016),³ no hace sino confirmar este interés creciente por los filmes de asesinos y psicópatas, que justifica una investigación como la que aquí se desarrolla.

En cuanto a la selección de las cintas *Plenilunio* y *Caníbal* para ser analizadas en el presente estudio, la decisión responde al hecho de que entre todas las que conforman el universo posible de análisis, estas son consideradas los casos más útiles en función del objetivo planteado: profundizar en los rasgos tan variados y a la vez en las características “autóctonas” de las películas españolas de asesinos en serie, especialmente a partir del año 2000. Así, en esta “muestra subjetiva por decisión razonada” (Corbetta, 2007), la elección de *Plenilunio* queda justificada porque se trata de uno de los primeros filmes que explora en un grado de profundidad notable la mente del asesino, mientras la investigación policial continúa teniendo un peso fundamental. Por su parte, *Caníbal* está focalizada prácticamente en su totalidad en la personalidad y acciones del homicida múltiple, erigiéndose en el ejemplo más claro del psico-horror español hasta la fecha.

El trabajo analítico aborda elementos de la arquitectura narrativa, el tratamiento de los personajes y cuestiones estéticas. Además, se estudia el ajuste o desviaciones de las películas respecto al canon tradicional del psico-horror y se contempla la influencia que el contexto histórico-geográfico y cultural tiene en las tramas. Del análisis contrastado de ambas producciones se desprenden conclusiones relevantes consideradas de utilidad para describir una parte importante del panorama del *psycho-thriller* español contemporáneo.

REVISIÓN TEÓRICA Y RECORRIDO POR EL PSICO-HORROR ESPAÑOL

ELEMENTOS DEFINITORIOS DEL CINE DE ASESINOS EN SERIE

Los géneros cinematográficos sirven como una especie de “guía”, ya que funcionan como un sistema de expectativas e hipótesis (Neale, 2003: 161) que orientan al espectador para que responda emocionalmente ante las propuestas fílmicas de manera predeterminada: ríe con la comedia, llora con el drama y se asusta con el terror (Sánchez Noriega, 2003: 98), consciente de “participar en acontecimientos que, en cierto modo, les resultan familiares” (Altman, 2000: 49). Respecto al macrogénero criminal, destaca su función catártica fundamentada en su potencial subversivo, pues a la vez que produce placer al mostrar cómo se castigan actos delictivos, permite al espectador disfrutar con transgresoras fantasías de violencia (García Mainar, 2008: 3). En palabras de Huerta Floriano, “dichas películas representan para el público un placer contracultural, ya que proyectan desde la pantalla actividades antagónicas con los valores socialmente sancionados” (2005: 94).

No obstante, la pluralidad de enfoques dentro de este tipo de cine precisa una mayor clasificación. Sánchez Noriega (2003) divide el macrogénero criminal en cine negro, suspense o *thriller*, cine de gánsteres y policíaco. Dentro de dichas especializaciones localiza diferentes ciclos y subgéneros: intriga psicológica, policíaco-documental, denuncia social, investigación criminal, penitenciario, mafia, atracos y timos, falso culpable, psicópatas y asesinos en serie. Este último caso, también conocido como *psycho-thriller* (Bellón Aguilera, 2010) o psico-horror (Santaularia, 2009), se ha consagrado como una fórmula muy recurrente en la historia del cine, especialmente a partir del éxito de *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1960),⁴ que propicia la aparición de filmes similares (García y Raya, 2015). Este subgénero cuenta “historias en las que nos metemos en la mente del asesino en serie y nos convertimos en testigos de sus acciones y/o de sus engranajes mentales” (Santaularia, 2009: 19), es decir, el discurso se focaliza al menos en parte desde el punto de vista del “villano” y nos adentra en su particular lógica. Aunque la identificación del espectador con el protagonista no puede ser excesiva, en algunos casos se origina cierta compasión, ya que se conocen las razones o experiencias que han transformado al humano en monstruo.

Por lo general, estos filmes se desarrollan mediante una fórmula mixta en la que se focaliza el relato desde dos miradas contrapuestas: la del “perseguido”, que comete sus crímenes a la vez que intenta despistar a la policía —mezclando habitualmente la necesidad de reconocimiento con la de pasar desapercibido—, y la del “perseguidor”, representado por una o varias figuras policiales. Este tipo de películas se vinculan al *thriller* más puro, en el que los protagonistas tienen que encajar las piezas del puzzle para reparar la situación de caos creada por el villano. Además, suelen aparecer secuencias de acción en las que la dialéctica “perseguidor/perseguido” se visualiza mediante alguna persecución concreta, cosa que remite al género fronterizo más importante en el caso del *thriller*: la historia de aventuras (Rubin, 2000). Asimismo, es frecuente que en el *tour de force* entre policía y asesino, el primero sacrifique aspectos de su vida íntima en aras de cumplir su cometido profesional, que se convierte en su propósito vital. Por otro lado, una de las claves fundamentales de este subgénero mixto es la identificación entre “perseguidor” y “perseguido”, fruto de la necesidad del primero de entender al segundo, lo que a menudo desemboca en situaciones de cierta empatía o ambigüedad moral.

Dicha situación se traslada también al espectador, que queda a menudo fascinado por el poder de seducción del asesino en serie en el relato audiovisual contemporáneo. Desde un punto de vista terminológico, el concepto *serial killer* fue acuñado por Robert K. Ressler a mediados de los setenta para denominar aquellos “asesinatos cometidos por desconocidos”, en contraposición a los más frecuentes homicidios producidos en el ámbito familiar o cercano (Ressler y Shachtman, 2010: 75-76). Parte del deslumbramiento que crean estos personajes se debe precisamente a la ausencia de motivaciones que justifican sus actos, frente a aquellos vinculados a reacciones emocionales. Por otro lado, el atractivo del psicópata se basa en sus dos caras, ya que actúa como un “*doppelgänger*” (Bellón Aguilera, 2010) que es capaz de ocultar sus verdaderas intenciones hasta el momento del crimen. En ese sentido, es común que el homicida ofrezca una faz seductora (Visa-Barbosa, 2011: 49), como sucede con el personaje-arquetipo Patrick Bateman

de *American Psycho* (Mary Harron, 2000), o que se esconda bajo una fachada de inocencia, siguiendo el modelo de Norman Bates.

Por lo general, aunque existan excepciones, la inmensa mayoría de los criminales que protagonizan estos filmes son hombres. De hecho, muchos de los homicidas múltiples muestran en pantalla comportamientos misóginos y cometen sus crímenes contra mujeres como acto de castigo por su lascivia y sexualidad (Visa-Barbosa, 2011: 43), reflejando a menudo su propia incapacidad para establecer relaciones placenteras. Precisamente la sexualidad se convierte en un tópico recurrente en el cine de asesinos en serie, siempre mostrada de forma desnaturalizada, vinculada en ocasiones a la pederastia, la necrofilia, el canibalismo u otras formas de agresividad extremas, siendo el miedo o rechazo de la víctima una parte esencial del disfrute del agresor. Dentro del cine criminal, el subgénero *slasher*, caracterizado por la representación arquetípica de asesinos varones, mujeres indefensas como víctimas, y una proliferación de desnudos, sexo y violencia gráfica (Welsh, 2009), es el que mejor ejemplifica de forma visualmente explícita el placer resultante de la violencia ejercida por el agresor.

En conexión con esta idea del placer, también se observa que estos “asesinos de película” siguen dos vías contrapuestas a la hora de cometer sus crímenes: algunos disfrutan del acto en sí (estilo realista), mostrando cierta torpeza, ineficacia y espontaneidad; mientras que otros lo conciben como una obra de arte cuyo deleite reside en cierto ritualismo (estilo esteticista), cosa que exige una preparación previa, detallismo y eficiencia. Todo ello implica una puesta en escena y, en general, una representación audiovisual determinada, lo que significa que el carácter de los homicidas acaba definiendo el tono general de la película.

EL ASESINO EN SERIE EN EL CINE ESPAÑOL: HIBRIDACIÓN GENÉRICA Y REFERENCIAS LOCALES

Existen títulos notables dentro del género criminal español ya a mediados del siglo XX, especialmente tras la importante penetración del cine negro norteamericano a partir de 1945 y de la combinación de los rasgos estilísticos de este con lo que Vicente J. Benet ha llamado las características del “cine academicista del franquismo” (Benet, 2014: 14), que cristaliza de un modo particular en películas de temática anticomunista como *Murió hace quince años* (Rafael Gil, 1954) o *Rapsodia de sangre* (Antonio Isasi-Isasmendi, 1957). Por otro lado, según el mismo autor, cabe apuntar que, aunque los primeros filmes españoles puramente policíacos no aparecen hasta los cincuenta —*Apartado de correos 1001* (Julio Salvador, 1950) y *Brigada criminal* (Ignacio F. Iquino, 1950)—, ya se observan recursos típicos de este género en algunas películas realizadas tras el fin de la Guerra Civil.

En general, las cintas que tienen el crimen como argumento central continuarán cultivándose en las siguientes décadas, aunque sin ajustarse a los cánones ortodoxos del género, dado que elementos esenciales como la crítica, la denuncia o la ambigüedad moral quedan totalmente descartados bajo el franquismo. Así, en un momento histórico en el que solo caben las alabanzas a las fuerzas del orden, que luchan contra “el mal” encarnado en la figura del delincuente, lo criminal se mezclará desde los cuarenta con otros géneros, especialmente con la comedia

costumbrista. A este respecto destaca la trilogía madrileña de Edgar Neville (*La torre de los siete jorobados*, 1944; *Domingo de carnaval*, 1944, y *El crimen de la calle Bordadores*, 1946) o en clave de parodia *Los ladrones somos gente honrada* (Ignacio F. Iquino, 1941), donde lo fantástico y lo policíaco conviven armoniosamente con lo sainetesco (Ríos Carratalá, 2002).

Esta tendencia se sostendrá a lo largo del tiempo, como ponen de manifiesto *091 Policía al habla* (José María Forqué, 1960), *Atraco a las tres* (José María Forqué, 1962) o *Crimen imperfecto* (Fernando Fernán Gómez, 1970), y tampoco desaparecerá con la llegada de la democracia, si bien avanzados los sesenta y durante la primera mitad de los setenta el cine criminal español ya había comenzado a renovarse (Luque, 2015). Pese a todo, aparte de algunos títulos aislados, la supresión de la censura tras el fin de la dictadura no supondrá un resurgimiento total del género, aunque destacan en este período filmes que ya ponen en el centro la corrupción política —*El crack* (José Luis Garci, 1981) o *El arreglo* (José Antonio Zorrilla, 1983)—, adaptaciones literarias como las del famoso detective Pepe Carvalho o películas tan alejadas de la moralidad franquista como la sórdida e incómoda *Bilbao* (Bigas Luna, 1978), protagonizada por un psicópata que narra en *off* sus sentimientos patológicos —y las acciones a que estos le empujan— por la bailarina de *striptease* y prostituta que da nombre al filme.

Pero será especialmente a partir de los noventa cuando se desarrolla un cine criminal muy ligado a la sociedad y la idiosincrasia española, ámbito en el que destacan, entre otros, *Todo por la pasta* (Enrique Urbizu, 1991), *Días contados* (Imanol Uribe, 1994), *Acosados* (Mario Camus, 1996) o *Abre los ojos* (Alejandro Amenábar, 1997). El interés por este tipo de producciones no hará más que aumentar con el paso del tiempo, hasta el punto de poder afirmar que en los últimos quince años el género está viviendo una auténtica edad de oro: *La caja 507* (Enrique Urbizu, 2002), *Los crímenes de Oxford* (Álex de la Iglesia, 2008), *No habrá paz para los malvados* (Enrique Urbizu, 2011) o las últimas cintas de Alberto Rodríguez así lo atestiguan.

Si dentro del macrogénero criminal se pone el foco en el asesino en serie, núcleo central de interés del presente artículo, también es a partir de los noventa cuando estos filmes experimentan un incremento notable, que se ve reforzado con la llegada del nuevo milenio. Sin obviar películas previas de géneros tan distintos como la serie B y Z —las coproducciones dirigidas por Jess Franco: *Jack the Ripper* (1976) o *El sádico de Notre-Dame* (1979)— el documental —*El asesino de Pedralbes* (Gonzalo Herralde, 1978)—, la comedia negra —*Matador* (Pedro Almodóvar, 1986)— o el cine de terror —*Angustia* (Bigas Luna, 1986)—, no será hasta la última década del siglo XX cuando el *serial killer* se incorpore de manera notable a la cultura *mainstream* española. Ello se produce en un contexto propicio en el que destaca el estreno de *El silencio de los corderos* (Jonathan Demme, 1991), la publicación de la novela *American Psycho* (B. E. Ellis, 1991) o la gran popularidad del fenómeno televisivo *Twin Peaks* (David Lynch) también entre el público español (Meijide Lapido, 2010).⁵

Como ya se ha visto respecto a la huella de la tradición sainetesca en el cine negro nacional, también en las películas de *psycho-killers* el humor va a estar muy presente. Así, en 1991 se estrenan los cortometrajes *Mirindas asesinas* (Álex de

la Iglesia) y *Evilio* (Santiago Segura), y dos años después Almodóvar realiza *Kika*, filme que mezcla el humor negro con la tragedia y el *thriller*, algo similar a lo que ocurrirá con *La mujer más fea del mundo* (Miguel Bardem, 1999) al final de la década. Por otro lado, en 1994 La Cuadrilla presenta *Justino, un asesino de la tercera edad* (La Cuadrilla), donde las corridas de toros juegan un papel fundamental en la construcción del personaje principal. A este respecto, Meijide Lapido (2010) asegura que elementos arraigados en la cultura española como la Semana Santa o los citados toros⁶ sirven para adaptar este género a la cinematografía nacional y así evitar la reproducción exacta del modelo anglosajón.

Como se ha adelantado, el volumen de películas españolas sobre asesinatos en serie aumenta con el nuevo milenio y sigue además muy presente la vertiente satírica o paródica, como ponen de manifiesto *Marujas asesinas* (Javier Rebollo, 2001), *Chuecatown* (Juan Flahn, 2007) o *Los cronocrímenes* (Nacho Vigalondo, 2007) —en este último caso la hibridación de géneros incluye la ciencia ficción—. En la categoría de *thriller* y *thriller* psicológico, la figura del homicida múltiple está presente, entre otros filmes, en títulos como *Tesis* (Alejandro Amenábar, 1996), *Al límite* (Eduardo Campoy, 1997) y *Nadie conoce a nadie* (Mateo Gil, 1999) en los años noventa. Mientras que a partir del 2000, aunando *thriller* y psico-horror, pueden citarse *Plenilunio* (Imanol Uribe, 2000), *Impulsos* (Miguel Alcantud, 2002) o las recientes *Que Dios nos perdone* (Rodrigo Sorogoyen, 2016) y *El guardián invisible* (Fernando González Molina, 2017), en las que la investigación policial lleva el peso de la trama.

Por otro lado, a partir del 2000 se produce un pequeño *boom* de lo que se conoce como *neo-slashers*, con la aparición de una serie de títulos que imitan el modelo estadounidense de *Scream* (Wes Craven, 1996) o *Sé lo que hicisteis el último verano* (Jim Gillespie, 1997): *Tuno negro* (Pedro L. Barbero y Vicente J. Martín, 2001), *School Killer* (Carlos Gil, 2001) o *XP3D* (Sergi Vizcaíno, 2011) serían algunos de los más “clásicos”. Mientras que otros como *El arte de morir* (Álvaro Fernández Armero, 2000), *La monja* (Luis de Madrid, 2005) o *Sexykiller* (Miguel Martí, 2008) mezclan el *neo-slasher* con lo fantástico y lo cómico. Asimismo, los asesinatos en serie protagonizan cintas de autor y dramas costumbristas como *Las horas del día* (Jaime Rosales, 2003) o *La promesa* (Héctor Carré, 2004), y también están presentes en películas que son en sí mismas una amalgama de géneros, cuyo máximo exponente sería la reciente *Abracadabra* (Pablo Berger, 2017); e incluso el cine de catástrofes sirve de marco para construir historias de homicidas múltiples, como demuestra *3 días* (Francisco Javier Gutiérrez, 2009). Pero el ejemplo español de psico-horror más puro hasta la fecha ve la luz en 2013 con el explícito título de *Caníbal*.

ANÁLISIS DE CASOS

‘PLENILUNIO’ (IMANOL URIBE, 2000)

Basado en una novela de 1997 de Antonio Muñoz Molina, este filme de Imanol Uribe narra la búsqueda de un criminal sexual que viola y asesina a niñas indefensas. El protagonista es un inspector de policía que acaba de mudarse de Bilbao

a una ciudad pequeña del norte de España, pero fuera del País Vasco, justo tras el primer homicidio. La captura del psicópata se convertirá en una obsesión para el agente, cuya vida personal también se complica cuando se enamora de una carismática maestra de colegio al tiempo que trata de lidiar con sus fantasmas del pasado.

En lo que respecta a la enunciación, la historia relata de forma intercalada las vivencias de “perseguidor” y “perseguido”, cuyos caminos confluyen en el acto final. En ese sentido, cumple tanto las reglas del *thriller* como del psico-horror, pues el público es testigo de los avances del inspector en la reunión de pruebas y testimonios, y conoce al asesino no solo en el momento del crimen, sino inmerso en su propia rutina diaria. Así, *Plenilunio* escapa del modelo narrativo que utiliza la revelación del criminal como factor sorpresa, optando por mostrar su identidad y personalidad desde el comienzo.

En pocas escenas se otorga suficiente información para construir el perfil del criminal: detesta su trabajo como pescadero y siente aversión por su familia, considerándose superior a cuantos le rodean. Encaja en la figura del psicópata *doppelgänger*, pues se muestra educado e inofensivo con su entorno mientras descarga todo su odio cuando se queda a solas, expresándolo a través de malévolas murmuraciones. Incluso en el aspecto interpretativo, esta polaridad queda patente en sus gestos, la mirada o el tono de voz, que revelan la enorme distancia que separa su verdadera identidad de la personalidad fingida. A través de sus comentarios y miradas hacia las mujeres se hace hincapié en su condición de criminal sexual, y queda patente también la influencia de su impotencia en su misoginia y en la elección de niñas como víctimas (solo ante ellas, símbolo máximo de vulnerabilidad e inocencia, parece sentirse poderoso). Se trata de un personaje solitario, retraído, inadaptado y violento, cuya construcción narrativa huye del más mínimo atisbo de identificación o empatía por parte del espectador.

No obstante, aunque se muestra al villano en su ambiente, se dedica mucho más tiempo del discurso a la vida del inspector —Manuel—, incluso más allá de su labor profesional. Por un lado, el importante peso en el relato de su relación sentimental con la maestra Susana Grey acerca el filme al drama de personajes. Por otro lado, se concede tiempo escénico a justificar su hermética personalidad como consecuencia de su difícil pasado de policía en Bilbao,⁷ introduciendo de forma progresiva el conflicto etarra en la historia e inscribiendo la trama en un contexto histórico concreto. Asimismo, está presente en la película el discurso de vencedores y vencidos de la posguerra, que se canaliza a través de las conversaciones entre Manuel y el cura del orfanato (el inspector fue un niño huérfano de padres republicanos criado en un hospicio con el padre Orduña, un cura “rojo”).⁸

A pesar de que protagonista y antagonista dirigen el devenir de la historia, el discurso se relata desde la omnisciencia, y el conocimiento de la identidad del asesino por parte del espectador desde el comienzo del filme contribuye a incrementar la sensación de temor ante el desconocimiento mutuo de los personajes. El público se sitúa en este sentido en una posición de superioridad que se aprovecha para incrementar el efecto de tensión. No obstante, resulta significativo cómo aun cumpliendo algunas reglas básicas del *thriller* —entre ellas, la búsqueda de complicidad por parte del espectador—, otras se quebrantan en aras de cons-

truir un relato más cercano a la realidad. Por ejemplo, a pesar de poseer pruebas físicas, testimonios y la declaración de una víctima, el inspector no avanza de manera significativa hacia la resolución del caso, eludiendo la sensación de puzle propia del *thriller* clásico. Sin embargo, la captura del asesino se produce gracias a una trampa que su perseguidor le tiende, aprovechando, ahora sí, otro de los tópicos del género: la necesidad de reconocimiento público del homicida.

Por último, respecto a las circunstancias y al procedimiento que este sigue al cometer los crímenes, a pesar de repetir *modus operandi* en el segundo asalto (acúa de noche, bebe antes un vaso de whisky y guarda una navaja en el bolsillo), realmente no muestra interés por el ritualismo. De hecho, sus escasas dotes de planificación dejan cabida a la improvisación y le hacen incurrir en numerosos errores y asumir riesgos innecesarios. A este respecto puede afirmarse que el asesino no concibe el crimen como acto artístico, pues disfruta de la agresión en sí, lo que se refleja con crudeza desde el propio inicio del filme.⁹ Si bien cabe destacar —además de los elementos señalados previamente— la importancia de la luna llena y el influjo que parece ejercer en el homicida, ya que potencia su inestabilidad y da, además, título a la película y al libro que la origina.

‘CANÍBAL’ (MANUEL MARTÍN CUENCA, 2013)

En *Caníbal*, filme dirigido por Manuel Martín Cuenca en 2013, Carlos es un prestigioso sastre granadino, un hombre muy respetado que ejerce su oficio con gran meticulosidad y pasión, pero que esconde un horrible secreto: se alimenta de carne humana, concretamente de mujeres desconocidas con las que no mantiene ningún vínculo emocional. Sin embargo, su vida ordenada y tranquila —a pesar de la oscura realidad que oculta— se ve sacudida con la llegada de Nina, una joven que busca desesperadamente a su hermana gemela (Alexandra), una masajista vecina de Carlos que ha desaparecido unos días atrás.

La película se centra completamente en las vivencias del criminal, por lo que el conocimiento del espectador coincide con el del protagonista, encajando dentro del psico-horror puro. Desde la propia planificación técnica se persigue la identificación con el personaje, ya que a menudo se sigue su mirada mediante plano/contraplano, en un ejercicio de focalización interna que empuja a la empatía con el personaje. No obstante, su personalidad contenida, el peso del silencio, la ausencia de monólogos y la escasez de diálogos limitan el conocimiento por parte del público, ya que no se explican las motivaciones del asesino ni el origen de su canibalismo, simplemente se exhiben sus actos sin ninguna justificación adicional, por lo que se condiciona el nivel de complicidad del espectador.

A diferencia de otros filmes del género, el rol protagonista del homicida implica un especial cuidado en su presentación y posterior desarrollo ante el público con el fin de evitar su rechazo directo. De buenos modales y presencia cuidada al detalle, se trata de un hombre educado, amable y comprensivo, con gustos por la música clásica y la artesanía, lo que hace de él un personaje seductor y atractivo para el espectador. A pesar de ello, la película no juega con ambigüedades, mostrando desde el comienzo la naturaleza de Carlos como depredador. De hecho, la idea del acecho a sus víctimas se establece como algo recurrente durante todo

el metraje, vehiculado a través de su observación paciente y constante. En este sentido, el predominio de las ventanas en la construcción escenográfica y la localización de la sastrería frente al domicilio del protagonista sirven especialmente para retratar esta realidad.

Las víctimas de Carlos son mujeres jóvenes y atractivas por las que se siente interesado. Aunque existe un trasfondo erótico en sus agresiones —especialmente observable en la forma en la que manipula los cuerpos—, el asesino no es por definición un criminal sexual, pues su objetivo final es alimentarse de ellas. No obstante, si bien dicha finalidad proviene de la necesidad, la motivación originaria queda claramente condicionada por el deseo, lo que llega a equiparar el propio acto de matar con una especie de sublimación pasional.

Todas las víctimas comparten como rasgo común su vestimenta roja,¹⁰ siendo este un color vinculado ocasionalmente a la excitabilidad, la pasión, el sexo o el peligro (Fernández Quesada, 2005: 193). Sin embargo, en este caso también se asocia a lo sagrado, pues el propio manto de la virgen que Carlos tiene que reparar es carmesí y dorado.¹¹ Así, puede interpretarse que cualquier mujer es tan inalcanzable para Carlos como la propia virgen, por lo que no podrá conseguir un final feliz junto a Nina. Este paralelismo entre el manto de la virgen y el amor marital es expresado verbalmente por su compañera modista, Aurora, que le aconseja que no acepte la reparación de la capa “porque es una cosa sagrada” y afirma, además, que nunca va a “encontrar una mujer”. Se establece aquí una conexión que enlaza, a su vez, con algo que también remarca Aurora: la imposibilidad que tienen las personas para cambiar. Sin embargo, frente a su falta absoluta de empatía con el sufrimiento ajeno y su incapacidad afectiva, Carlos experimenta un dilema moral con Nina que le conduce a cierta transformación, ya que sus sentimientos consiguen refrenar sus impulsos más viscerales y su necesidad de matar, lo que refuerza aún más la comprensión del espectador.

Carlos encaja dentro del modelo de “asesino estético” porque disfruta con el ritual, siguiendo un *modus operandi* calculado en el que el placer reside —literalmente— en la devoración del cuerpo femenino. Es metódico y meticuloso en su trabajo como sastre y en su labor como asesino, cosa que se expresa visualmente mediante cierto fetichismo en la propia planificación audiovisual. En ambos casos se muestra su proceder a través de numerosos primeros planos, tanto de las telas que corta como de los cuerpos desnudos que manipula; dicha fragmentación formal expresa la cosificación con la que Carlos contempla a sus víctimas. De este modo, la puesta en escena sigue un estilo esteticista que además enlaza con la forma en la que el asesino concibe los crímenes. Los espacios escenográficos se adentran en la intimidad y el recogimiento del personaje, y lo retratan en pantalla, evitando cualquier exceso ornamental.

Tratándose de una película de personaje, el peso expresivo y dramático recae sobre los gestos y las miradas, sin importar los tiempos muertos y potenciándose un ritmo pausado y contemplativo, con predominio de planos dilatados, que engarzan con el temperamento del protagonista. En especial, la iluminación juega un papel relevante en la construcción de una ambientación intimista, en la que los contrastes de temperatura de color entre interiores y exteriores —calidez y frialdad— parecen, igualmente, radiografiar a Carlos en su secreto y su contradictoria fragilidad.

CONCLUSIONES

Tras los estudios de caso se recogen a continuación las conclusiones más relevantes de la comparación de ambos filmes.

En lo referente al rol protagonista, el peso narrativo de los personajes conductores de la trama se reparte de forma diferente en ambas producciones, pues en *Plenilunio* el tiempo en escena es compartido por el inspector y el asesino, de manera que el espectador es testigo tanto de la investigación policial como de las peripecias del homicida, mientras que en *Caníbal* la acción se centra exclusivamente en este. La desemejanza de enfoque relativa a la focalización consigue que ambas películas propongan ejercicios de enunciación muy diferentes, lo que sin duda influye en la recepción por parte del espectador. En *Plenilunio* el público visualiza las acciones del inspector y el asesino, e incluso reconoce a este mucho antes que su “perseguidor”; esto se debe a que el relato es contado desde la omnisciencia, lo que a veces incrementa la sensación de tensión. En *Caníbal*, por su parte, se aprehende la historia desde el punto de vista del asesino, es decir, mayoritariamente se trata de una focalización interna que facilita una identificación con el protagonista que no se da en *Plenilunio*, donde existe un rechazo absoluto hacia el homicida.

El repudio o la empatía que pueden desarrollarse por ambos criminales están fuertemente vinculados a los distintos subgéneros en los que se inscriben los filmes, ya que *Plenilunio* fusiona principios del *thriller* con bases del psico-horror, aunque, como se ha señalado previamente, no cumple todas las reglas del *thriller* clásico en aras de construir un relato más cercano a la realidad. Por otro lado, si bien las dos películas desarrollan aspectos del psico-horror, *Caníbal* es un ejemplo puro del subgénero, dado que centra toda la atención en el homicida, lo que la convierte en una película de personaje, de ritmo pausado y contemplativo.

Otro de los aspectos significativos extraídos del análisis son los *topoi* que se reflejan con respecto a la representación cinematográfica tradicional del asesino en serie. Por un lado, la misoginia está presente en los dos ejemplos con matices diferenciados, pues en *Plenilunio* el criminal descarga su frustración vital sobre niñas indefensas, mientras que el protagonista de *Caníbal* mata a jóvenes atractivas desconocidas, no habiendo un auténtico sentimiento de odio. Por otro lado, ambos ejemplos desarrollan el tópico del psicópata *doppelgänger*. En *Plenilunio* el asesino muestra doble personalidad pues, aunque odia su vida, oculta su ira ante la sociedad; además, es un agresor sexual con voluntad de reconocimiento, cuyo objetivo es suplir su sensación de mediocridad mediante el asesinato. En contraposición, Carlos en *Caníbal* es el epítome del “asesino estético”, sin voluntad de notoriedad, que presta especial atención a su aspecto y es visto por sus congéneres como un sastre meticuloso y respetado. No obstante, es al mismo tiempo un depredador que acecha a sus víctimas y, dentro de esta complejidad, experimenta un conflicto moral con el personaje de Nina, que hace que se transforme y se reprima, lo que aumenta la identificación por parte del espectador.

Bien es cierto también que el *modus operandi* de los asesinos en sus respectivos filmes condiciona las características de la puesta en escena, ya que *Plenilunio* apuesta por el realismo, mostrando una realidad no estilizada, con una

escenografía austera y sin simbolismos mientras que *Caníbal* propone un diseño esteticista del crimen, concediendo gran importancia al color rojo y, en general, realizando un tratamiento de puesta en cuadro, color, iluminación, planificación, etc. mucho más cuidado, en consonancia con un tipo de asesino que concibe los crímenes como pequeños actos sagrados. Esto enlaza con la forma en la que los homicidas entienden sus acciones, pues aunque el agresor en *Plenilunio* repite *modus operandi* y ciertos patrones, no se puede afirmar que exista un ritual propiamente dicho; de hecho, deja lugar a la improvisación y comete errores que permiten su captura. En cambio, en *Caníbal* el ritualismo en la perpetración de los hechos es fundamental, con un *modus operandi* estricto, en el que el disfrute reside en la devoración del cuerpo femenino.

Por último, el contexto político y cultural reflejados en ambos casos muestra cómo, aunque con modos distintos, el género del psico-horror se adapta a la cinematografía española sin asumir miméticamente el modelo anglosajón: en *Plenilunio* tiene una gran importancia el conflicto vasco y se expresa también el discurso de “vencedores y vencidos” de la Guerra Civil a través del Padre Orduña —que personifica, asimismo, la relevancia de la Iglesia en España—, mientras que en *Caníbal* no aparece ningún conflicto político-social, pero la acción se ubica en una Granada en plena Semana Santa, que en ocasiones sirve simbólicamente al desarrollo de la trama.

En definitiva, los casos analizados constituyen una muestra inicial para reflexionar sobre las principales características del psico-horror español del siglo XXI y constituyen una base para estudios futuros que abarquen un número mayor de títulos, no solo inscritos en el enclave temporal del nuevo milenio. En ese sentido, el estudio comparativo con obras pertenecientes a etapas cinematográficas precedentes se erige como una línea de investigación clave, ya que puede revelar el desarrollo de la figura del asesino en serie desde una perspectiva diacrónica, contextual y crítica.

Irene Raya Bravo (iraya@us.es) es doctora en Comunicación por la Universidad de Sevilla, donde actualmente trabaja como docente. Sus principales líneas de investigación se centran en la narrativa audiovisual e historia de la televisión. Además de participar en diversas publicaciones sobre cine, televisión, narrativa, género y animación, ha coordinado los libros

Reyes, espadas, cuervos y dragones. Estudio del fenómeno televisivo Juego de Tronos (2013) y *De la estaca al martillo. Un viaje por los universos de Joss Whedon de Buffy a Los Vengadores* (2015). Forma parte del Equipo de Investigación en Análisis de Medios, Imágenes y Relatos Audiovisuales en su Historia para el Cambio Social (ADMIRA) (SEJ496).

Irene Liberia Vayá (iliberia@us.es) es doctora en Comunicación con Mención Internacional por la Universidad de Sevilla. Forma parte del Equipo de Investigación en Análisis de Medios,

Imágenes y Relatos Audiovisuales en su Historia para el Cambio Social (ADMIRA) (SEJ496, US). Sus principales líneas de investigación se centran en la sociología de la comunicación,

la narrativa audiovisual y los estudios de género y violencias machistas, ámbitos en los que posee varias comunicaciones y publicaciones. Ha realizado estancias de investigación

en el Collège des Hautes Études Européennes Miguel Servet (París) y ha codirigido y organizado seminarios, congresos internacionales y otros encuentros académicos.

Notas

1 Entre otras películas que albergan este tipo de personajes, *Tesis* (Alejandro Amenábar) ocupó el nº 8 en la lista de cintas españolas más taquilleras en 1996, *El arte de morir* (Álvaro Fernández Armero) el nº 3 en el 2000, *Tuno negro* (Pedro L. Barbero y Vicente J. Martín) el nº 8 en 2001, *Los crímenes de Oxford* (Álex de la Iglesia) el nº 1 en 2008, etc. (ICAA, s.f.).

2 Recaudó más de 6 millones de euros en tres meses en 2014 y consiguió 10 Premios Goya, entre ellos, Mejor Película, Mejor Director, Mejor Actor Protagonista y Mejor Guion Original.

3 Estrenada en octubre de 2016, consiguió colocarse en el nº 18 del ranking de las más vistas en solo dos meses y hoy ocupa el nº 12 entre los 130 filmes españoles más consumidos internacionalmente (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2017b).

4 Los protagonistas de los títulos más reconocidos dentro del género se convierten en figuras icónicas más allá de las propias películas, como Norman Bates o Hannibal Lecter.

5 Meijide Lapidó encuentra similitudes claras entre los factores que favorecen en el contexto norteamericano y español el auge del asesino en serie: en especial, el avance de la nueva derecha y la exaltación del individualismo por un lado, y la popularización de la telerealidad, con la “visibilización” de crímenes sórdidos y, en general, la presencia constante de la violencia en los medios, por otro. En la España de los noventa hay que destacar la aparición de una generación de jóvenes artistas que adaptan los modelos de la cultura popular norteamericana, introdu-

ciendo “las novelas y las películas de carretera, el terror o el subgénero de los *psycho-killers*” (2010: 22).

6 En su trabajo sobre lo que llama “el *psycho-killer* cañí”, este autor analiza los crímenes de los homicidas múltiples como rituales sangrientos que se conectan con estas tradiciones de sacrificio.

7 Hay varias escenas que reflejan el estado de ansiedad en el que el inspector ha vivido durante años: comprobación recurrente de la parte inferior del coche, rechazo a que los medios lo graben, miedo a las llamadas sin interlocutor... Esta trama secundaria que inicialmente se establece como telón de fondo acaba adquiriendo un notable protagonismo en el presente del personaje —entre otras cosas, se revela que su esposa está recluida en un psiquiátrico— y tendrá gran relevancia en el desenlace del filme, constituyendo el último clímax de la película, pues sucede después de la captura del asesino.

8 La Iglesia y la religión cristiana están presentes en las dos películas analizadas, cosa que puede vincularse a la ya citada adaptación del género a través de tradiciones autóctonas.

9 Tras la toma inicial, en la que se visualiza el escenario del crimen a modo de pausa descriptiva, el espectador es trasladado a la sala de autopsias donde yace el cuerpo inerte y desnudo de la primera niña. Esta presentación, tan ruda y fría, supone una declaración de intenciones con respecto a la puesta en escena, que se decanta durante toda la película por el realismo naturalista.

10 Es posible establecer un paralelismo entre la fábula de *Caperucita* y la relación Alexandra/Carlos. La curiosidad y la despreocupación de ella la acercan peligrosamente a Carlos, ejemplificándose visualmente en la escena en la que Alexandra (vestida con abrigo rojo) visita su sastrería.

11 La historia se desarrolla en un contexto marcado por el ambiente religioso, ya que la acción se sitúa en la Semana Santa granadina.

Además de las procesiones y el clima general, Carlos ha recibido el encargo de una cofradía para arreglar el manto de su virgen. Hay varias escenas que se desarrollan en el interior de la iglesia, pero destaca una en la que, mientras Carlos está sentado escuchando misa, el cura levanta la hostia y dice "Tomad y comed todos de él, porque esto es mi cuerpo, que será entregado por vosotros". Una alusión directa a la "antropofagia", en este caso, religiosa.

Bibliografía

Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós Comunicación.

Bellón Aguilera, J. L. (2010). "Las horas del día, de Jaime Rosales: un 'psycho-thriller made in Spain'". *Studia Romanística*, 10(1), pp. 61-74. Disponible en: <<https://goo.gl/j4dXZN>>. Consultado el 5 de septiembre de 2017.

Benet, V. J. (2014). "El cine negro español durante el franquismo: estilo y función política". *Debats*, 122, pp. 10-18. Disponible en: <<https://goo.gl/JQdMe8>>. Consultado el 8 de septiembre de 2017.

Corbetta, P. (2007). *Metodología y técnicas de investigación social*. Madrid: McGraw-Hill.

Fernández Quesada, B. (2005). "Simbología y lenguaje de los colores". En: González Causante, J. M.; Cuevas Riaño, M. M. y Fernández Quesada, B. (coords.). *Introducción al color*. España: Akal, pp.192-208.

García, P. J.; Raya Bravo, I. (2015). "Antes del psicópata televisivo. Siguiendo la pista al asesino en serie en la historia del cine". En: Hermida, A. y Hernández-Santaolalla, V. (coords.). *Asesinos en serie(s). Representación persuasiva del serial 'killer' en la ficción televisiva contemporánea*. Madrid: Síntesis, pp. 17-34.

García Mainar, L. M. (2008). "Generic Hybridity, Style and Film Noir in Michael Mann's Heat". (1995). *BELLS: Barcelona English Language and Literature Studies*, 17. Disponible en:

<<https://goo.gl/nWdj2c>>. Consultado el 20 de septiembre de 2017.

Hermida, A. y Hernández-Santaolalla, V. (2015). *Asesinos en serie(s). Representación persuasiva del serial 'killer' en la ficción televisiva contemporánea*. Madrid: Síntesis.

Huerta Floriano, A. (2005). *Los géneros cinematográficos. Usos en el cine español*. Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca.

ICAA (s.f.). *Informe cine español: tendencias*. Madrid: Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales. Disponible en: <<https://goo.gl/kGPDsf>>. Consultado el 6 de diciembre de 2017.

Lipovetsky, G.; Charles, S. (2006). *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Anagrama.

Luque, J. A. (2015). *El cine negro español*. Madrid: T&B Editores.

Meijide Lapido, A. (2010). *Alonso Quijano en el Callejón del Gato: Las ficciones de 'psycho-killers' españolas*. Tesis doctoral (fragmento). University of Kansas. Disponible en: <<https://goo.gl/hLmcGw>>. Consultado el 6 de octubre de 2017.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (2017a). *Acumulado estrenos cine español 2017 [estadísticas]*. Disponible en: <<https://goo.gl/AwUXAa>>. Consultado el 5 de diciembre de 2017.

- . (2017b). *Cine español internacional 2017* [estadísticas]. Disponible en: <<https://goo.gl/SzJG4S>>. Consultado el 5 de diciembre de 2017.
- Mongin, O. (1998). *Violencia y cine contemporáneo*. Buenos Aires: Paidós.
- Neale, S. (2003). "Questions of Genre". En: Grant, B. K. (ed.). *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press, pp.160- 184.
- Ressler, R. K.; Shachtman, T. (2010). *Dentro del monstruo. Un intento de comprender a los asesinos en serie*. Barcelona: Alaba.
- Ríos Carratalá, J. A. (2002). "El sainete y el cine español". *Cuadernos de la Academia*, núm. 11-12, pp. 247-262. Disponible en: <<https://goo.gl/3xp7u3>>. Consultado el 25 de septiembre de 2017.
- Rubin, M. (2000). *Thrillers*. Akal: Madrid.
- Sánchez Noriega, J. L. (2003). *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza.
- Santaularia Capdevila, I. (2009). *El monstruo humano: una introducción a la ficción de los asesinos en serie*. Barcelona: Laertes.
- Vidal-Beneyto, J. (1995). "La violence: de la provocation à l'aloclastie". En: Guglielmelli, F. *Reinventing Television / Repenser la télévision. Volume II*. París: Association Télévision et Culture, pp. 187-194.
- . (2003). "Dígalo sin muertos". *El País*. (4 enero 2003). Disponible en: <<https://goo.gl/4x4yXD>>. Consultado el 10 de septiembre de 2017.
- Visa-Barbosa, M. (2011). "Claves del éxito del personaje psicópata como protagonista en el cine". *Revista de Comunicación Vivat Academia*, núm. 116, pp. 40-51. Disponible en: <<https://goo.gl/NXGC5X>>. Consultado el 5 de septiembre de 2017.
- Welsh, A. (2009). "Sex and Violence in Slasher Horror Film: A Content Analysis of Gender Differences in the Depiction of Violence". *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*, núm. 16. Disponible en: <<https://goo.gl/T7vmYk>>. Consultado el 10 de septiembre de 2017.