

Y nació el asesino en serie

EL ORIGEN CULTURAL DEL MONSTRUO
EN EL CINE DE TERROR ESTADOUNIDENSE



ERIKA TIBURCIO MORENO

ERIKA TIBURCIO MORENO

Licenciada en Historia por la Universidad Complutense, con especialidad en Contemporánea, y doctorada en Investigación en Medios de Comunicación por la Universidad Carlos III. Sus líneas de interés son la historia de la cultura popular, los estudios fílmicos y los estudios culturales. Ha participado en varias publicaciones como *La locura en los productos culturales de la Transición* (ed. Rafael Huertas, Catarata, 2018) o *Gender and Contemporary Horror in TV* (ed. Steven Gerrard, Samantha Holland, Robert Shail, Emerald Publishing, 2019).

Erika Tiburcio Moreno

Y nació el asesino en serie

**EL ORIGEN CULTURAL DEL MONSTRUO
EN EL CINE DE TERROR ESTADOUNIDENSE**

© ERIKA TIBURCIO MORENO, 2019

© LOS LIBROS DE LA CATARATA, 2019

FUENCARRAL, 70

28004 MADRID

TEL. 91 532 20 77

WWW.CATARATA.ORG

Y NACIÓ EL ASESINO EN SERIE.

EL ORIGEN CULTURAL DEL MONSTRUO EN EL CINE DE TERROR ESTADOUNIDENSE

ISBN: 978-84-9097-662-3

ISBN: 978-84-9097-645-6

DEPÓSITO LEGAL: M-4.681-2019

IBIC: APFN/1KBB

ESTE LIBRO HA SIDO EDITADO PARA SER DISTRIBUIDO. LA INTENCIÓN DE LOS EDITORES ES QUE SEA UTILIZADO LO MÁS AMPLIAMENTE POSIBLE, QUE SEAN ADQUIRIDOS ORIGINALES PARA PERMITIR LA EDICIÓN DE OTROS NUEVOS Y QUE, DE REPRODUCIR PARTES, SE HAGA CONSTAR EL TÍTULO Y LA AUTORÍA.

AGRADECIMIENTOS

Este libro no habría sido posible sin el apoyo de mis padres, que han estado ahí en todo momento, dándome ánimos y confiando en mí. Otra persona esencial ha sido mi directora de tesis, Concepción Cascajosa, quien, en primer lugar, me dio la oportunidad de desarrollar mi investigación y, en segundo lugar, supo guiarme en todo aquello que necesité. También quería agradecer esta obra a Elena Hernández Sandoica, por haber estado a mi lado dándome ánimos y cariño desde que empecé mis estudios, además de por las correcciones y consejos que siempre está dispuesta a brindarme. Rafael Huertas ha sido otra de las personas que, con su apoyo y correcciones, ha sabido ayudarme a darle forma a esta obra.

Amilcar ha sido otra persona esencial por escuchar siempre mis historias sobre el asesino en serie, aun cuando no le interesaban. A Clara, a Daniela, a Ana, a Luna, a Elena y a Sara por ser las mejores amigas del mundo. Por último, a todos aquellos que me quedan y que no se me olvidan, como la familia Solar; David, mi compi y amigo de carrera; Rubén y el festi de la Mano; José Luis y todos los demás que me han apoyado y escuchado.

INTRODUCCIÓN

Y nació el asesino en serie. El origen cultural del monstruo en el cine de terror estadounidense nace originalmente de una investigación de cuatro años de duración que tuvo como resultado una tesis en la Universidad Carlos III de Madrid. El asesino en serie dentro del género de terror trasciende la propia realidad del criminal para convertirse en receptáculo de un conjunto de procesos y transformaciones históricas de la segunda mitad del siglo XX. Por ello, el objetivo de esta obra es ofrecer al lector una nueva lectura sobre este personaje, partiendo de la idea de que no nace objetiva ni inocentemente, sino que responde a una serie de discursos y contradiscursos que tienen el objetivo de transmitir una serie de ideas que vamos a tratar de exponer a continuación.

El monstruo ha desempeñado un papel esencial a lo largo de la historia y anteriormente cumplía la función de despertar el miedo en aquellos que debían aprender a comportarse. En la actualidad, el género de terror es el que ha ensalzado al monstruo a una posición superior, hasta el punto en que casos como el de Drácula o Frankenstein se han convertido en iconos de la cultura contemporánea. Sin embargo, la inmutabilidad del género ha venido determinada por el propio contexto histórico de la creación literaria, cinematográfica o de otra naturaleza, de manera que un mismo monstruo puede presentar mutaciones en las diferentes adaptaciones. En el caso cinema-

tográfico, el terror ha gozado de una mayor libertad por su consideración de popular y su conexión con lo fantástico, lo que le ha permitido abordar problemáticas de índole social o político, debido a que la censura se ha centrado fundamentalmente en el contenido violento o sexual de las películas.

La aparición del asesino en serie y su representación en diversos medios no pueden ser explicadas sin concebirlas como el resultado de un proceso que hundía sus raíces en la propia configuración de la cultura estadounidense y su relación con el pecado. Desde el siglo XVII, la secularización afectó a todo el mundo occidental, aunque, en Norteamérica, las ideas puritanas fueron trasladadas al ámbito civil con el objetivo de mantener sus valores hegemónicos. En consecuencia, el individualismo o el trabajo se convirtieron en metas sociales, en contraposición al ocio, que era concebido como una expresión del pecado, que debía ser exterminado. El sometimiento moral y ético de los ciudadanos fue logrado gracias a la gestación de una religión civil que trasladó las creencias religiosas al plano político (Wallace, 1985).

La importancia del pecado en la sociedad norteamericana fue esencial para que el asesinato y el crimen violento se convirtiesen en los principales problemas sociales (Abate, 2013). Con el tiempo, la mentalidad colectiva acabó estableciendo una jerarquía de crímenes violentos, cuyo orden ensalzaba al individuo masculino, blanco, protestante y anglosajón. Por su parte, se distinguía entre el asesinato de indios como única manera de apropiarse de la tierra y el homicidio dentro de la sociedad blanca. Este último se entendía como una desobediencia pecaminosa y un atentado contra el monopolio de la violencia por parte de los estados nación (Halttunen, 1998), que requería de un castigo ejemplarizante.

Durante el proceso de secularización, el asesino sufrió un

proceso de alienación que lo convirtió en una amenaza que debía ser castigada. Así, el enaltecimiento de las ciencias y el racionalismo desembocó en la producción de verdades científicas que únicamente podían ser cuestionadas por un sujeto con autoridad (psiquiatra, psicólogo). Así, el discurso de la *verdad* se establece, tal y como afirma Michel Foucault¹ en la obra editada por Rabinow, como un régimen que “no es meramente ideológico o superestructural; sino una condición de formación y desarrollo del capitalismo” (Rabinow, 1984: 74). En otras palabras, la importancia del otro para construir el discurso hegemónico imperante en la sociedad encontró un arma en la ciencia, que establecía diferentes formas de alteridad —racial, de género, económica, etc.— que quedaban relegadas a la marginalidad y servían como recordatorio de lo que significaba la anormalidad.

En este libro nos vamos a centrar en el asesino en serie —*serial murder* o *serial killer*, en inglés— como monstruo de terror, cuya figura cobró un gran protagonismo desde la segunda mitad del siglo XX. Tras la Segunda Guerra Mundial, con el descubrimiento de las terribles consecuencias del Holocausto nazi en el mundo occidental, este género experimentó un giro hacia el realismo que exigía monstruos humanos, por lo que este tipo de criminal posibilitó una mayor credibilidad en la narración. No obstante, durante nuestro periodo de estudio, que abarca los últimos veinte años de la Guerra Fría, su conformación como monstruo se verá enormemente influida por la evolución histórica, cultural y cinematográfica propia del país estadounidense.

La complejidad del asesino en serie como monstruo cinematográfico de terror se reflejó también en la popularidad que alcanzó no solo en la ficción, sino también en los noticiarios,

periódicos, etc., de la vida real. En su caso, la confusión entre la realidad y la ficción se produjo porque el retrato del criminal acabó impregnado de una serie de estereotipos y creencias nacidos de la mentalidad colectiva que se alejaban de la objetividad científica. Por ello, la claridad en la estructura de los contenidos ha sido fundamental para conseguir que tanto el experto como el curioso puedan entender esta figura. El libro se ha dividido en tres partes bien diferenciadas.

La primera parte está compuesta de dos capítulos donde se repasan la historia, el cine y la cultura de terror en Norteamérica. Además de la Guerra Fría, Estados Unidos experimentó uno de los periodos más convulsos de su historia que dieron como resultado profundas transformaciones sociales, económicas y culturales. En consecuencia, la popularización y el empoderamiento de la cultura popular, la paranoia creciente y la preeminencia del país en Occidente significaron la aparición de una serie de tendencias fílmicas esenciales para comprender la evolución del género del terror.

La segunda parte se centra en la construcción del discurso en torno al asesino en serie, tanto en el ámbito cinematográfico como el ámbito social y cultural. La creciente influencia de la televisión y los medios de comunicación en la sociedad y la necesidad de crear amenazas externas a la misma para explicar el rumbo desviado que estaba tomando la sociedad estadounidense, a pesar de su autoconcepto de *pueblo elegido*, son algunas de las razones que explican su consideración como delincuente diferente que representaba una mayor peligrosidad para la seguridad nacional.

En el tercer capítulo repasaremos su configuración dentro del discurso de la criminalidad y dentro del discurso de los medios de comunicación. En ambos casos, como podremos comprobar, ambos relatos no estaban exentos de ideas pre-

concebidas y estereotipos que determinaron su naturaleza. En el cuarto capítulo analizaremos el proceso de construcción del monstruo en la ficción audiovisual atendiendo a los diferentes elementos que configuran la fórmula del género de terror estadounidense. Como se puede observar también, la importancia de las categorías jerárquicas que diversifican la figura del asesino en serie permite identificar ciertas ideas arraigadas de la cultura estadounidense como es la importancia del éxito, el consumismo, el capitalismo o la preeminencia del hombre blanco en la escala social y cultural. Para ello hemos partido del año 1960, con el estreno de *Psycho*, que significó un cambio fundamental en el Hollywood posclásico y fue un título determinante en la evolución del subgénero centrado en el asesino en serie.

La tercera y última parte se corresponde con el análisis de varios casos de estudios que ejemplifican los diferentes modelos de monstruosidad que se han identificado. En el quinto capítulo se analizan dos ejemplos, *Psycho* y *Dressed to Kill*, los cuales comparten el travestismo como escenario de los crímenes, pero que, como se podrá observar, los motivos difieren por el diferente contexto histórico y cultural que rodeaban a ambas producciones.

El capítulo sexto se centra en dos ejemplos basados en casos reales, *Deranged: Confessions of a Necrophile* y *Henry: Portrait of a Serial Killer*, que tomaban a Ed Gein y a Henry Lee Lucas respectivamente y adaptaban su carrera delictiva al medio cinematográfico. Ambos casos son producciones independientes que utilizan la figura del asesino en serie para reflejar y criticar ciertos problemas sociales que acuciaban a Estados Unidos, intentando no caer en un sensacionalismo excesivo.

El séptimo capítulo, centrado en *The Boston Strangler*,

también toma a un asesino en serie real, Albert DeSalvo, pero parte de una propuesta de los grandes estudios para retratar la cotidianidad de la violencia y anuncia levemente la hibridación de los géneros, ya que, a pesar de tener la estructura de un *thriller*, se incide en ciertos elementos terroríficos que buscaban despertar el miedo en el espectador.

El capítulo octavo se centra en la configuración grupal del monstruo y, para ello, se han tomado dos títulos clásicos del género: *Last House on the Left* y *The Texas Chain Saw Massacre*. En ambos casos, los atributos del monstruo son repartidos entre los diferentes miembros y su peligrosidad nace de la propia efectividad del grupo. Asimismo, ambos simbolizan los violentos enfrentamientos que estaban sucediendo entre la América conservadora y los grupos contraculturales, así como los diferentes episodios de inestabilidad económica y social que estaba experimentando el país.

El último capítulo de esta parte está centrado en el monstruo *slasher*, que resultó fundamental para la configuración del asesino en serie a partir de los años ochenta y décadas posteriores. Para ello, hemos elegido el título fundacional *Halloween*, que, aunque no fue el responsable del éxito, sí que sentó las bases del género, y un título que suele ser olvidado, *The Slumber Party Massacre*. Este título representa un contra-discurso consciente que combate contra el relato hegemónico patriarcal y heteronormativo predominante en los títulos de este subgénero.

Para finalizar, en el epílogo, nos saltamos los límites temporales de este análisis incluyendo un filme esencial, que significó, al igual que *Psycho*, un giro dentro de la industria y del propio género, y supuso la creación de un nuevo asesino en serie, que venía ya anunciado por *Henry: Portrait of a Serial Killer*. *The Silence of Lambs* abre el camino a la impregnación

del mal en todos los ámbitos de una sociedad, donde el asesino en serie encaja perfectamente.

ESTADOS UNIDOS Y SU CINE DE TERROR

HISTORIA DE LOS SESENTA A LOS OCHENTA

EL DISCURSO ESTADOUNIDENSE EN LA GUERRA FRÍA

Tras la Segunda Guerra Mundial (1939), Estados Unidos se erigió como primera potencia mundial, gracias a su posición económica privilegiada y a su capacidad para publicitarse como una de las grandes vencedoras. En consecuencia, se reforzó el excepcionalismo que impregnaba el discurso público, cuya filosofía consistía en la idea de que su cultura estaba destinada a guiar los destinos del mundo y se hallaba al margen de juicios políticos y morales (Payne, 2009). Como telón de fondo, el puritanismo religioso y su idea de providencialismo sostenían dicha creencia, ya que se consideraban el pueblo elegido por Dios y, como tal, sus actuaciones debían ser ejemplares para el resto (Bremer, 2009).

Sin embargo, el cuestionamiento de la superioridad estadounidense por parte de la URSS resultó en la Guerra Fría (1947-1991), un conflicto indirecto e ideológico que buscaba la dominación mundial mediante la influencia. La preeminencia de la propaganda supuso la propagación de estereotipos en torno a un enemigo, lo que derivó en una paranoia cultural que creó una gran variedad de monstruos, muchos de los cuales nacían de la pura imaginación colectiva. De hecho, el pro-

pio mito de la frontera había servido para promover ciertos valores como el individualismo o la democracia (Turner, 2007), configurándose además como separación con un mundo hostil, donde naturaleza e indios personificaban las fuerzas oscuras y diabólicas que se oponían a la misión divina. La construcción de una otredad exterior se utilizó para presentar la violencia como la única herramienta de control y dominación que, por derecho divino, les pertenecía a los hombres blancos, protestantes y heterosexuales.

En consecuencia, la sociedad acabó conformando su normalidad hegemónica basada en la idea de frontera, en la ética protestante del trabajo, que establecía la riqueza como el resultado visible del trabajo y el esfuerzo (Weber, 1958), y en la mentalidad capitalista. El siguiente paso fue la ordenación jerárquica de grupos y conceptos opuestos²: riqueza-pobreza, urbano-rural, hombre blanco protestante y heterosexual-mujer/minorías étnicas/homosexual, etc. Durante la Guerra Fría la división mental entre lo externo y lo interno volvió a cobrar fuerza, con el objetivo de fortalecer los valores propios de la cultura estadounidense (capitalismo y consumismo) y establecer las categorías de normalidad/regla y anormalidad/otredad.

El capitalismo debía presentarse como el mejor sistema posible y, para ello, debía utilizar todas las herramientas disponibles tales como la democracia, la abundancia, la libertad, la inocencia o la esperanza. De hecho, los cambios producidos en la década de los cincuenta gracias al impulso económico tuvieron como telón de fondo el nacimiento de la mentalidad consumista asociada a este sistema económico. Se entendía, además, que el camino para alcanzar la felicidad era a través de la posesión del mayor número de objetos, físicos y abstractos, posibles. La competitividad nacida también a cau-

sa de la propia configuración de la Guerra Fría fue el campo sobre el que se cimentó dicho consumismo, creándose su propio modo de discriminación, a través del cual solo algunos lograban acceder a los objetos deseados. Tal y como afirma Baudrillard, “el consumidor experimenta su comportamiento como libertad, aspiración [y] elección” (Baudrillard, 1998: 61).

Desde el punto de vista propagandístico se ayudaron de creaciones materiales que reforzaban su mensaje como es el caso de Disneyland, un parque de atracciones fundado en Anaheim (California) en 1955, el centro comercial o el McDonald's. Todo ello revelaba la imposición de patrones capitalistas de comportamiento que fomentaban el consumo mediante la racionalización y homogeneización de tiempos y de espacios (Ritzer, 1996).

LAS TENDENCIAS POLÍTICAS

La propia evolución histórica durante los sesenta y setenta tuvo como resultado la división de la sociedad en diferentes frentes, mientras que, en los ochenta, se aplacaron dichas tensiones y se aumentó la brecha social. Al mismo tiempo, las diferentes presidencias oscilaron entre la modernización y el avance social y el estancamiento y el conservadurismo recalcitrante.

Dentro de la primera tendencia se podrían englobar la Administración Kennedy (1961-1963), con su política de *Nueva Frontera* que aspiraba a aminorar ciertos problemas sociales como la pobreza. La Administración Johnson (1963-1969) y su programa de la *Gran Sociedad* pretendía ampliar la política iniciada por su predecesor. Gracias a ella, se promulgaron dos leyes esenciales, la Ley de Derechos Civiles (1964) y la Ley del Derecho al Voto (1965), que acabaron con la segregación racial a nivel nacional y establecieron la igualdad de voto entre