



## **HISTORIAS DEL KRONEN Y LA CULTURA POST-68**

VÍCTOR MERCADO DURÁN  
(victor.mercado.duran@gmail.com)  
UNIVERSIDAD DE BARCELONA

Recibido: 20/11/16. Aceptado: 16/02/17

*Sade llega al extremo del discurso y del pensamiento clásico. Reina exactamente en su límite. A partir de él, la violencia, la vida y la muerte, el deseo, la sexualidad van a extender, por debajo de la representación, una inmensa capa de sombra que ahora tratamos de retomar, como podemos, en nuestro discurso, en nuestra libertad, en nuestro pensamiento.*

*Las palabras y las cosas, Michel Foucault*

### **1. La crisis de la tecnología humanista**

Es difícil encontrar en la literatura española una declaración más lapidaria acerca del herrumbroso estado de los sistemas humanistas que aquella con la que Carlos, el protagonista de *Historias del Kronen*, anuncia la muerte de la poesía:

A mí no me gusta la poesía. La poesía es sentimental, críptica y aburrida. Me repugna. Es un género en extinción: no hay nadie que pueda vivir de la poesía en estos tiempos. Es una cultura muerta. La cultura de nuestra época es audiovisual. La única realidad de nuestra época es la de la televisión. Cuando vemos algo que nos impresiona siempre tenemos la sensación de estar viendo una película. Esa es la puta verdad. Cualquier



película, por mediocre que sea, es más interesante que la realidad cotidiana. Somos los hijos de la televisión, como dice Mat Dilon en *Dragstorcauboi* (Mañas, 1994: 42).

Corría el año 1992 y se estaban celebrando los Juegos Olímpicos de Barcelona cuando un jovencísimo José Ángel Mañas (1971) empezó a escribir la que sería su primera novela. Sin embargo, para comprender el estado de la cuestión que nos ocupa —la crisis de las *humanitas*— es necesario desplazarse a un tiempo antes, por lo menos al período de entreguerras, cuando acontece la presunta desproletarización de la sociedad y aparecen «los medios de comunicación de *masas*, el entretenimiento de *masas*, el arte de *masas* y la cultura de *masas*» (Hall & Jefferson, 2014: 73). Se da entonces el establecimiento mediático en Occidente de la radio, la televisión o ya más recientemente internet, y en adelante nos vemos obligados a hablar de métodos post-humanísticos según las sociedades modernas solo ya marginalmente son capaces de producir síntesis políticas y culturales en base a métodos literarios y humanísticos (Sloterdijk, 2008: 28). No obstante, todavía hay que remontarse un paso más; exactamente hasta la aparición de una positividad nueva que habría permitido, bajo el Orden Burgués, desarrollar nuevas formas de control social: encierro psiquiátrico y penitenciario (Morey: 1983). El hecho es controvertido y encuentra su *a priori* histórico en la modernidad y en las ciencias humanas que toman al hombre como objeto de saber, y la consecuencia más nefasta que cabe extraer de él es que los saberes obtenidos por dichas ciencias fueran puestos al servicio de la ideología para convertirse en instrumento de la dominación; sin olvidar que fueron también esos mismos humanismos, ideologizados, los que metieron al hombre en el callejón sin salida de sucesivas guerras mundiales. De ahí que se considerara que el humanismo había fracasado a la hora de dar sentido y hacer feliz al hombre.

## **2. La contracultura**

Por todo ello el humanismo ya estaba muerto, aunque sin duda alguna, qué duda cabe, el golpe de gracia a esta vieja «tecnología política del cuerpo» (Foucault) lo asesta la contracultura en forma de importantes tendencias desinhibidoras que cuajan en la cultura post-68 y que van a cambiar, ay, el dinamismo de fuerzas instintivas que sustentan el proyecto hombre desde hace varios milenios. Y, sin embargo, en 1992, de lo que fuera la *revolución política* ya solo queda el agrio reproche generacional:

Ya estamos con el sermón de siempre. El viejo comienza a hablar de cómo ellos lo tenían todo mucho más difícil y de cómo han luchado para darnos todo lo que tenemos. La democracia, la libertad, etcétera, etcétera. El rollo sesentayochista 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 (1994: 67).

La *revolución política* clausura en España con el fracaso de las Jornadas Libertarias celebradas en Barcelona por la CNT en 1977; y en Francia, con la derrota del mayo francés, casi una década antes. Después de esto, solo cabrá hablar de un importante «contracatexis» —retiro de libido— del campo social revolucionario «en provecho de una institución revolucionaria del propio deseo» (Deleuze, 2014: 37), que, a causa de la ausencia de síntesis conectiva o de valores fuertes capaces de encauzar los flujos, se vuelve hacia el «cuerpo sin órganos». No existirá ya pues máquina revolucionaria que conecte el flujo del deseo a su hacer maquínico, y aunque el gesto, la actitud a adoptar por los jóvenes representados en *Historias del Kronen*, sigue siendo subcultural, se sabe sobradamente que la rebeldía es ya solo «simulacro» (Baudrillard) —y por eso, en parte, Carlos desprecia a la generación de sus padres—.

Hay que entender esta ausencia de síntesis conectivas desde la idea de vacío existencial y a partir de la realidad hostil de una España posmoderna que en 1992 ya conocía la corrupción, la desafección política y el distanciamiento de las instituciones. De ahí que ante la ausencia de síntesis conectivas u objetos parciales los flujos se vuelvan hacia sí, narcisismo, o atraviesen el «cuerpo sin órganos» como en el caso del esquizo. Carlos, como el protagonista de *American Psycho*, Patrick Bateman, o como el de *La naranja mecánica*, Alex, responde al tipo narcisista que tan frecuentemente ha servido para caracterizar, al menos en la representación, a muchos individuos psicóticos o agresivos. Todos ellos tienen en común un afectado narcisismo que apunta a un *imagen* paterno *débil*, transfigurado por la remoción de ciertos límites. Señala Simon Reynolds que:

la contracultura buscaba invertir, en masa, el Complejo de Edipo (el trauma que rompe la simbiosis paradisiaca de los niños con la madre, y les enseña a vivir sin ella, a conformarse con menos). Desde el «take your desire for reality» [haz que tus deseos se conviertan en realidad] de los situacionistas al «we want the world and we want it NOW» [queremos el mundo y lo queremos ya] de Jim Morrison, el ímpetu antiedípico de finales de los sesenta fue a la vez poético y psicótico (1999: 45).

Por tanto, la contracultura reivindicaba a la madre y, de ahí, la vuelta al paraíso. Para ello necesitaba modificar, a ser posible «invertir», el Complejo de Edipo, que

implica el *límite* con la introyección castrante de su propio significante. En realidad se trata una vez más de sobrepasar los límites: de hacer valer nuevamente «la ley sin ley del deseo» (Foucault, 2006: 207), de cerrar el bucle de la transgresión moderna iniciada por Sade y, con ella, el reinado de las *humanitas*, pues este flujo que desborda los límites de la representación y riega la experiencia moderna —en palabras de Foucault, «constituyéndola quizá» (2006: 207)— esta vez es mucho más denso y viscoso que los otros y terminará por arrancar la humana máscara mostrando al animal.

En efecto, desde siempre, de forma positiva y a partir de ciertos rodeos hoy desacostumbrados, la cultura conseguía que los instintos encontraran o tendieran a encontrar las razones de su satisfacción en productos sublimemente acabados y de paso, a la vez que pulía las últimas trazas de animalidad, hacía humano. Sin embargo, la *revolución cultural* habría servido para poner en circulación una libido bien densa que conectando con los flujos del deseo desde la modernidad rebasaría definitivamente las inhibiciones judeocristianas, sus técnicas de sublimación que habían logrado (o no) a través de los siglos convertir al lobo en un cordero. Y, no obstante, este flujo deberá ser conectado —y por tanto neutralizado— a la máquina social capitalista, a la que servirá después de todo como superficie de registro; en otras palabras, debe todavía pasar por el cedazo de la base material, es decir por lo «dominante» (Williams), espectacular y hegemónico para que de esta síntesis conectiva surja una nueva y perversa formación cultural.

### **3. La violencia y el sexo como objeto de representación en la cultura post-68**

La cultura de masas post-68 cuaja en Occidente a finales de los años 80 a partir de lo que fue la primera escisión de los lenguajes culturales, y como resultado de importantes tensiones que caracterizan la lucha por la «hegemonía cultural» (Gramsci) durante los años 70. Con todo —y esto es lo que debe retenerse—, la cultura conformada a partir de dicha división va a seguir siendo de masas y *espectacular*. Es más, su estatuto solo ha sido renovado y así en la cultura de masas post-68 ese elemento «emergente» del que nos habla Raymond Williams (1980: 145) será el sexo y la violencia. En efecto, no será casual que a partir de contexto de *liberación sexual* —cuando el cuerpo, como significante, aparece investido de todas las significaciones

del *ello*<sup>1</sup>— y en paralelo a la cosificación del cuerpo se desarrollen las industrias culturales del cine porno y de terror, por lo que muy pronto pasan a formar parte del registro de lo posible la imagen de la mujer que sádicamente sonríe frente al falo, o la de un cuerpo que ya sin fines éticos se presta a ser machacado. Véase este último aspecto a partir de la que es la película favorita del antihéroe protagonista de *Historias del Kronen*:

Jenri y Otis se han ido a comprar una televisión. El dueño de la tienda está a punto de echar el cierre, pero les deja entrar y les recomienda televisiones hasta que, cansado de tanta indecisión, les pregunta cuánto dinero tienen. Jenri le clava un destornillador en la mano y empieza a acuchillarle mientras Otis, riendo, le estrangula con un cable. Luego, cogen la televisión más cara y una cámara de vídeo, y se las llevan a casa. Desde entonces, se dedican, en su tiempo libre, a filmar sus matanzas (1994: 30).

La cultura post-68 debe ser comprendida a partir de la solución inocua en que queda diluido el contraste *reaccionario-revolucionario* a principios de los años 80. Con todo, a diferencia de otros países como Francia o Norteamérica, esta solución cultural se prepara en nuestro país durante los años de la Transición y la alcaldía de Tierno Galván, y no estará lista hasta principios de los años 90; es decir, hasta diez años después en comparación con el resto de Occidente, precisamente los casi diez años que separan la publicación de *Historias del Kronen* (1994) de la de *Menos que cero* (1985).

*Historias del Kronen* ha sido comparada con la que fuera la primera novela de Easton Ellis<sup>2</sup> —más conocido por *American Psycho* (1991)—, puesto que *Menos que cero* también trata de las fiestas frenéticas de unos jóvenes de las clases pudientes de Los Ángeles, de su hiperhedonismo, que coquetea con la violencia y con el *snuff movie*. Ambos tienen en común su pertenencia a una nueva generación y el haber abordado en sus novelas, con nihilismo y sensibilidad crítica, los exabruptos del *ello* que emergen en la cultura post-68. Es cierto que José Ángel Mañas ha reconocido públicamente que no había leído la novela del norteamericano cuando escribió la suya y, sin embargo, más allá de las diferencias formales o estilísticas, da la impresión de que a partir de las nuevas condiciones materiales que con la entrada en la posmodernidad pasan a modelar la existencia de los individuos lo que tocaba para quienes habían crecido en la nueva

---

<sup>1</sup> Piénsese, por ejemplo, en el Accionismo Vienés, una de las vanguardias más inquietantes de la modernidad, flujo de flujos que, mediante una exploración de los límites de lo posible a partir de la violencia, de lo abyecto y de la transgresión exacerbada recorre ese lado oscuro ya advertido por Freud en que el principio del placer es entronizado y la bestialidad dionisiaca liberada. Ver Solans (2000).

<sup>2</sup> Véase Yanke (2014).

cultura de masas post-68 fuera escribir una novela en la que hiperhedonismo y violencia se fundieran; y esto es precisamente lo que hacen estos autores con la que fue su primera publicación: retratar a la juventud de la que forman parte, que nada tiene que ver con el sesentayochismo, o en el caso español, con la Movida madrileña.

#### **4. La idealización del instinto de muerte**

Como «puro fluido en estado libre y sin cortes», esto es «como cuerpo sin órganos» (Deleuze, 2014: 17), *Historias del Kronen* fluctúa de una fiesta frenética a otra que lo es todavía más aún, como sucede en *La máscara de la Muerte Roja*, de Edgar Allan Poe, donde mientras una terrible peste asola su país, el príncipe Próspero decide encerrarse con su corte en una de sus abadías para celebrar una interminable fiesta que va creciendo en intensidad a medida que pasa por siete salones diferentes, hasta que en medio del torbellino del último salón aparece una figura disfrazada de Muerte Roja. Es cierto que la fiesta, en *Historias del Kronen*, según se desarrolla en un mundo alienado que todavía no ha sido liberado de la represión, está condenada de antemano y, como sucede en el relato de Poe, no puede ser evitada la catástrofe. Pero para que el mal comparezca, no obstante, no hace falta insistir una vez más en el matrimonio indisoluble que forman el instinto de muerte y la sexualidad: basta con comprender que mediante la clase de productos culturales tales como *Henry retrato de un asesino* o *American Psycho* se da una idealización del instinto de muerte —pues «el deseo también desea esto, es decir, la muerte, ya que el cuerpo lleno de la muerte es su motor inmóvil» (Deleuze, 2014: 17)—, que pasa a ser el significante fundamental en el registro simbólico del protagonista, por lo que el «cuerpo sin órganos» puede ser recorrido así en todas sus intensidades, con toda la contingencia del mal que ello pueda implicar. Puede apreciarse esta idealización, y de la forma más nítida, cuando Carlos, ya totalmente envuelto en el halo maligno de su ídolo, nos cuenta: «Últimamente tengo ideas algo macabras en la cabeza. Debe de ser por ver tantas películas de psicópatas. Comienzo a preguntarme qué se sentiría matando a alguien» (p. 134).

## 5. Los efectos desrealizadores en la cultura post-68

*Henry retrato de un asesino*, el film ganador del Festival de Cine Fantástico de Sitges de 1990, está basado en la vida de Henry Lee Lucas. Pero no muestra episodio alguno que ayude a comprender el mal o esclarezca sus causas, sino solo la violencia llevada a cabo por esta clase de individuos en su espectacularidad, cuando tal vez, en el *making of* de esta película debería figurar que, siendo niño, Lee Lucas fuera obligado por su propia madre a ver cómo ella mantenía relaciones sexuales con otros hombres a cambio de dinero, o ya que en su primer día de escuela (y aquí, sorprendentemente, coincide la biografía de Henry Lee Lucas con la de Charles Manson) fuera castigado a ir vestido de niña al colegio. Este matiz, por el que se pierde todo asidero crítico o psicológico que ayude al espectador a comprender el mal, pues en lo que se muestra a los ojos cualquier coartada ética ha sido amputada, supone la pérdida de un importante capital revolucionario y es un rasgo muy marcado de la «cultura audiovisual» con la que Carlos anuncia la muerte de la poesía.

Por otro lado, todas esas imágenes no producen sino un efecto *desrealizador* en quien las mira, que se aprecia en *Historias del Kronen* cuando su narrador protagonista nos dice: «La única realidad de nuestra época es la de la televisión. Cuando vemos algo que nos impresiona siempre tenemos la sensación de estar viendo una película»; pero también cuando el sexo es bueno porque es «Igual que en una peli porno» (1994: 78), o bien cuando la propia sangre parece irreal: «Me quedo unos instantes mirando la mano y me asombro de lo poco real que es el color de la sangre. Es como si estuviera viendo una mala película» (1994: 23). También puede ser apreciada esta *desrealización de la realidad* a partir de las imágenes de los informativos —tan presentes en la novela— que allá en los noventa debían servir para empañar la mala conciencia de los europeos con las imágenes particularmente impactantes por su brutalidad de las guerras de Croacia y Bosnia, pero que para Carlos sin embargo son solo *espectáculo*: «El telediario, sin guerras, no sería lo mismo: sería como un circo romano sin gladiadores» (1994: 28).

Fue Guy Debord (1995) el primero en hablar de la categoría de «espectáculo» para decirnos que el mundo, la realidad, ya no caben ser comprendidos a partir de ellos mismos sino de sus imágenes, es decir, de su representación; de ahí que el mundo sea ya

solo *pseudomundo*, la realidad ya solo *pseudorealidad*<sup>3</sup>. Pero de la misma categoría también nos habla un sociólogo mucho más contemporáneo como Marc Augé para decirnos que «Vivimos en una época que pone la historia en escena, que hace de ella un espectáculo y, en ese sentido, desrealiza la realidad, ya se trate de la guerra del Golfo, de los castillos del Loira o de las cataratas del Niágara» (2008: 31). Y todavía parece ir un paso más allá de la mera desrealización de la realidad Augé cuando afirma (y esta es una de las tesis de *El viaje imposible*, obra de la que ha sido extraído el fragmento anterior) que la lógica cultural del capitalismo avanzado pasa por «un estado en el que la realidad se esfuerza por reproducir la ficción» (2008: 129).

Puede verse esta tendencia que acabamos de ver en *Historias del Kronen*. De hecho, esta tendencia última de la que nos habla Augé es un elemento clave para comprender cómo se logra la tensión dramática en esta novela cuya lectura resulta morbosa porque implica la contingencia del mal: ya porque la ficción implica violencia, ya porque la producción deseante orienta sus flujos en aquella dirección, el mal se presenta en *Historias del Kronen* como la contingencia de un solapamiento entre realidad y ficción que habrá de producir necesariamente un efecto de *sobrerrealidad*.

Al primero de estos efectos se asiste a las muy pocas páginas. Carlos y Rebeca están manteniendo relaciones sexuales y él la fuerza, por lo que su sadismo queda así desenmascarado; pero entonces también la novela se desenmascara a sí misma mostrándonos el núcleo de su tensión narrativa, pues mientras Carlos y Rebeca están manteniendo relaciones se están sucediendo las imágenes de *La naranja mecánica* y el momento coincide con la siguiente escena del film de Kubrick: «Cuando estoy a punto de correrme me doy cuenta de que la película ha llegado a mi escena favorita. Álex está violando a la mujer del escritor» (1994: 34). Al segundo efecto de *sobrerrealidad* con el que se logra el sublime estético se asiste al final, cuando Fierro, el homosexual del grupo y el diabético que no puede beber, es torturado por Carlos, que lidera la acción de atarlo a una silla —«Parece una película, ¿verdad? Es como Nuevesemanasymedia, ¿eh?» (1994: 221)— y obligarlo a beber por un embudo, lo que le causa una aparatosa muerte en la que todos se ven involucrados.

---

<sup>3</sup> Ver también *La obsolescencia del hombre* (Anders, 2011: II, 253).

## 6. El mal como estructura del sentir de una época

Lo cierto es que la clase de violencia audiovisual que tanto fascina a Carlos encuentra su correlato en la realidad, pues como afirma Joel Norris en *Serial Killers* desde 1959, en lo que es un proceso de intensificación de la violencia cualitativo y cuantitativo, tanto crece en los Estados Unidos el número de asesinos como el de víctimas por asesino, siendo la década de los ochenta el punto álgido en esta escalada de destrucción masiva (1989: 19 y 37). Pero, por otro lado, también es cierto que los medios de comunicación de masas no habrían hecho otra cosa que reforzar tal fenómeno, hasta el punto de que este psiquiatra y criminólogo norteamericano ve en ello una razón para que los comportamientos violentos se expandan. Es en 1983, momento que coincide con el auge y expansión del neoliberalismo, cuando el mismo Norris afirma según informes del FBI que hubo en los Estados Unidos más de 500 asesinos en serie en activo causantes de 5000 víctimas al año (1989: 15). Todo apunta a que la cifra, la más altas jamás registrada, seguiría siendo los años posteriores sustancialmente igual, por lo que no es de extrañar que la representación de este espiral de violencia que habría comenzado a girar sobre Occidente a partir de 1945 estuviera muy de moda en los noventa, cuando José Ángel Mañas escribía su *Historias del Kronen* y ya podía hablarse de una España posmoderna. *Tesis* (1996), de Amenábar, es uno de los productos mejor acabados de este género en nuestro país. Así que no es de extrañar que allá en los 90, a partir de la realidad, de la representación y de la *pseudorealidad* de los medios de comunicación de masas el asesino serial se convirtiera en «nuestro monstruo cotidiano» (Eco) pasando a encarnar el mal.

Afirma Umberto Eco que la aparición de monstruos en el nivel de la representación casi nunca es casual, sino que coincide con coyunturas históricas muy específicas a partir de las cuales debe ser historiada su aparición (2013: 358). De ahí que, si el asesino serial se convirtió en los noventa en «nuestro monstruo cotidiano» pasando a encarnar el mal, fue porque el posmodernismo también será la época en la que muchos van a necesitar el mal como catalizador de sus pulsiones tanáticas. «PERDED TODA ESPERANZA AL TRASPASARME», arranca *American Psycho* (Easton Ellis, 1991: 9) y rápidamente, leídas en un grafiti rojo sangre estas palabras se relacionan con el título del primer capítulo de la novela: «INOCENTES» (1991: 9), que nos remite a *Les Misérables*, obra a la que se alude ocho líneas después. De hecho, la

producción de Broadway de 1987 es una presencia gnómica que a lo largo de esta novela comparece en diecisiete ocasiones. Difícil es contestar a estas preguntas —saber con exactitud qué pensaba Easton Ellis cuando empezó a escribir una novela que innecesariamente corre el riesgo de ser recordada como *bestseller*—, pero los inocentes podríamos ser todos sin excepción: aquellos contemporáneos al autor que pierden la esperanza al traspasar un tiempo que ya no es aquel que inicia en 1789, sino otro bien distinto, posmoderno, sin esperanza como aquel y en el que, al contrario de cómo sucede en el drama de Victor Hugo, *el mal triunfa sobre el bien*. Así pues, esta es la «estructura de sentimiento» (Williams) que mejor vertebra la obra.

Por su parte, *Historias del Kronen* apunta en la misma dirección, pues todavía hay un más allá de la muerte de Fierro que diferencia a Carlos de Roberto convirtiendo al primero en un psicópata en potencia. Me refiero a la ausencia de culpa, que representa a su vez la impunidad del mal. Así, sucede con Carlos lo mismo que con Patrick Bateman: que «no hay catarsis» (*American Psycho*, 2000); esto es, la redención solo posible a través del sentimiento de culpa. De dicho sentimiento nos habla Freud en *El malestar de la cultura*, donde analiza la dicotomía resultante de las restricciones que la cultura impone al *ello*, pues mientras esta condensa unidades pequeñas en unidades cada vez más vastas vinculando así libidinalmente a los individuos, al mismo tiempo debe realizar grandes esfuerzos para soslayar tendencias inmanentes a la propia condición humana que se oponen de forma conservadora a su plan. La principal herramienta de que dispone la cultura es devolver dichas tendencias agresivas al propio *yo*, donde son incorporadas en calidad de *súper-yo*; y así Freud llama sentimiento de culpabilidad a la tensión creada entre el severo *súper-yo* y el *yo* subordinado a este, siendo los agentes encargados de tal introyección primero el padre severo y luego, en su lugar, la más vasta comunidad y la religión (2014: 122-124).

En relación a esto último, no es de extrañar, por tanto, como afirma Norris, que la ausencia de remordimientos sea algo muy común en los asesinos seriales cuando confiesan sus crímenes (1989: 39). Norris aduce a modo de justificación las biografías de estos individuos<sup>4</sup> que, desde que nacieron, fueron asesinados por todos los agentes de

---

<sup>4</sup> Los individuos de cuya biografía nos habla Norris son: Henry Lee Lucas, Carlton Gary, Bobby Joe Long, Leonard Lake y Charles Manson (1989: 109-127, 129-136, 137-149, 151-159 y 161-173).

la vida: padres, psicólogos, educadores; toda la gente que los circundaba, que supuestamente estaban encargados de cuidarlos y que debían de haberles inculcado la conciencia del bien y del mal —según Freud, el *súper-yo* en forma de sentimiento de culpabilidad—, razón por la cual sus vidas solo pueden ser contadas como una «heterotanobiografía»<sup>5</sup>.

No obstante, las vidas analizadas por Norris, por lo general asesinos nacidos en los años cuarenta, distan mucho de parecerse a la de Carlos o Patrick Bateman, de cuyos pasados nada sabemos, aunque nada hace sospechar en una suerte igual. Pero, por otro lado, sabemos, sin embargo, que cuando no exista una «heterotanobiografía» pueden buscarse las razones de la ausencia de culpa en ese último flujo de deseo que desborda por todos sus lados la triangulación edípica y los márgenes de la cultura en general o, si no tanto, el dinamismo de fuerzas que la sostenía. Y sabemos también, pese a los síntomas de decadencia y aversión por la existencia propios del «nihilismo pasivo» (Nietzsche) presentes en *Historias del Kronen*, que la ausencia de síntesis conectivas derivadas de la carencia total de ideales y del vacío existencial hace que en ocasiones Carlos consiga expresarse con una fuerza que recuerda a la del «nihilismo activo»; fuerza que no se encuentra en su bien amado Patrick Bateman, ese materialista absoluto sin remisión cuyo «cuerpo sin órganos» ya solo sirve de superficie de registro a la máquina capitalista, con la que forma dolorosamente un organismo.

En contraste, por pertenecer a una subcultura, o quizá simplemente por su juventud, Carlos todavía resiste y recorre el «cuerpo sin órganos» en todas sus intensidades con toda la contingencia del mal que, se ha visto, ello puede implicar. Pero se intuye, se sospecha el tránsito del «nihilismo activo» al «pasivo» —y de ahí la violencia— cuando caduquen sus presupuestos de resistencia y sus flujos sean conectados al mecanismo técnico-social que habrá de organizarlo (porque Carlos estudia una carrera y algún día, aunque solo sea por el respaldo familiar, obtendrá un trabajo, cierta posición). Y es en este sentido que representa la promesa del otro. Lo amputado en el otro que habría encontrado en la tortura y el asesinato una estrategia de

---

<sup>5</sup> Tomo prestada la expresión de Peter Pál, si bien él la utiliza en un contexto algo distinto. Ver *Filosofía de la deserción* (Pal, 2009: 13-14).

resistencia frente al poder que permite liberar los flujos del mismo y reconducir la propia producción deseante.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERS, Günther (2011): *La obsolescencia del hombre*, Tomo II, Valencia, Pre-textos.
- AUGÉ, Marc (2008): *El viaje imposible*, Barcelona, Gedisa.
- BAUDRILLARD, Jean (2014): *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós.
- CORBALÁN, Ana (2007): «Subculturas jóvenes posmodernas: *Historias del Kronen* como medio de escape y resistencia», *Revista Siglo XXI*, n.º V, pp. 197-213.
- DEBORD, Guy (1995): *La sociedad del espectáculo*, Buenos Aires, la marca.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (2014): *El Antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Paidós.
- EASTON ELLIS, Brett (1991): *American Psycho*, Barcelona, Ediciones B.
- EASTON ELLIS, Brett (2010): *Menos que cero*, Barcelona, Mondadori.
- ECO, Umberto (2013): *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Tusquets.
- FOUCAULT, Michel (2006): *Las palabras y las cosas*, Madrid, Siglo XXI.
- FOUCAULT, Michel (2012): *Vigilar y castigar*, Madrid, Siglo XXI.
- FREUD, Sigmund (1973): *Introducción al narcisismo y otros ensayos*, Madrid, Alianza Editorial.
- FREUD, Sigmund (ed.) (2014): *El malestar de la cultura*, Madrid, Alianza Editorial.
- GONZÁLEZ FÉRRIZ, Ramón (2012): *La revolución divertida*, Barcelona, Debate.
- GRAMSCI, Antonio (1970): «Concepto de ideología», en [<http://www.gramsci.org.ar/>] (Consultado: 01/10/2015).

## Cuadernos de Aleph, 2017

- MAÑAS, José Ángel (1994): *Historias del Kronen*, Barcelona, Destino.
- MOREY, Miguel (2014): *Lectura de Foucault*, México, Sexto Piso.
- NIETZSCHE, Friedrich (2000): *El nihilismo: escritos póstumos*, Barcelona, Península.
- NORRIS, Joel (1989): *Serial Killers*, New York, Anchor Books.
- PELBART PAL, Peter (2009): *Filosofía de la deserción*, Buenos Aires, Tinta Limón.
- POE, Edgar Allan (1979): «La máscara de la Muerte Roja», en *Narraciones extraordinarias*, Valencia, Círculo de Lectores
- REYNOLDS, Simon (1999), «Androginia en el Reino Unido: Cultura rave, psicodelia y género» en Luis Puig y Genaro Talens (eds.), *Las culturas del rock*, Valencia, Pre-textos, pp. 31-51.
- SOLANS, Piedad (2000): *El Accionismo vienés*, Donostia, Nerea.
- SLOTERDIJK, Peter (2008): *Normas para el parque humano*, Madrid, Siruela.
- HALL, Stuart; JEFFERSON, Tony (eds.) (2014): *Rituales de resistencia*, Madrid, Traficantes de Sueños.
- WILLIAMS, Raymond (1980): *Marxismo y literatura*, Barcelona, Ediciones 62.
- YANKE, Rebeca (2014), «Kronen revisitado», en [\[http://www.elmundo.es/cultura/2014/02/10/52f89becca47415f378b456c.html\]](http://www.elmundo.es/cultura/2014/02/10/52f89becca47415f378b456c.html) (Consultado: 08/09/2015).

## FILMOGRAFÍA

- AMERICAN PSYCHO (2000): [DVD] E.U.A: Mary Harron.
- HENRY RETRATO DE UN ASESINO (1986): [DVD] E.U.A: John McNaughton.
- LA NARANJA MECÁNICA (1975): [DVD] Reino Unido: Stanley Kubrick.

TESIS (1996): [Vídeo] España: Alejandro Amenábar.