

EL SINIESTRO CLUEDO DEL ASESINATO SEXUAL

THE SINISTER CLUEDO OF SEXUAL MURDER

Sylvia LENAERS CASES

Universidad Politécnica de Valencia

syl.ex.cultura@gmail.com

Resumen: A partir del siglo VIII se inició la representación de Jesucristo crucificado, desde ese momento, la mirada comenzó un largo camino de acomodación que impulsaría, al mundo occidental, a contemplar y a educarse en el goce estético de la violencia.

La tradición oral trovadoresca, así como la representación de comediantes itinerantes, relataban truculentos crímenes. Durante décadas, estos relatos, satisfacían la sed morbosa de la población, a la vez que alertaban de peligros o aleccionaban sobre los malos comportamientos que había que evitar.

Pero con el avance de la tecnología, en el siglo XIX, esta sed morbosa es alimentada por una prensa sensacionalista de bajo coste, que relata los crímenes, y sobre todo facilita imágenes que atraen las miradas tanto de lectores como de analfabetos. Así, la definición de lo siniestro como aquello cotidiano que se transforma en extraño o espeluznante ve invertidos sus parámetros para convertir lo extraño o espeluznante en cotidiano, incorporándose al inconsciente colectivo con consecuencias tristemente conocidas para las mujeres.

Palabras clave: siniestro, Freud, estudio de género, arte, asesinato sexual, Musil, Lang, goce estético, violencia mujer, Jack el destripador, Dix, Grosz, Kubin, Wedekind.

Abstract: From the 8th century onwards Jesus was represented crucified, from that moment the gaze began a long path of accommodation that would encourage the Western world to contemplate and educate themselves in the aesthetic enjoyment of violence.

The troubadour oral tradition, as well as the depiction of itinerant comedians recounted truculent crimes for decades that satisfied the morbid thirst of the population while taught from dangers or bad behaviors that had to be avoided. But in the 19th century, this morbid thirst is fueled by a low-cost sensational press that recounts crimes and, above all, provides images that attract the eyes of readers and illiterates.

In short, the definition of the sinister as that which is everyday that becomes strange or creepy sees its parameters inverted to turn the strange or creepy into everyday, incorporating itself into the collective unconscious with consequences sadly known for women.

Keywords: sinister, Freud, gender study, art, sexual murder, Musil, Lang, aesthetic enjoyment, violence woman, Jack the Ripper, Dix, Grosz, Kubin, Wedekind

TROPELIÁS

Si nos preguntamos qué es la belleza estética, seguramente pensaríamos en la idea grecorromana en la que lo bello está dotado de armonía y proporción, lo que quiere decir medida y limitación. Con estos parámetros quedaría fuera de la ecuación «la maldad, fealdad, falsedad, irracionalidad que eran sinónimos de ilimitación e infinitud. Lo imperfecto y lo infinito eran lo mismo» (Trías, 2006:35). Mientras que Sigmund Freud comienza su ensayo sobre lo siniestro haciendo una disquisición sobre las investigaciones estéticas desde el punto de vista psicoanalítico, en el que discrimina la estética, que no es la doctrina de lo bello, sino que sería la «ciencia de las cualidades de nuestra sensibilidad» (Freud, 2008: 5), mientras que el interés del psicoanálisis no son las emociones, sino los sustratos profundos de la vida psíquica. Desde este punto de vista resulta mucho más interesante lo infinito, ilimitado e imperfecto.

El cristianismo primitivo no representaba la crucifixión por considerar que era un acto extremadamente cruento. Tampoco la cruz era un símbolo de reconocimiento de la religión católica. Tendrían que pasar ocho siglos desde este luctuoso hecho para que se representase a Jesucristo crucificado. La violencia implícita de esta representación se vio matizada por la visión artística y con ello la mirada comenzó un largo camino de acomodación, que impulsaría al mundo occidental a contemplar y a educarse en el *goce estético de la violencia*. Durante esta acomodación visual, hubo un desplazamiento de la *representación iconográfica* como testimonio de los hechos acaecidos, a la *representación artística* de los hechos. De ese modo, la mezcla e intensidad de los colores, la calidad y cualidad de la pincelada utilizada por los maestros se elevó por encima de lo representado, y ante todo tipo de violencias extremas y brutales, la humanidad desarrolló la *experiencia estética*:

En la experiencia estética de la pintura la comprensión tiene un valor fundamental pues parece condición necesaria para que surja la emoción. En la contemplación del fenómeno natural somos nosotros quienes «seleccionamos» aquello que hay que comprender. (Bozal [ed], 2005: 27)

Entre la representación artística y la realidad representada en ella, se mantiene un distanciamiento conceptual en el que se analiza la obra con una asepsia emocional. Este distanciamiento conceptual se refugia en el *goce estético* cuando se trata de obras en las que se representa a mujeres sometidas a violencia. Esta visión de mujeres raptadas, violadas o asesinadas ha pasado a formar parte del imaginario colectivo, de manera que a menudo, no somos conscientes de la violencia inherente al contemplar una obra de Tiziano, Rubens o cualquier otro maestro del arte clásico, y nos dejamos arrastrar por el aura *benjaminiana* que posee.

En pleno siglo XIX, Edgar Allan Poe, en su ensayo sobre estética, reclama la belleza de la muerte como el inicio literario que resuelve la tensión narrativa inicial para la posterior composición de la historia, bajo la premisa de que todo trabajo artístico suele empezar con el final. Pero si este axioma funciona, quizá nos inquiete un poco cuando esta muerte se ve retratada bajo la forma de mujer, como

dijo Poe en *La filosofía de la composición* (1846): «La muerte de una mujer hermosa es, sin duda, el tema más poético del mundo».

Así el goce estético distorsiona la percepción de la violencia simbólica¹ y obvia su impacto en la construcción del inconsciente colectivo. La banalización del mal, con estas palabras se podría definir la utilización de la violencia contra la mujer a través de la estetización del maltrato, violación y muerte focalizada sobre el cuerpo femenino. Por todo ello hemos de hacer una distinción entre la mujer como individuo, que es víctima de un delito, al igual que puede serlo cualquier hombre, y la «víctima mujer», que puede verse sometida a agresiones por su condición de mujer basada en factores socioculturales (Acosta, 1999: 4).

Los *asesinatos sexuales* no son algo nuevo y extraño en la historia, pero es a finales del siglo XIX y principios del XX, que no solo se contempla el crimen, sino que se realiza un análisis tanto del propio crimen, como del acusado. Este tipo de asesinato se transforma en un crimen-símbolo que, como dice Vigarello (1999), concentra en un punto extremo el acto de violencia y sangre, proporcionando el ejemplo de un horror límite, de una crueldad absoluta.

Dentro de la fascinación del mal, estos asesinatos conjugan la seducción y la repulsa de la sociedad, estableciéndose un juego de antítesis, que impregna, contamina o influye en la cultura, desde la más baja o popular, hasta la denominada alta cultura. Bajo este prisma se crean mitos o leyendas focalizadas sobre la figura del asesino, dejando, a menudo, a las víctimas como daños colaterales o elementos de «atrezzo».

Jack el Destripador quizá sea uno de los asesinos en serie más conocidos de la historia de la humanidad. Más de un siglo después de sus asesinatos, todo el mundo conoce la figura de Jack el Destripador. ¿A qué se debe esta permanencia en la cultura popular? Jack, no es uno de los asesinos en serie más prolíficos (cinco víctimas en tres meses), hubo muchos antes y después de él con mayor número de víctimas e igual o más sanguinarios y crueles.

La importancia de Jack el Destripador se la debemos, en gran parte, a los medios de comunicación de masas y a la cobertura que realizaron sobre estos lúgubres hechos. En el verano de 1888, la sociedad se convulsionaba con cada nueva noticia sobre el destripador. La población estaba aterrorizada, los periódicos se llenaban de cartas y se barajaban diversos alias para este asesino que estrangulaba, degollaba y evisceraba a sus víctimas. El destripador, con cada asesinato, aumentaba su ira contra las mujeres que mataba, la evisceración era cada vez más violenta e, incluso, se llevaba partes de los cadáveres. Algunos de estos restos humanos se los hacía llegar a las autoridades en paquetes. Jack el Destripador se convirtió en una noticia internacional, la crónica de un asesino en serie que mataba a mujeres (prostitutas),² y cuyos crímenes tenían un elevado componente sexual, saltó

¹ Bourdieu nos proporciona una definición de violencia simbólica: «una violencia amortiguada, insensible e invisible para sus propias víctimas, caracterizada por ejercerse esencialmente a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación y del conocimiento o, más exactamente, del desconocimiento, del reconocimiento o, en último término, del sentimiento» (Bourdieu, 2007: 11).

² La prostituta es la representación de la mujer perdida, sin honor y merecedora de castigo en una lectura subliminal ya que se trata de una mujer fuera de la norma de la sociedad bienpensante, por lo tanto, es excluida del grupo (de la sociedad).

las fronteras insulares de Gran Bretaña. Los crímenes se cometieron en White Chapel, una zona de Londres marginal, habitada por la clase más baja de la sociedad, pero el terror se extendió también al otro lado del Támesis. El miedo a que Jack se desplazara y comenzara a asesinar en los barrios de clase acomodada se hizo patente.

Siete años después del verano de terror ofrecido por Jack el destripador, en 1895, Frank Wedekind publicó su novela, *Die Büchse der Pandora* (*La caja de Pandora*), en la que narraba cómo una sexualmente atractiva y manipuladora joven atrapa en su telaraña de engaños a los hombres al desplegar todo su poder erótico.

Wedekind construye literariamente a Lulú como un monstruo que causa el mal con plena consciencia e intencionalidad, pese a que la cubra con un velo de superficialidad y banalidad que la reducen a actuar obligada por sus deseos primarios a cualquier coste, siempre que este coste sea ajeno. Ella produce la devastación en una sociedad de estrecha moral. Lulú es primaria y elemental, devorada por la sexualidad animal que es propia de la mujer, es como una fuerza de la naturaleza que se enfrenta a la civilización y a la razón masculina, y como mantiene Bram Dijkstra (1984), como un ídolo de perversidad hace temblar los sólidos pilares de la masculinidad, devorando el alma varonil como la viva representación de un súcubo.

Wedekind representa a una sociedad burguesa reprimida, bajo una moralidad asfixiante que se viste de normas y apariencias tan opresivas como un corsé invisible. La burguesía se encuentra entre dos mundos antagónicos: el *lumpenproletariat* y la aristocracia, ambas libres de estas estrechas normas por motivos diferentes. Según Elasesser (1986) la no represión sexual deviene en una utopía en la que el *lumpenproletariat* y la aristocracia ejercen una mutua tolerancia.

Lulú es una devoradora de hombres, es la representación viviente de la mantis religiosa que arranca la cabeza de su amante-víctima durante la cópula, nunca muestra arrepentimiento, ya que carece de conciencia, a fin de cuentas, ha tenido buenos maestros desde la infancia. Lulú utiliza a los hombres, a imagen y semejanza de como ella ha sido y es utilizada por estos. Desde niña ha sido prostituida y utilizada por los hombres. Wedekind recoge el pensamiento de los caballeros burgueses de esa época, que creían que el sexo con niñas era un método profiláctico contra las enfermedades venéreas, mientras más joven y tierna fuera la niña, más segura era la protección.

Una vez adulta, Lulú con su sexualidad, crea su propia caja de Pandora, que, como mujer inconsciente, la abre dejando salir la maldad, cuyas consecuencias tendrá que pagar, ya que son muchas las «víctimas» de sus actos:

ALWA.— Refrenas el fuego de mi alma con las artes más refinadas. Tu pecho exhala castidad y, sin embargo, si no fuera por tus grandes y profundos ojos infantiles, te tendría que considerar la puta más taimada que jamás haya hundido a un hombre en la miseria. (Wedekind, 1980, 216)

Wedekind convierte el pecado de otros en el delito de Lulú, la convierte en criminal, castigada y ejecutada sin juicio ni cargos. Lulú recoge el mito de Pandora, pero también el de Casandra, ya que predice su futuro escrito en un sueño repetido: «Lulú. (en tono de cuento) Una noche sí, una noche no,

soñaba que caía en manos de un sádico sexual» (ibídem, 216), Pero esta vez será la propia Casandra la que no crea en su clarividencia.

El final de la novela, en un malabarismo intelectual, Wedekind presenta la muerte de la protagonista, Lulú, la perversa *femme fatale*, a manos de Jack el Destripador como un acto de redención, lo que equipara al asesino y el asesinato sexual con un tipo de justicia poética, en la que la víctima se convierte en culpable, y que por su conducta fuera de la norma, se convierte en un elemento ajeno al grupo, y por ello merecedora de todo aquello que le pase. Así, el asesino sexual se convierte en el brazo ejecutor de la perversidad social sobre una víctima culpabilizada por unas rígidas normas no escritas, pero sí inscritas nuevamente en el inconsciente colectivo.

Así, la figura de Jack el Destripador no es tratada como la de un asesino sexual, sino como un redentor asesino de prostitutas, de manera que no actúa solo como tal, sino como un garante de la integridad masculina y del orden social (Tatar, 1995).

Décadas después, la historia de Wedekind sería llevada al cine (Pabst, 1929) en una versión en la que Lulú (la protagonista) se muestra como una seductora mujer fatal, independiente, vestida a la moda y con el corte de pelo a lo *garçonne*, interpretada por Louise Brooks, un icono representativo de las mujeres fatales del celuloide.

Lulú (Pandora) es retratada como una representación del mal en la tierra, salida directamente del infierno. Como si el propio Satanás la hubiera modelado en barro y enviado a la tierra para destruir a la humanidad, ya que Lulú no tiene prejuicios sobre el sexo de quien destruye. Con su belleza y sexualidad como armas, utiliza y humilla a quien se interponga en su camino. Es presentada como una criminal, más que como una pecadora. Con su sexualidad envolvente destruye la vida de los hombres que, obnubilados por su belleza y la atracción perversa que ejerce sobre ellos, actúan como marionetas o autómatas.

La pervivencia del personaje Lulú, la mujer capaz de llevar a la perdición a los hombres, mientras que ella no es capaz de sentir ningún remordimiento ni amor, volverá en su versión operística con un libreto de Alban Berg escrito entre 1928 y 1935, y será llevada nuevamente a los escenarios londinenses en el año 2009. El libreto original de Berg conjugaba y aunaba la novela de Wedekind y la película expresionista de Pabst.

La conjunción del poder sexual femenino subyugador de la voluntad de los hombres, junto con la protección de la honra masculina a través del asesinato, forma un caldo de cultivo perfecto para la popularización del asesino sexual. Los libros, originalmente orientados a un público especializado en el ámbito criminal, forense y jurídico, como el del criminólogo Erich Wullfen, con el título de *Der Sexualverbrecher* (El criminal sexual), o el de psiquiatras como Kraft-Ebbing, se convierten en libros de interés para un público multitudinario en el ocaso decimonónico y el nacimiento del nuevo siglo. Algunos de estos libros contenían imágenes gráficas de escenas del crimen, de violación o asesinato, que contenían un elevado componente de violencia. Dentro de este salto a un público no especializado, también se convierten en libros de referencia para muchos artistas. En el caso de Erich Wullfen, en sus publicaciones, combina sus estudios académicos junto con escritos creativos, con

aportaciones ficcionales con el propósito de ilustrar sobre la psicología criminal, todo ello permitía el acceso a su literatura de un público muy amplio.

Pero, aunque la figura de Jack el Destripador haya llegado hasta nuestros días envuelta en un nebuloso halo de extravagante romanticismo, o como un personaje fascinante, y probablemente como uno de los primeros psicópatas sexuales que posee una miríada de admiradores, no fue el único asesino que llenó la prensa del momento. La preferencia morbosa del público por hechos luctuosos no era una novedad, los periódicos de todos los países recogían con deleite estas efemérides, primordialmente si los cuerpos maltratados encarnizadamente pertenecían a mujeres. En 1864, se publicó por primera vez el periódico ilustrado sobre crímenes *The Illustrated Police News*, que se ganaría en el largo verano-otoño de 1888, la fama de «sensacionalista». Estos periódicos se vendían por un penique, y con ese dinero se tenía acceso al horror ilustrado, popularizándose en Inglaterra el término *penny dreadful* (horror a un penique).

Este tipo de prensa se extiende por Europa y cada país tiene su propia versión. De este modo aquello que debía ser siniestro, poco a poco, tamizado por el filtro del goce estético va normalizando estas imágenes en el subconsciente, invirtiendo los parámetros entre lo cotidiano que se vuelve extraño, frente a lo extraño que se vuelve cotidiano.

Encontramos ejemplo de la influencia de las truculentas imágenes ofrecidas por la prensa, que aparecía repleta de noticias de asaltos y asesinatos, principalmente de mujeres (Tomkins, 1989) y de esta cotidianidad de lo extraordinario o siniestro en los trabajos tempranos de artistas tan conocidos como Paul Cezanne. En una serie de dibujos y acuarelas de juventud despliega un eminente nivel de violencia y brutalidad. Una de estas obras es *Le Meurtre*, que muestra a un hombre y una mujer agrediendo virulentamente a otra mujer. Mientras el hombre acuchilla a la víctima sin piedad, la mujer sujeta los brazos en cruz de la víctima. La imagen resulta perturbadora, nos confunde la cruz que forman los brazos de la mujer, una imagen que nos transporta a la crucifixión y martirologio cristiano, tan asumido por nuestra retina. La escena obviamente no tiene ningún carácter religioso, pero la imagen contiene un cierto aspecto sacrificial.

Walter Richard Sickert fue Jack el Destripador, según Patricia Cornwell, que en 2012 publicó el resultado de sus investigaciones en la novela *Retrato de un asesino: Jack el Destripador. Caso cerrado*. Walter Sickert fue alumno de Whistler, profesor de pintura de Winston Churchill y conocido de Oscar Wilde. Fue un reputado artista que estaba fascinado con la figura de Jack el Destripador, por lo que realizó varias pinturas sobre este personaje. En ellas se muestra un hombre completamente vestido junto a una mujer muerta, que aparece tanto vestida como desnuda con títulos como *El dormitorio de Jack el Destripador* y *Jack en la Tierra*.

En 1907, en el barrio londinense Candem Town, se cometió el asesinato de una mujer, que se ganaba la vida ejerciendo la prostitución, fue violada y degollada. Walter Sickert realizó una serie de pinturas y dibujos sobre este asesinato. La prensa bautizó a este asesinato con el nombre *The Candem Town Murder*, nutriendo nuevamente el sensacionalismo macabro.

Walter Sickert era un personaje asiduo de los ambientes sórdidos y la vida nocturna de la noche londinense (Aliaga, 2007). Durante varios meses alquilaría las habitaciones del tercer piso en la que fue asesinada la joven Emily Dimmock.

En 1934 durante una lectura en la Thanet School of Art, Walter Sickert diría, refiriéndose a la influencia de los medios de comunicación y su reproducción de imágenes violentas:

Se dice que somos una gran nación literaria, pero realmente no nos importa la literatura, nos gustan las películas y nos gusta un buen asesinato. Si no hay un asesinato cada día, ellos ponen uno. Han puesto cada asesinato que ha ocurrido durante los últimos diez años, incluso el asesinato de Candem Town. No es que yo esté en contra, ya que una vez pinté toda una serie sobre el asesinato de Candem Town. Después de que todo el asesinato es un tema tan bueno como otro cualquiera. (Tickner, 2000) «trad. a»

Todo este clima sociocultural propiciaría a principios del siglo XX que se popularizara la figura del *lust mörder* (asesino sexual), aparecía como protagonista en libros y su «trabajo» llenaba las revistas ilustradas de imágenes femeninas, antes, durante o después del ataque. Se glorificó la figura de estos asesinos, llenando el espacio cultural, hasta impregnar los profundos cimientos del inconsciente colectivo. Las páginas de los periódicos recogían todos los escabrosos detalles de las investigaciones, el sensacionalismo se apropió de las imágenes de estos asesinatos, reproduciéndolas sin pudor para acercarse a los lectores. Los *lustmord* llenaban los titulares de los periódicos como un buen reclamo para las ventas, por ejemplo, en 1905, cuando treinta mujeres fueron atacadas en Berlín en una semana, el diario *Der Berliner Zeitung* titulaba a toda página «Das Schrecken von Berlín» ('los horrores de Berlín'). Estas tortuosas historias se embellecían y exageraban para competir en ventas y la palabra *lustmord* se convirtió en parte habitual de los titulares de la prensa. En este desvío sensacionalista de los diarios, los periodistas comenzaron a utilizar metáforas con licencias artísticas como subterfugio, aplicando el tratamiento de «fantasmas» o «vampiros» a los agresores de este tipo de delitos que contribuyeron a la mitificación de estos criminales.

Los *lustmord* (crímenes de lujuria) son aquellos crímenes con una elevada pulsión sexual, en la que el atacante apuñala, perfora, corta o mutila diferentes partes u órganos de la víctima. A través de la mutilación o la penetración con objetos cortantes a la víctima, el asaltante consigue la excitación sexual. Este tipo de crímenes posee una casuística específica: que puede comportar el desplazamiento de los genitales (se puede dar en ambos sexos); la amputación de los pechos femeninos, que recibe el nombre de *defeminización*; la colocación del cadáver en la denominada «pose» (presentación y colocación del cuerpo); o el «apuntamiento» del cuerpo, que consiste en la inserción de objetos en las cavidades corporales, la antropofagia y la necrofilia. Estas imágenes de *lustmord*, en las que las mujeres son víctimas de asesinos con pulsiones sexuales, empezaron a ser representadas por los artistas como ya dijimos. Las representaciones siempre son de cuerpos de mujeres asesinadas, descuartizadas o sometidas a una violencia extrema con un carácter lujurioso. Con estas representaciones, los artistas exploran el lado oscuro de los deseos inconscientes.

Como ejemplo, de este interés recogemos las palabras escritas por George Grosz en su obra *Un sí mayor*:

Dibujaba hombres borrachos, hombres que vomitan, hombres que con el puño cerrado maldicen a la luna, asesinos de mujeres que juegan a las cartas en torno a una caja donde yace el cuerpo de la asesinada. Dibujaba bebedores de vino y cerveza, bebedores de aguardiente y a un hombre de mirada temerosa lavándose la sangre que llevaba pegada en las manos. (Grosz, 1991:127)

Esto lo escribió refiriéndose a su experiencia durante la Primera Guerra Mundial, pero ya en 1912, dos años antes del estallido de la Guerra, George Grosz dibujará unas escenas de violencia a las que titulará *Mord* (muerte). En ambas, muestra la agresión sexual, ya ejercida, sobre el cuerpo de la mujer, junto con una violencia hacia el exterior (sociedad). Son momentos muy convulsos, la situación política es realmente tensa. El desarrollo económico y cultural no encuentra un reflejo en las altas instancias del poder, que se mantiene en valores conservadores e imperiales. El militarismo y los valores nacionales se imponen a la sociedad, estableciendo un clima de conformismo y obediencia. En la primera representación de *Mord* (1912), un hombre de gran complexión y de fuerza bruta manifiesta, se dirige con gran violencia a otro hombre, delgado, y que literalmente se acogota, su cabeza parece querer desaparecer dentro de su ropa, mientras que su cuerpo se retira hacia atrás. La mano del agresor no sabemos si tiene o se transforma en una especie de arma, mientras, a los pies de ambos yace una mujer con la ropa desgarrada, mostrando los genitales y los pechos, en una clara alusión a un ataque sexual. La composición curva la espalda de la mujer, en un arco convulso que oculta su cabeza, a la vez que dirige su cuerpo hacia los hombres, como si fuera atraído por una fuerza invisible. La curva que adoptan las espaldas de los tres personajes parece dirigirlos compositivamente en una misma dirección.

En la segunda representación, el nivel de cólera del agresor aumenta, no solo por el tamaño del arma, que pasa de pistola a fusil, sino porque, en este caso, la violencia contra el exterior es manifiesta, actúa como un francotirador, a la vez que patea inmisericordemente a la mujer que se encuentra a sus pies. La mujer tendida en el suelo muestra, en esta ocasión, sus genitales directamente. La violencia sexual es patente, la mujer se encuentra desnuda, muerta, con la cabeza sin vida echada hacia atrás.

En los dos dibujos, el rostro está oculto, separado de la vista, ya que la cara es la parte pública del cuerpo, la que muestra la diferenciación, la que es capaz de mirar, la que establece un vínculo entre el logos y el falo, es la parte activa. Mientras, la parte del cuerpo femenino que se muestra en estas obras es la que habitualmente está oculta, la que tiene un componente sexual: los pechos y los genitales. La parte pública se encuentra oculta, mientras que la parte que debe permanecer socialmente oculta se hace pública. Es una violencia total, contra la sociedad en general y contra la mujer en particular. El interés por parte de los asesinos sexuales por atacar no tan solo los genitales de sus víctimas, sino el atacar el interior uterino, el sistema reproductivo de la mujer va más allá de una compulsión y una perversión del deseo sexual (Tatar, 1995).

La realidad y la ficción se entremezclan, mientras que Peter Kürten, en 1913, pasea por la calle, se dedica a robar en las casas de los tenderos, a sabiendas que estos están ocupados y no volverán en unas horas. Allana una casa, como muchas otras veces, pero esta vez se encuentra a una niña de diez años durmiendo en una habitación. Una sed incontenible se apropia de él, rodea el cuello de la pequeña

con sus manos y aprieta. La niña se despierta aterrada, pero enseguida pierde el sentido. Kürten utiliza sus dedos para romperle el himen, después le cortará el cuello, y como si de una pequeña fuente se tratara, se llenará las manos de sangre y se la beberá. Pero este no será su último acto sobre el cuerpo de la niña, le abre la boca y muerde su lengua. Su lujuria de sangre humana tiene un nombre: hemotomanía.

Asesinó durante diecisiete años. Solo fue descubierto al ser delatado por su mujer. Tras su detención fue investigado por el psiquiatra Karl Berg, los datos que recopiló eran aterradores y con ellos se podía escribir el mayor catálogo de perversiones y aberraciones sexuales que nadie hubiera podido imaginar. Lo publicó en un libro titulado *Der Sadist. Der Fall Peter Kürten* ('El sádico. La caída de Peter Kürten') (1938), en el que Kürten demuestra su buena memoria sobre los crímenes, ya que recordarlos le provocaba un sumo placer, los relató numerándolos, empezando por el número uno y terminando por el número setenta y nueve. Entre su extensa nómina de manías sexuales se encontraba: sádico, violador, asesino, zoófilo, asesino en serie, excitación al frecuentar el entorno del crimen y observar las reacciones, y, además de los crímenes reales cometidos, fantaseaba con poder asesinar a mucha gente a la vez, provocando algún tipo de catástrofe.

El caso de Kürtzen, y otros por el estilo, llenaban tanto los libros de literatura científica, así como todo tipo de prensa, y servía de inspiración para creaciones literarias y artísticas. El asesino sexual, pese al horror de sus actos, recibía el tratamiento social de héroe. El mito se construye en parte con el sobrenombre que le otorga la prensa, es el caso de Peter Kürten, el vampiro de Düsseldorf.

Fritz Lang en la película *M el vampiro de Düsseldorf* (1931), con guion de Thea von Harbou, se inspiró en los crímenes de Kürten. En la película, Lang consigue retratar lo siniestro realizando una traslación del código del género de terror aplicándolo a un entorno de lo cotidiano. Este aspecto ominoso nos asalta ya al principio del filme, donde un corro de niños juega en la calle, esta inocente escena nos aturde con el repiqueteo de la canción que una niña silabea: *pronto vendrá el vampiro con su cuchillo y hará contigo picadillo, tú te libras. Pronto vendrá el vampiro con su cuchillo...* De ahí pasamos a la cotidianidad lumpen, con una madre preparando la comida para su hija que sale del colegio, el reloj de la pared silencioso marca la hora. En una escena paralela, la pequeña, que ya ha salido del colegio, juega con su pelota lanzándola contra un cartel que anuncia la recompensa por el asesino de niñas. El cartel se ve oscurecido por la sombra del depredador que se inclina hacia la pequeña en un plano puramente expresionista, en el que se entremezcla la inocencia y lo funesto. La sensación de lo siniestro se acrecienta cuando el pederasta asesino silba una hermosa melodía mientras le compra golosinas y un globo a la niña. El globo tiene forma de muñeco, un muñeco esperpéntico lleno de aire, lleno de nada, que refleja la inconsistencia de los cuerpos de las niñas asesinadas, convertidas en muñecas sin vida, como unas Olimpia sin valor a las que el arenero ha arrancado los ojos. Los planos de un entorno cotidiano vacío se suceden hasta que asistimos a una traslación de un plato vacío en la mesa a una pequeña pelota rodando sin dueña y un globo-muñeco flotando y enredándose en los cables de la luz. Estas imágenes componen una narrativa que nos desvela la cruenta realidad, todo ello en una elegante elipsis. A partir de ahí, cualquier hombre que hable con una niña se

convierte en sospechoso, instalando la paranoia social y M, siguiendo los pasos de Jack el Destripador, enviará una carta a la prensa.

Lo que no se imagina M es que no solo le persigue la policía, el hampa también le busca. Ellos son delincuentes por trabajo y un asesino de niñas no es bueno para el negocio. La investigación de los dos colectivos antitéticos, la policía y el hampa, se entreteje hasta que la red de delincuentes y mendigos reconoce la melodía del asesino.

En 2008, Jon J. Muth creó una novela gráfica basada en la película de Fritz Lang donde el globo-muñeco adquiere un papel protagonista. Aparece en la primera página, aquí se nos presenta como un globo como en la película, pero el rostro es el de un ser inclasificable, recoge todo el repertorio de seres fantásticos y mitológicos de espíritus burlones. Con su mirada de ojos satíricos, es poseedor del conocimiento de lo que va a pasar, y de lo que ya ha pasado. Actúa como cebo, para el asesino, y sin estar presente, sobrevolará con su etérea presencia durante toda la novela, hasta que al final, sin emitir una sola palabra, actúa como el elemento principal de la delación. El globo-muñeco parece la representación del otro, del *doppelganger* de M, pero no por su parecido, sino porque muestra su verdadera cara, que conjuga a la vez la inocencia y la perversidad, por lo que se convierte en el retrato perfecto de lo siniestro. Por otro lado, al final de la novela gráfica se convierte en el doble de la turba del pueblo, que en un simulacro de juicio quiere acabar con el asesino, aquí el globo muñeco pierde su expresión perversa, y se convierte en el símbolo de la culpabilidad de M.

Tanto la película como en la novela gráfica, M cede a sus impulsos asesinos incontrolables, pero cuando se ve acorralado musita y se acurruca como un ser penoso, que de alguna manera se arrepiente y deja traslucir algún cargo de conciencia, mientras que Kürten, el asesino real, en ningún momento demostró esa debilidad de espíritu, ni ningún atisbo de arrepentimiento.

La sociedad del siglo XIX está imbuida de un ambiente en el que lo sobrenatural y terrorífico se esconde en la oscuridad de las calles, y se entremezcla en el ideario colectivo junto con teorías científicas extrañas. El mundo a la luz de gas se envuelve en tinieblas, con personajes de pesadilla que conviven en las sombras, y son plasmados por el arte y la literatura como reflejo de los horrores, miedos y ansiedades de la propia sociedad. Lo siniestro se concibe como una expedición más allá del mundo conocido. Al adentrarnos en *terra ignota* tendremos que luchar con los monstruos que acechan tras el velo de lo cotidiano.

Las obras de Stevenson, Stoker o Shelley y artistas como Kubin o Klinger plasman los sueños, pesadillas o realidades alternativas que rodean a la humanidad, mientras que bucean en la parte oscura de la condición humana.

Dos años antes del verano del terror, Robert Louis Stevenson publicará *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde*. Stevenson inicia la novela con la descripción de una escena que denota la externalidad de toda norma social, en ella, un abogado le narra a un amigo cómo, años atrás, presencié el tropiezo de una niña corriendo y un hombre, y lo que ocurrió a continuación:

Como era de esperar, ambos chocaron al llegar a la esquina y entonces sucedió lo más horrible que la historia: el hombre atropelló y pisoteó el cuerpo de la niña con toda calma y la dejó dando gritos en el suelo.

Así contado no parece gran cosa, pero la visión fue diabólica. No era el acto de un ser humano. (Stevenson, 1984: 8)

La breve descripción de Mr. Hyde, que proporciona el abogado Utterson, lo sume en una bruma siniestra que permanecerá en su mente:

Pálido y esmirriado, Hyde producía una impresión de deformidad y, sin embargo, no parecerá tener ninguna señal de malformación. Tenía una sonrisa desagradable. Se había comportado con él con una mezcla homicida de timidez y osadía. Y hablaba con una voz ronca, algún tanto quebrada y en un susurro. Todo predisponía contra él, pero ni aun así podía justificarse la aversión, el miedo y la repugnancia con que Utterson le recordaba: sentimientos hasta ahora desconocidos para él en tal grado. (Ibídem: 19)

Como en el caso de *El retrato de Dorian Gray*, la parte malvada está representada por la fealdad, se opone a las civilizadas formas estéticas y sociales de un caballero, se mantiene el presupuesto de que el aspecto físico es el reflejo del alma. Para reforzar este paralelismo que separa al ser civilizado del animal, a Hyde se le describe como simiesco y deforme. Hyde no pertenece a la clase social privilegiada, él no es un caballero, pertenece al estrato más bajo de la sociedad, el lumpen proletariado, y ahí es donde vive, en el barrio marginal, en el que todas las edificaciones y personas tienen un aspecto pérfido y ominoso.³ El doctor Jekyll dice: «el hombre no es auténticamente uno, sino dos [...] al final el hombre será reconocido como un ser habitado por múltiples, incongruentes y autónomos seres» (Stevenson, 1984: 64) y por ello se lanza en busca de su otro yo, ese que mantiene una lucha constante: «Aprendí a reconocer la primitiva dualidad del hombre en mi propia persona. Las dos naturalezas que luchaban en mi conciencia eran más a la vez, porque yo era en esencia ambas» (ibídem: 64). Jekyll consigue deshacerse de los encorsetamientos sociales, desdoblarse literalmente en dos, lo que le permite mantener una fachada respetable de día y otra sombría y siniestra, de noche, convirtiéndose en asesino:

Si cada uno de ellos, me decía, pudiera habitar en identidades diferentes, la vida quedaría liberada de lo que hoy me resulta insoportable; el injusto podía seguir su camino, despojado de las aspiraciones y el remordimiento de su hermano gemelo, más recto; y el justo avanzaría con seguridad y firmeza por su ascendente senda, realizando las buenas obras en las que encuentra placer y sin exponerse a las desgracias y a la penitencia causadas por ese espíritu perverso y desconocido. Era una maldición para la humanidad que esas dos ramas incongruentes estuvieran unidas con tanta fuerza, que —en agonizantes entrañas de la consciencia— estos gemelos opuestos lucharan entre sí continuamente. (Ibídem: 65)

Jekyll logra desprenderse de la vestimenta carnal de la civilización, él consigue a través de la ciencia lo que otros consiguen con un pacto con el diablo, y sigue la estela de los científicos que vulneran el código ético en pos de sus investigaciones, del arquetipo que estableciera unas décadas antes Mary Shelley. Hyde es la representación del mal en estado puro, personifica la liberación de la civilización, la moral y la ética, hasta el punto de asesinar por puro placer: «Transportado por el júbilo,

³ Cesare Lombroso a finales del siglo XIX elaboró un estudio sobre antropología social representando uno de los mayores casos de determinismo biológico de la historia. Según Lombroso existía una fisiología criminal específica de los «criminales natos» que son básicamente especímenes poco evolucionados que conviven entre los seres civilizados. Sus rasgos poco evolucionados constituyen el tipo criminal. Tuvo notable influencia en la literatura y el cine, pero también en el derecho y la criminología.

mutilé aquel cuerpo indefenso, saboreando el placer con cada golpe». Hyde es el asesino perfecto, tan solo tiene que volver a ser Jekyll para desaparecer a los ojos de la justicia. El problema es que Hyde se está convirtiendo en la personalidad dominante, emerge durante el sueño, está desterrando a Jekyll, el único poder que le queda a Jekyll es el suicidio. Stevenson recoge la dualidad entre el bien y el mal, entre lo apolíneo y lo dionisiaco, en los que la existencia de uno confirma la del otro.

El siglo XX, comienza arrastrado por las sombras y brumas del XIX, y será capaz de sumir al mundo en la pesadilla total, y mostrar a la humanidad, con las dos guerras mundiales, como el monstruo que puede llegar a ser, capaces de desplegar una crueldad y un espanto inédito hasta el momento.

Algunos artistas utilizan un lenguaje metafórico para plasmar la violencia que transmiten las pulsiones sexuales, como Alfred Kubin. En sus obras se entremezclan los elementos míticos del inconsciente colectivo con la crudeza y la brutalidad de la realidad. Es un mundo de crueldad irreal y fantasmagórica, en el que los cuerpos son desmembrados, fileteados, decapitados, etc.

La humanidad ve imágenes en las que se presentan cuerpos humanos tratados como una factoría de carne para el consumo, que transmiten la sensación de impotencia ante el entorno y que revelan el poco valor que tiene la vida humana. Ha pasado un año desde el comienzo de la Gran Guerra, la ciencia y la tecnología se ponen al servicio de la industria armamentística. La capacidad destructiva del hombre ya no exige el cuerpo a cuerpo, se convierte en una guerra permanente, hundida en las trincheras de frío y barro. La vida se desprende del individuo para asentarse en los cuerpos, y estos simplemente acaban siendo pedazos de carne, dispuesta para su consumo. El extrañamiento que produce la guerra se reproduce en la *Boucherie humaine* (ca. 1915), de Alfred Kubin, en la que los cuerpos despedazados cuelgan de los ganchos de carnicero. El valor de la vida humana se reduce a su valor alimenticio, solo sobrevive el más fuerte.

Pese a que estas imágenes fueron realizadas en los inicios de la guerra, y nos envuelven en el dolor y la tragedia de la Gran Guerra, también nos dejan un anacrónico regusto amargo, con la sensación de haber sido uno de los inconscientes clientes de Fritz Haarmann, el Carnicero de Hannover. Haarmann, de un mordisco seccionaba la tráquea y la carótida de sus víctimas, pero no antes de haberlas violado. Si esto no fuera bastante atroz por sí solo, troceaba a sus víctimas, las deshuesaba y vendía su carne diciendo que era de cerdo o caballo. Asesinó, descuartizó, se comió y vendió la carne de sus víctimas entre 1918 y 1924. Lo acusaron de veintisiete asesinatos, pero fue condenado a muerte solo por veinticuatro de ellos. Como muchas de las obras de Alfred Kubin, *La Boucherie Humaine* parece tener un carácter premonitorio sobre las barbaridades y crueldades que la humanidad conocerá a lo largo del siglo XX.

Observando este tipo de obras, en la que se aprecia un torso decapitado que expulsa un chorro de sangre, podemos sentir el espanto de declaraciones como las del asesino sádico Peter Kürtzen, que al ser sentenciado a muerte preguntó al psiquiatra de la prisión: «Después de que mi cabeza se haya desprendido del cuerpo, ¿podré oír, por lo menos durante un momento, el sonido de mi propia sangre cuando brote de mi cuello?», se quedó un momento callado y agregó «sería el mayor placer para terminar todos mis placeres» (Durigon, 2018: 63).

Los artistas, a menudo, se inspiran en fotos reales de los asesinatos sangrientos de carácter sexual, en el que se desarrolla una intensa violencia y mutilaciones en los órganos sexuales femeninos. *Der Sexualverbrecher* (1905), escrito por Erich Wullfen, fue adquirido por especialistas y sobre todo profanos del tema, alcanzando un nivel de ventas inusual para este tipo de literatura especializada.

En el tratado *Der Sexualverbrecher*, también se incluyen imágenes de sadomasoquismo en las que las mujeres son sometidas y tratadas como esclavas, imágenes muy en boga con las corrientes psicoanalíticas y de desviaciones sexuales de la época. En este caso, se recurre a las imágenes del martirologio católico, y a los métodos de tortura utilizados por la Inquisición, en los que las mujeres aparecen sufriendo diversas sevicias mientras están crucificadas o inmovilizadas mediante presas.

A principios del siglo XX, Otto Weininger declaró: «[...] el hombre tiene pene, pero la vagina tiene una mujer» (Weininger, 1985: 99) frase que refuerza la idea de que el órgano sexual masculino es tan solo una parte de la anatomía del hombre, que no rige su destino y su pensamiento, mientras que en el caso de la mujer, su vagina comporta un todo, único y exclusivo, no hay nada más allá de la vagina, que es la que rige todo su ser, lo que restringe a la mujer a: «el albergue del pensamiento de la cópula» (ibídem: 103); estas ideas refuerzan sin duda la superioridad masculina ya que: «aun el más inferior de los hombres está muy por encima de la mujer más elevada» (ibídem: 103). Estas frases, junto con otras, las publicará Weininger en su única obra, *Sexo y Carácter* (1902), en la que construirá todo un discurso antisemita, racista y misógino. Podría ser un libro considerado meramente anecdótico en la historia, pero, en su momento, fue uno de los libros más vendidos durante un larguísimo periodo que abarca entre 1903, el año de su publicación, hasta 1923, y fue traducido a ocho idiomas distintos. Tuvo una gran repercusión en la sociedad a nivel internacional. Pese a ser un libro escrito por un judío, fue muy admirado por los nazis, y ayudó, en buena medida, a las ideas del nacional socialismo como precursor. El temprano suicidio de Otto Weininger, a los veintitrés años, no libró a la humanidad de su legado, ya que fue admirado y perpetuado por muchos pensadores de la época.

La prensa del momento laureó a Weininger, tratándolo de «genio», o con términos como: un gran libro escrito por un gran ser humano, profético, cada una de las palabras del libro están cargadas del espíritu de Platón, etc. Incluso aquellos que pensaron que el libro de Weininger trataba el amor y la psicología femenina como algo monstruoso, brutal y agudo a la par, recomendaban arduamente su lectura. Aquellos intelectuales de mentalidad decimonónica que no apoyaron la obra de Weininger, aun así, siempre la respetaron. Ford Madox Ford, alrededor de 1906, menciona que en todos los clubes de caballeros ingleses y en los cafés franceses y alemanes, los intelectuales hablan de *Sexo y Carácter* con pasión. Uno de sus más fervientes seguidores, Karl Kraus, reconocido antifreudiano, consideraba con desagrado que con la lucha de las mujeres por sus derechos se estaba cayendo en la feminización y degeneración del siglo, denominándolo «*vaginal epoch*» (la época de la vagina) (Sengoopta, 2000: 141).

Respecto a Weininger, Alicia Puleo afirma que:

Weininger, ante el fenómeno colectivo del *sufragismo*, sostiene que el feminismo surge como imitación de mujeres masculinas por parte de otras normales y busca una explicación biológica al nombrado movimiento; se trataría de un fenómeno filogenético recurrente, debido al mayor número de seres híbridos nacidos en una generación determinada. De esta forma, se intenta biologizar la desigualdad y reducir lo político a mera naturaleza. (Puleo, 1994: 100)

El término *psicopatía sexual*, en un principio, fue inventado para explicar el comportamiento de las prostitutas que retornaban persistentemente a su labor sexual, y que no lamentaban, ni sentían remordimientos por sus acciones, pese a que parecían tener una inteligencia «normal». A partir de la Segunda Guerra Mundial, este término derivó hacia la creación del criminal sexual, con lo que se provocó un cruce de caminos entre el sistema judicial, el sistema de salud, y los expertos médicos. Según Elisabeth Chenier, los atributos que definen a un psicópata sexual en los años treinta del siglo XX se utilizaban en la década de 1950 y 1960 para referirse a los homosexuales, y se aplica a los pedófilos en la actualidad. Chenier también apunta a que, desgraciadamente, la creación de una psicopatía sexual devino más por la actividad y presión de los políticos, que por un riguroso y profundo trabajo médico y legal. A partir de ese momento, en el que no existía la figura del psicópata, la psiquiatría y la psicología se ve impelida a realizar la búsqueda, la construcción y los tratamientos para las desviaciones sexuales (Chenier, 2008).

A principios del siglo XX no solo se investiga el crimen, sino que surge una preocupación e interés por investigar las motivaciones del crimen y la mente del criminal, y como diría Michel Foucault:

[...] una división dicotómica entre enfermedad o responsabilidad, entre causalidad patológica o libertad del sujeto jurídico, entre terapéutica o castigo, entre medicina y penalidad. Entre hospital y prisión. Hay que elegir, pues la locura borra el crimen, no puede ser el lugar del crimen y, a la inversa, éste no puede ser en sí mismo un acto que se arraiga en la locura. Principio de la puerta giratoria: cuando lo patológico entra en escena, la criminalidad, de acuerdo con la ley, debe desaparecer. La institución médica, en caso de locura, tiene que tomar el relevo de la institución judicial. La justicia no puede prender al loco o, más bien, la locura [*rectius*: la justicia] debe desprenderse del loco. (Foucault, 2000: 39)

Este es el caso de Moosbrugger, el *lustmörder* que aparece en la novela inacabada de Robert Musil, *El hombre sin atributos* (1930-1942), un asesino que ha estado internado en manicomios en periodos intermitentes, hasta el día que asesina brutalmente a «una mujer, una prostituta de ínfima calidad de una forma macabra» (Musil, 1988: 84), hecho que es seguido ávidamente por la prensa que no repara en describir, con todo tipo de detalles tal truculento hecho:

[...] la herida, extendida desde la garganta hasta la cerviz, las dos puñaladas en el pecho atravesando el corazón, las dos en el costado izquierdo, manifestado su repugnancia y horror, pero no se habían dado por satisfechos hasta haber contado, catalogado y descrito las treinta y cinco brechas abiertas en el vientre, el corte inciso desde el ombligo hasta el hueso sacro, la infinidad de pequeñas heridas en la espalda y las huellas de estrangulamiento en el cuello. (Ibídem: 94)

El campo de las fantasías es la motivación de los *lustmord*, que, dentro de sus irrealidades obsesivas, su incitación principal no es exclusivamente matar, sino llevar a cabo su compulsiva necesidad, realizar, sobre el cuerpo de sus víctimas, sus deseos ficcionales.

Nuevamente recurriremos al ficticio asesino sexual Moosbrugger, para el que en su cerebro las mujeres se aliaban en su contra, rechazaban sus galanteos, porque los consideraban como ofensas. Moosbrugger intentaba mantenerse alejado de las ladinas mujeres, pero se encontraba fortuitamente con todo tipo de mujeres, que en su mente formaban largas procesiones, pero afortunadamente siempre podía ahuyentarlas a pedrazos, hasta que se vio amenazado directamente por una joven «fugitiva del servicio doméstico y agremiada en el público» (ibídem: 124). Mientras la muchacha lo persigue mendigando e intentando conseguir los favores de Moosbrugger, este empieza a pensar que puede ser agredido por la mujer, o que la mujer en realidad es un hombre disfrazado. Su cerebro entra en una barrena fantásica en la que invierte los papeles de agresor y de víctima. En este delirio transforma un simple abrazo en una agresión, que actúa como un interruptor que dispara el terror (ficcional) de Moosbrugger, que debe defenderse matando. Frente a lo cual el asesino declararí: «No siento remordimiento sino sólo odio y rabia hasta el paroxismo» (ibídem: 144). Esta actitud refleja lo que Freud denomina el principio de «omnipotencia del pensamiento» en el que la persona afectada se siente amenazada y en peligro de sufrir un daño. Así el propio pensamiento tiene suficiente poder nocivo por lo que lo siniestro se funda en este principio y lo podemos ver reflejado en el pensamiento de Moosbrugger:

El vagabundo Moosbrugger encontraba también en los pueblos y a lo largo de los caminos procesiones de mujeres. Primero una, y a la media hora, otra; aunque sólo fuera en tan largos intervalos y sin relación entre sí, en el fondo eran procesiones. Iban de una aldea a la siguiente, o salían de casa, llevaban mantones pesados o chaquetas hasta las caderas: entraban en estancias calientes o mandaban a sus niños adelante, o caminaban por la carretera tan solas que se las podía espantar de una pedrada lo mismo que a un cuervo. Moosbrugger rechazaba la lascivia como motivo del asesinato porque siempre había sentido aversión a las mujeres. (Musil, 1988:87)

Este pensamiento de Moosbrugger poco después aclarará su visión respecto a las mujeres:

Las ladinas mujeres eran las que se aliaban contra él; despreciaban todos sus galanteos y las palabras más sinceras del hombre más serio, si no las consideraban como ofensas. En lo posible, él evitaba su encuentro para no dejarse seducir; pero no siempre podía. Llegan días en que al hombre le sudan las manos de agitación. Si se rinde, puede tener por seguro que al primer paso atrás encontrará una patrulla mensajera de sentimiento alborotados, y pronto se cruzará con una serpiente venenosa, una zorra que se burlará del hombre y lo embaucará con su comedia hasta agotarlo, si su desconsideración no irroga todavía otro perjuicio peor. (Ibídem: 98)

Moosbrugger actúa como el Mr. Hyde de Ulrich, el hombre sin atributos, incluso se convierte en un referente para muchos hombres: «No hubiera sido raro que en aquellos días, al acostarse un apuesto procurador o director de banco, hubiera susurrado al oído de su esposa medio dormida: ¿Qué harías tú ahora, si fuera yo un Moosbrugger» (ibídem: 85).

El interés por Moosbrugger dura mientras el foco mediático continúa sobre él, pero cuando la prensa deja de interesarse por él, también lo hace la sociedad y el propio Ulrich.

Surge el estudio de estos individuos sin catalogación, los que escapan a la locura, los indecibles, que como Foucault retomaría del monstruo sadiano, una mezcla entre el antropófago y el monstruo

incestuoso (Foucault, 2005). En este marco se estudia su aspecto, sus gestos, sus sentimientos y su pasado, para comprender lo incomprensible, todo aquello que deriva en lo anormal.

En cuanto a la perspectiva de la motivación de los *lüstmorder*, obedece a una construcción multidimensional. Skrapec (2000) afirma que los criminales seriales son personas que no difieren del resto, sino que revelan aspectos extremos de la normalidad, y que la violencia forma parte de una de las caras de su vida y que, como tal, cumple una función. El miedo, la ira, el desprecio, el sadismo se pueden deducir de su comportamiento delictual. En cuanto a sus experiencias vitales, suelen ser las que activan o refuerzan sus actitudes violentas y están marcadas, en la mayoría de los casos, por recuerdos angustiosos, creencias distorsionadas y conflictos no resueltos.

La obra de Otto Dix muestra todos estos aspectos. Otto Dix se presentó voluntario para ir al frente al comienzo de la Primera Guerra Mundial y no estaba preparado, como no lo está ningún ser humano, para ver y sentir lo que allí vivió. La guerra, junto con las duras condiciones de la postguerra, lo marcarían de por vida. Otto Dix dijo sobre la guerra en una entrevista en 1962:

La guerra es algo embrutecedor; hambre, piojos, fangos, esos ruidos enloquecedores. Todo es distinto. Mirando cuadros más antiguos, he tenido la impresión de que falta por exponer una parte de la realidad: lo repulsivo. La guerra fue una cosa repulsiva, y pese a todo, imponente. No podía perdérmela. Hay que haber visto a los hombres en ese estado voraginoso para saber algo sobre ellos. (Armada en Gutierrez-Peláez y García, ed., 2018: 87)

De todos los artistas que representaron crímenes de lujuria, probablemente los de Otto Dix son los que muestran un nivel más elevado de violencia sexual. Se entrega con pasión y furia a la representación de estos crímenes, en 1920 se autorretratará como la figura de un *lustmörder*, con un rostro de expresión enloquecida y rodeado de miembros amputados que blande amenazante. Detrás de la figura principal, se vislumbra un torso al que se le ha extirpado un pecho (defeminización), que se encuentra a los pies de Dix, y al otro pecho amputado también se le ha cortado el pezón, además, también se ha decapitado a la víctima que tiene los ojos desorbitados, como un grito de Medusa congelado, el *lüstmorder* es el héroe que vence a la Gorgona. En oposición al resto de las obras de temática *lustmord*, en esta, el elemento central es el *lustmörder*, no la víctima.

Realizará dos versiones de la misma obra, las dos son escenas de interior, y comparten el mismo cadáver, las mismas mutilaciones, lo que cambia es el mobiliario y el propio Dix. Son dos imágenes en las que Dix se autorretrata como una especie de Dr. Jekyll y Mr. Hyde, pero en la que ambos son Hyde. Uno de los Hyde, es el sádico, su cara tiene una expresión de felicidad salvaje, está disfrutando del acto. Mientras que el segundo Hyde, es la parte oscura, el monstruo, es el otro lado del espejo, su rostro es negro, congestionado de ira, es su parte más íntima y lóbrega, la más aterradora. No sabemos si estamos ante el perverso, el psicótico, el sádico o el alienado.

Ese mismo año pintará *Prager Strasse* y *Jugadores de skat*, obras en las que denuncia las terribles mutilaciones que sufrieron muchos hombres en el frente. Muestra sus rostros deformados, sin piernas o brazos, o como meros torsos parlantes que tendrían que sobrevivir en un mundo de postguerra,

sometidos a unas condiciones draconianas, ya que al fin y al cabo eran los perdedores. Esta situación de hombres maltrechos, psíquica y físicamente, es una de las proposiciones que realiza Tatar (1995) como respuesta a la ira desatada hacia las mujeres, y el tratamiento de violencia sexual con las que se las retrata, ya que ellas se quedaron en casa, en la retaguardia, a cubierto y «seguras». En definitiva, como el propio Otto Dix declararía: «En realidad, toda guerra es librada sobre y por la vulva» (Plumb, 2006: 89) «trad. a». La sexualidad femenina es contemplada como ese agujero negro que atrapa y obnubila el raciocinio masculino, incluso capaz de sumir en la locura, hasta el punto de preferir caer en manos de un asesino que en la lascivia de una mujer, como se cuestionaría Nietzsche.

El psicópata sexual suele ser una persona egocéntrica, a la que no le importa ningún otro ser en la tierra, siente la tensión del placer que alcanzará con el crimen antes, durante y después del asesinato. En ocasiones piden disculpas a sus víctimas por su comportamiento, pero nunca se arrepienten de él.

Skrapec (2000) diferencia entre homicidio sexual (de motivación sexual para obtener un orgasmo pre, peri o postmortem) y el homicidio sexualizado (cuyo motivo es matar). Entre las motivaciones del criminal sobresalen tres temas dominantes: *justificación*, *control y poder* y, por último, *vitalidad*.

En cuanto a la primera, la *justificación*, el asesino se siente como víctima y lo único que hace es castigar a quien se lo merece desde su punto de vista. El asesino es una víctima furiosa, tal y como aparece autorretratado Dix o el asesino Moosbrugger, pero que se ha convertido en un victimario omnipotente, todo ello bajo una doble moral que actúa en un sentido para ellos y en el contrario para los demás.

En cuanto al *control y poder* como motivación, matar o violar le concede un poder transitorio y fugaz. En esta motivación la fantasía se muestra como crucial, con ella sienten que ejercen el control tanto sobre los demás, como sobre sí mismos y su propio destino. El crimen se convierte en un revulsivo de la cotidianeidad.

Al igual que Dix se basa en los mutilados de guerra, los borrachos o las prostitutas, utilizará como referencia las fotografías de crímenes reales de prostitutas. Retrata lo más repulsivo de la sociedad, una sociedad corrupta que ha de ser mostrada en toda su fealdad y crueldad.

Para sus obras, Dix, se basaba en documentación gráfica de asesinatos reales, como podemos observar en el grabado en blanco y negro *Lüstmord*, en la que la evisceración posee una evidente motivación sexual, tanto la pose como las heridas observadas en la cara mantienen un marcado paralelismo con las fotografías del cuerpo asesinado de Mary Jane Kelly por Jack el destripador. El informe forense del D. Bond describía cómo se había encontrado su cuerpo:

El cuello había sido cortado de izquierda a derecha con dos incisiones paralelas bien determinadas como a un centímetro de distancia de una a otra.

El abdomen había sido abierto por completo y una parte de los intestinos, seccionada de su sostén mesentérico; le habían sacado el abdomen y colocado en el hombro izquierdo de la mujer, mientras que, de la región pélvica del cuerpo, el útero y los ovarios, parte de la vagina y una parte de la vejiga habían sido seccionadas, totalmente arrancados. (Pombo, 2008: 16-17)

Por último, la *vitalidad* como motivación está dirigida hacia un éxtasis eufórico o ira violenta, con consecuencias orgiásticas, y que sume posteriormente al agresor en un estado de alivio o calma.

Dix desplaza la atención del *lustmörder*, el asesino, al *lustmord*, el asesinato sexual, en el que la víctima es solo una parte del escenario. La obra *Lustmord* (1992) muestra el resultado de ese éxtasis eufórico, que recoge toda la ira y la violencia hacia un mundo contaminado por la estigmatización de la biología. El cuerpo femenino, sobre todo el de las prostitutas, se presenta como una especie de desorden, un reflejo disruptivo en el que se derriban las fronteras de lo correcto, y da vía libre a la representación de cuerpos eviscerados, de carne putrefacta en distintos estados de descomposición. La representación muestra a la víctima de un asesinato sexual, pero se difumina, concentrando la atención sobre el asesino (in)presente, sobre su método, sus motivaciones, su ansia y su identidad: «La identidad artística y la identidad masculina se pueden encontrar y construir a través de los actos de desfiguración, y violencia asesina» (Tatar, 1995: 18) «trad. a».

Una mirada atenta a esta obra nos permite establecer un juego entre el orden y el caos mediante el manejo compositivo de las líneas. El exterior, que podemos percibir a través de la ventana, es el orden y la limpieza: las líneas de fuga llevan a un punto principal, claro, limpio y coherente; mientras que las líneas de fuga del interior no tienen un único punto de fuga claro: se escapan a la construcción académicamente correcta de una cónica frontal. Este uso de la perspectiva nos divide claramente entre un equilibrio y disciplina en el exterior, con reglas claras y limpias, y un interior que representa el desorden, desconcierto y la confusión, es el reino de la anarquía, con la ausencia de reglas y sin valores. En el interior el elemento principal, obviamente, es el cadáver, con una postura anatómicamente forzada, la zona abdominal eviscerada y con las piernas abiertas, dejando la zona genital oculta a la mirada directa del espectador. Pero al igual que el mundo de los asesinatos sexuales puede ser una manifestación o reflejo de la sociedad (Tatar, 1995), el espejo inclinado colgado en la pared nos desvela y refleja la zona púbica, es el espejo como la puerta al reino de Lilith, la mujer demoniaca. El espejo, con su posición inclinada, refuerza la inestabilidad y el desorden. Pero aún queda un elemento extraño que se encuentra encima del espejo, en la pared, una forma incognoscible, que permite tres interpretaciones: como una grieta en la pared que se dirige o parte de la parte de atrás del espejo, como el inicio de una fractura que permite el resquebrajamiento de los pilares de la sociedad; como una forma que recuerda a un crucifijo; y por último como la forma de un útero femenino. Una tríada que aúna lo sacro y lo demoníaco.

En estas obras, al igual que en muchos crímenes de lujuria, podemos encontrar rasgos de perversión que traspasan el aspecto simbólico de la sexualidad y de la muerte, aunándolo bajo el prisma del horror. La crueldad extrema de este tipo de crímenes es estudiada por primera vez a partir del siglo XIX como un sadismo reincidente, los ataques son sometidos a un escrutinio exhaustivo, descubren la marca personal del asesino, la «firma», el estilo propio, al igual que el de un artista en busca de reconocimiento. Cada elemento inimitable, como la pincelada, permite seguir la pista de los actos cometidos compulsivamente por un mismo autor, aunque exista una separación espacio temporal.

Es una forma de retratar a las mujeres que encajaría con la visión proporcionada por el pensamiento misógino, que se desarrolló en el siglo XIX y que se perpetuó en el XX, y que es nuevamente reflejado en las ideas de Weininger, que afirma que:

En un ser como la mujer que carece de fenómenos lógicos y éticos, falta también la razón para atribuirle un alma [...] La mujer absoluta no tiene yo, la mujer es la causante de las predisposiciones destructivas y nihilistas. (García-Dussán, 2008)

En la obra de Otto Dix, podríamos realizar la cartografía criminológica del asesino sexual, el *lustmord* por antonomasia entre los artistas. La criminología busca la motivación que puede aparecer como objetivable, identificable y predecible en cuanto al delito, el análisis de las perversiones y de las obsesiones maniacas. En *Lustmord (Scene II)* (1922), Dix continúa con la disección de la víctima y del asesinato sexual, realzando la blancura de un cuerpo exanguinado de la mujer, con las manchas rojas y sanguinolentas del suelo, el cuello, la parte inferior de las nalgas y el interior del muslo. El rojo, que se derrama desde la garganta y que cubre el suelo, envolviendo y destacando la blancura de la figura femenina, e incluso los matices verdes sugieren el inicio de la descomposición del cadáver, resalta el elevado nivel de violencia, que nos convierte en involuntarios y aficionados especialistas forenses en sangre, y nos ayuda a establecer el relato de la agresión sexual y el degollamiento.

La acuarela *Lustmord* (1922) fue realizada por Otto Dix como regalo de cumpleaños para su mujer. En el análisis formal que realizaron muchos críticos, destacaron la belleza de la composición de las formas diagonales, que revelaban un punto focal cargado de rojos brillantes, todo ello atrapado por una técnica feroz y brillante. No se realiza ninguna mención al cuerpo destrozado, con un elevado componente de ira y saña sexual, amplificada por el gesto de burla de la figura oscura masculina, que parece girarse a contemplar su obra antes de abandonar la escena. No hay remordimiento en la expresión de esta figura, tan solo nos muestra la lengua y unos marcados dientes, que, pese a estar con la lengua afuera, dibujan una sarcástica sonrisa. La mofa del gesto y el desprecio que él realiza manifiesta una actitud maliciosa y la levedad moral que supone el acto para este individuo. El lenguaje corporal del personaje se refuerza con un sombrero echado hacia atrás, una mano en el bolsillo, la otra delante del pecho en una muestra de socarronería, cómo si su acción fuera un simple entretenimiento que careciera de importancia. El cuerpo es abandonado, semiescondido debajo de la cama, en una postura imposible y abrupta, en una asimetría entre el torso de frente y la parte inferior del cuerpo de espaldas, que nos deja varios elementos principales: el pecho, las nalgas ensangrentadas y las piernas con unos brillantes zapatos negros, un elemento clásico del fetichismo.

En contraposición de la violencia exacerbada y extrema que es desplegada en las obras de Otto Dix, encontramos las representaciones de *Lustmord* realizadas por Rudolph Schlichter.

En *Lustmord* (1924) presenciamos una representación mucho más comedida y visualmente limpia, lejos de representar una sangría violenta, nos muestra el interior de una habitación bien amueblada, aseada y luminosa. No nos remite a una violencia pulsional e impulsiva, a una violencia

desatada sin más, aquí parece que nos encontramos con una acción realizada con frialdad. El poder y sometimiento al que se ha sometido a la mujer es pleno y salvaje, el asesinato tiene un componente sádico sexual que nos desgarrar tal y como está desgarrada la piel de la víctima. Las escenas de asesinatos de lujuria de Rudolph Schlichter no contienen el aire *lumpen* que podemos observar en las representaciones de *liïstmord* de Grosz, Dix, Beckman, Kokoschka o Hofer. El tipo de mujer *a priori* no parece ser una prostituta, todo lo contrario, parece una estancia de clase media. La falta de desorden nos puede hacer presuponer que la víctima podía conocer al asesino, y no hay muestras de defensa o de lucha. El único elemento desordenado es la camisa en el suelo y una esquina de la cama que tiene la sábana levantada. La sencillez y limpieza del trabajo, alejada de todo sensacionalismo, nos muestra una acción violenta auténtica, en la que se entremezcla la violencia real y la violencia simbólica. La figura de la víctima centra toda la atención tanto expresiva como compositiva.

En la representación *Der Lustmord* de 1924 de Schlichter nos encontramos en un entorno similar al anterior, los muebles se ven de buena calidad, una habitación amplia, posiblemente burguesa. Pero frente a la limpieza de la anterior, aquí nos muestra un entorno desordenado, muebles tirados, la cama deshecha, nos enseña los rastros de una pelea, de la resistencia de la víctima y la agresividad del asesino. El propio tratamiento gráfico empleado también añade esta sensación de movimiento, de traslación de la violencia, podemos sentir el movimiento de los muebles al caer, los cuerpos peleando... y sobre todo lo demás, ya dependerá de la imaginación de quien observe la obra. La composición diagonal de la cómoda y de la cama nos dirige visualmente hacia unas cortinas que se encuentran al fondo, ¿nos indican el lugar por donde se ha ido el asesino? O a lo mejor que se encuentra aún escondido detrás de estas cortinas y que podemos ser su siguiente víctima.

La composición no se centra sobre la víctima, como en la anterior, aquí solo vemos la parte inferior del cuerpo, la parte superior está fuera de cuadro.

A los asesinos en serie, entre las diferentes clasificaciones que realizan los expertos, los dividen en organizados o desorganizados, en las dos representaciones de Schlichter parece que nos encontramos en la escena del crimen de cada uno de ellos.

El arte como vehículo de expresión de aquello de lo que no se puede hablar o de lo que no se puede traducir a palabras, es la visión que tiene Alberto Giacometti, un lenguaje que trasciende lo consciente y lo inconsciente:

Tan sólo puedo ser sincero conmigo mismo en los objetos, en la escultura, en los dibujos (quizá en la pintura), mucho mejor que con la poesía. No de ninguna otra manera. (Wilson, 2003: 114) «trad. a».

Su obra más críptica, *A Woman with her Throat cut* (1932), recoge unos impulsos latentes de violencia contenida, de acercamiento a la muerte provocado por el deceso a su lado de un amigo, mientras tenían una experiencia con las drogas. A lo que habría que sumar el desgarramiento sufrido por la boda de su prima, que fue su primer amor, y de su hermana, que supusieron una ruptura de la complicidad y la unión con ellas. A lo que habría que añadir, como sostiene Maria Tatar, un entorno

sociopolítico turbulento, y que con el ascenso del nazismo sus compañeros de izquierdas se encontraban muy inquietos.

En *A Woman with her Throat cut* nos topamos con las partes ferrosas y desmembradas de una mujer, como si Jack el Destripador se hubiera tropezado con la *doncella de hierro*.⁴ Se despliega ante nuestros ojos todo un repertorio de las imágenes que podrían ser ofrecidas en un asesinato por lujuria. La evisceración se manifiesta claramente, la columna vertebral ha quedado al aire, formando un arco histérico en pleno paroxismo de éxtasis, y que acaba en la metáfora de las piernas abiertas y flexionadas de una mujer mostrándose para la entrega. Las distintas partes están «presentadas» como en la escenografía que nos regalaría el *lustmord* de turno: la caja torácica *dentata*, en una fusión entre un cuerpo óseo que alberga el corazón (inexistente) y la (reminiscencia) de la *vagina dentada*, que se muestra agresiva, presta a la caza, como el cebo de un cazador furtivo. Una forma cóncava, como una mano penitente, se muestra receptiva, como el cuenco que recibirá el líquido derramado por el agresor. Y, por último, como si pudiéramos leer la carta *desde el infierno*,⁵ el útero y el riñón que Jack degustó se muestran escapándose del masacrado cuerpo.

La mujer es mostrada como una mantis, como el insecto inmisericorde y depredador que ha recibido su merecido, aplastada y deshecha se muestra en la muerte tan agresiva como las fauces de un tiburón.

Un año después de *A Woman with Throat Cut*, en 1933, Giacometti publicaría sus *Fantasías de violación y asesinato de una madre, un padre y su hija* en *Le Surrealisme au service de la révolution*, un periódico publicado por André Breton.

Mientras que Alberto Giacometti muestra a la mujer eviscerada, en la que todo aspecto de feminidad real está manifiestamente ausente, y en la que tan solo reconocemos una feminidad simbólica perversa, con Hans Bellmer asistimos a una mirada que realiza una perversión de la imagen corporal, la deconstruye y reconstruye bajo unos parámetros alternativos a los comúnmente establecidos.

El ser humano tiene una capacidad de autorreconocimiento, es el *esquema corporal*, que nos permite ubicarnos en el espacio y movernos. En el caso del ser humano esta *imagen corporal* conseguida no deja de modificarse a través de la experiencia, y se construye por medio de sensaciones, percepciones y procesos emocionales. La *imagen corporal* pertenece al campo de lo simbólico, de lo construido, trasciende y traspasa lo natural, permite la conciencia del sí-mismo y se integra en el significado cultural. Esta imagen corporal establece la conciencia del espacio y del tiempo, y a la vez que aprendemos a distinguir al otro a través de extrañamiento: la relación entre sí-mismo y el otro. Bellmer construye y deconstruye al *otro*, la otra: *die Puppe* (1934), la muñeca, la Ofelia mecánica y amada. Pero hasta lo que más se ama se puede violentar. La *carne* como experiencia de lo propio y de lo extraño, lo que nos hace extrañarnos de nosotros mismos, se constituye en objeto de atención y

4 Método de tortura utilizado en la Alemania medieval.

5 *From Hell* es la carta que Jack el destripador envió a Scotland Yard.

establece una distancia entre el observador y lo observado. Nos sume en la alteridad, primero la propia, que después se trasladará al Otro.

Bellmer siente que un hermafrodita habita dentro de él, ansía ser y sentir como una adolescente. Se rompe por dentro, se desgaja en miembros separados, desgarrados y amputados a través de la limpieza de la violencia simbólica. Como a muchos otros, su realidad sociopolítica le aterra. La violencia lo impera todo y la impotencia se desplaza en ira, una ira transformada en papel maché y tubos.

Bellmer sentía que una parte de él era una pequeña adolescente, fantaseaba con la idea, quería pensar y sentir como una adolescente mientras continuaba siendo un hombre. En una de las distintas leyendas griegas de Narciso, este tuvo una hermana gemela que murió al nacer. Por esta pérdida de una parte escindida de sí mismo, siente la ausencia. Cuando Narciso se inclina para beber, lo que ve en el reflejo del agua no es su propio rostro, sino el de su hermana. El reencuentro con lo perdido, lo escondido, es lo que lo sume en un dolor y una tristeza que desemboca en el suicidio de Narciso. *La Poupée* (1934) de Bellmer se transforma en su doble, en su reflejo narcisista sobre el que descargar sus pulsiones, aquí lo que no puede ser mostrado sale a la luz. Para Bellmer la construcción de la muñeca fue: «el remedio, la compensación por una cierta imposibilidad de vida» (Lichtenstein, 2001: 4) «trad. a».

Las fotografías de la muñeca que Bellmer realizó durante varios años variarán desde las primeras muñecas recompuestas, como un primer esbozo en el que el doctor Frankenstein mantiene las distintas partes en equilibrio. El doctor ha dejado de lado la construcción del monstruo para construir a la mujer, no es la compañera para el monstruo, ya que se encontraría antes más cercana a la amada Olimpia, que a la novia Frankenstein. Tampoco se coloca Bellmer en el lugar de Pígalión, en la muñeca no busca la belleza, ya que la muñeca es turbadoramente real en su esencia, trasciende el papel maché y el yeso para exudar sexualidad. Poco a poco esta muñeca tierna y coqueta se va endureciendo y nos va introduciendo en la mirada del monstruo. Ya no estamos ante la construcción de la compañera, del deseo y de la fantasía, nos desplazamos hacia la mirada sadiana, al sometimiento y al dolor. Las obsesiones sexuales persiguieron a Hans Bellmer a lo largo de toda su vida y plasmó en su obra repetitivamente fantasías de violencia y perversión.

Pero ¿quién hace el papel de sádico y de víctima? La muñeca es descuartizada, dispuesta pieza a pieza para el deleite y el recuerdo de los buenos momentos pasados por el psicópata. El asesino sexual que transporta a su víctima desmembrada saca una a una las partes y las dispone en el tablero de juego, como si de un bonito puzle se tratase.

Die Puppe no está organizada dentro de una narrativa lineal. Cada imagen muestra una nueva combinación de fragmentos, evocando un híbrido diferente y una compleja psicología de la muerte, desesperación y erotismo. El mestizaje de sentimientos por la atracción por su sobrina, la enfermedad y posterior muerte de su primera mujer, su padre enfermo y una situación social de violencia y miedo se encuentran en la muñeca, ella no es Olimpia, ella no es perfecta ni sumisa, no quiere agradarnos, está más cercana a una mujer pantera que nos seduce, atrapa y es capaz de jugar con nosotros, como

un gato con un ratón. Es una caprichosa Lolita, seductora, con sus calcetines blancos, su mirada coqueta, que insinuante, juega al erotismo de mujer. *Die Puppe* (c.a.1935-36) participa de todo aquello que los nazis rechazan, no es una representación de la bella y sana mujer alemana cuyo objetivo es dar vástagos arios a la nación.

Bellmer canibaliza simbólicamente sus pulsiones, las retrata construyéndolas una y otra vez, pero cada vez, siendo la misma, muta para ser otra bajo una mirada sadiana.

La violencia sube de intensidad sobre *la poupée* (c.a.1935-36), ya no es la niña inocente que juega a ser mayor, ahora es la víctima que se siente niña, que desea ser niña para volver a la seguridad del hogar. Pero el hogar ya no existe, y ella tan solo es el desecho abandonado, con sus piernas entreabiertas, es el destino de la víctima. O quizá son las premoniciones de los horrores del futuro cercano, de las monstruosidades mayores que la humanidad ha conocido, y de las que tan solo los hombres «normales» son capaces de alcanzar. Ya no sabemos si Bellmer fue Jack, Cassandra o Narciso.

Llegamos a un momento en que la representación de mujeres asesinadas, en las que se muestra un componente sexual explícito, parece que comienza a disiparse. Al menos en la apariencia de la representación, la ira no es tan palpable o directa. No resulta tan evidente, o se esconde bajo otros títulos que en nada hace referencia a la violencia contra la mujer y a los asesinatos de lujuria.

Este sentimiento se recoge perfectamente en la expresión: *la maté porque era mía*, la posesión y el eufemísticamente denominado «amor» demostrado a través de la violencia y el asesinato. Entre 1921 y 1924, Julio Romero de Torres, encumbrado como el retratista de la mujer española, pintó *Cante Hondo*, toda una descripción en imágenes de ese mundo que confunde la pasión y el amor, con el asesinato.

En esta obra toma cuerpo la concepción de la mujer que le otorga el papel de musa, amante, virgen, puta, asesinada y bella muerta. El centro de la imagen la ocupa una mujer desnuda, con peineta y mantilla, que sujeta una guitarra, literalmente subida en un pedestal. La mujer como inspiración, encumbrada hasta ocupar el lugar al lado de los dioses, como las musas del Olimpo. Esta musa se ve flanqueada por la mujer como amante (a la derecha), como sufriente (a la izquierda), como víctima de un *crimen pasional* (a los pies), y como bella muerta (detrás)

La maté porque era mía, una expresión que tiene a gala escribirse e inscribirse en la cultura popular y que se ve reflejada en distintas dimensiones expresivas:

DRAMA ETERNO

¡La tragedia es vulgar por lo sencilla!
Una breve disputa acalorada:
la sangre que se agolpa en la mejilla
y que de pronto nubla la mirada.
Un grito; un arma que en el aire brilla;
y una mujer que rueda ensangrentada,
partido el corazón por la cuchilla,
por una tremebunda puñalada.
Yo miré al criminal enloquecido
de rodillas, besando el rostro ciego

donde la muerte su pavor retrata...
Siempre así es el amor, será y ha sido:
Mata de celos y de un golpe, y luego
besa y besa, llorando lo que mata.
Francisco Villaespesa

El poema de Villaespesa pone en palabras la acción que ocurre en la obra de Romero de Torres, o quizá es la obra *Cante Hondo* que transcribe la realidad que el arte ensalza como pasión y amor.

Referencias bibliográficas

- AA. VV (1981). *Viena fin de siècle. Política y cultura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BOURDIEU, P. (2007). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- BORNAY, E. (1990). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.
- BORNAY, E. (1994). *La cabellera femenina*. Madrid: Cátedra.
- BRONFEN, E. (1992). *Over Her Death Body. Death, Femininity and the Aesthetic*. Nueva York: Routledge.
- BRONFEN, E. (1998). *The Knotted Subject*. Princeton: Princeton University Press.
- BRONFEN, E., et al. (1993). *Death and Representations*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- DELEUZE, G. (1973). *Presentación de Sacher-Masoch*. Madrid: Taurus.
- DIJSKTRA, B. (1984). *Ídolos de perversidad*. Madrid: Debate.
- DIJSKTRA, B. (1997). *Evil sisters*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- DURIGON, N. (2018). *Asesinos seriales*. Buenos Aires: Random House.
- ELSAESSER, T. (1986). *Lulu and the meter man: Pabst's Pandora's Box (1929) en In German "Film and Literature: Adaptations and Transformations*. Nueva York: Eric Tentscheler.
- FISAS ARMENGOL, V. (1998). *El sexo de la violencia: género y cultura de la violencia*. Barcelona: Icaria.
- FOUCAULT, M. (2005). *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XIX.
- FREUD, S. (2008). *Lo siniestro*. Barcelona: Olañeta.
- CHENIER, E. (2008). *Strangers in Our Midst*, Toronto: University of Toronto Press.
- GIL AMBRONA, A. (2008). *Historia de la violencia contra las mujeres en España*, Madrid: Cátedra.
- GILBERT, S. Y GUBAR, S. (1998). *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Cátedra.
- GÓMEZ, A. (2004). *La estirpe maldita: la construcción científica de lo femenino*. Madrid: Minerva.
- GUTIÉRREZ-PELÁEZ, M. Y GARCÍA, B. (ED) (2018). *Arte y Psicoanálisis: invenciones (artísticas) inéditas de sujetos singulares*. Bogotá: Universidad de Rosario.
- HOUART, F. (2005). *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*. BOZAL, V. [ed]. Madrid: La Balsa de Medusa.
- LICHTENSTEIN, T. (2001). *Behind the closed doors*. Los Ángeles: University of California Press.

- LORENTE ACOSTA, M. Y LORENTE ACOSTA, J. A. (1999). *Agresión a la mujer. Maltrato, violación y acoso*. Albolote: Comares.
- MUSIL, R. (1988). *El hombre sin atributos*. Barcelona: Seix Barral.
- MUT, J. (2009). *M*. Barcelona: Rosell Fantasy Work.
- PRAZ, M. (1999). *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona: Acantilado.
- PÉREZ GELLIDA, C. (2015). *Versos, canciones y trocitos de carne (spin offs)*. Madrid: Suma de Letras.
- PLUMB, C. (2006). *Neue Sachlichkeit 1918-33: Unity and Diversity of an Art Movement*. Amsterdam: Rodopi.
- POMBO, G. (2008). *El monstruo de Londres. La leyenda de Jack el Destripador*. Montevideo: Artemisa.
- QUINARD, P. (2005). *El sexo y el espanto*. Barcelona: Minúscula.
- ROMITO, P. (2008). *El silencio ensordecedor. La violencia ocultada contra mujeres y niños*. Mataró: Montesinos.
- SENGOOPTA, C. (2000). *Otto Weininger. Sex, Science and Self in Imperial Vienna*. Chicago: University Chicago Press.
- SKRAPEC, C. (2002). *Las motivaciones de los asesinos en serie*. Barcelona: Ariel.
- SCHOPENHAUER, A. (2005). *El arte de tratar a las mujeres*. Oxford: Villegas.
- STEVENSON, R. (1984). *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. Madrid: Club Internacional del Libro.
- TATAR, M. (1995). *Sexual Murder in Weimar Republic*, Princeton: Princeton University Press.
- TAILOR, S. (2000). *Anatomy of Anxiety*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology.
- TOMKINS, M. (1989). *Cezanne's Early Imagery*. Los Ángeles: University of California Press.
- TRIAS, E. (2011). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: De Bolsillo.
- VALCÁRCEL, A. (1994). *Sexo y filosofía. Sobre «mujer» y «poder.»* Barcelona: Anthropos.
- VARELA, J. (1987). *Sujetos frágiles. Ensayos de sociología de la Desviación*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- WEDEKIND, J. (1980). *La caja de Pandora*. Barcelona: Icaria.
- WEEKS, J. (1993). *El malestar de la sexualidad. Significados, mitos y sexualidades modernas*. Madrid: Talasa.
- WEININGER, O. (1985). *Sexo y carácter*. Barcelona: Península.
- WILSON, L. (2003). *Alberto Giacometti: Mith, Magic and the Man*. Yale: Yale University Press.