

TESIS

HISTORIAS DEL KRONEN: ANÁLISIS DE LAS DIFERENCIAS ARGUMENTALES
ENTRE LA NOVELA Y LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA,
Y SU IMPACTO EN LA RECEPCIÓN.

Presentado por

Sofía Margarita Mena Molina

Departamento de lenguas, literaturas y culturas

En cumplimiento parcial de los requerimientos

para el grado de Maestría en Arte

Colorado State University

Fort Collins, Colorado

Spring 2018

Comité de Maestría:

Consejero: Antonio Pedrós-Gascón

María del Mar López Cabrales

Mary Van Buren

THESIS

STORIES FROM THE KRONEN: ANALYSIS OF THE DIFFERENCES IN THE PLOT
BETWEEN THE NOVEL AND THE FILM ADAPTATION,
AND ITS IMPACT IN THE RECEPTION.

Submitted by

Sofía Margarita Mena Molina

Department of Languages Literatures and Cultures

In partial fulfillment of the requirements

For the Degree of Master of Arts

Colorado State University

Fort Collins, Colorado

Spring 2018

Master's Committee:

Advisor: Antonio Pedrós-Gascón

María del Mar López Cabrales

Mary Van Buren

Copyright by Sofía Margarita Mena Molina 2018

All Rights Reserved

SINÓPSIS

HISTORIAS DEL KRONEN: ANÁLISIS DE LAS DIFERENCIAS ARGUMENTALES ENTRE LA NOVELA Y LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRÁFICA, Y SU IMPACTO EN LA RECEPCIÓN.

Este trabajo de investigación tiene como finalidad analizar la obra literaria *Historias del Kronen* (1994) de José Ángel Mañas, así como realizar un estudio más a fondo utilizando la adaptación cinematográfica dirigida por Montxo Armendáriz (1995), cuyo guion fue adaptado por el propio Mañas. Esta colaboración genera cambios en la película, cambios que en algunos momentos hacen ver la película alejada del libro, y en otros casos, la refuerzan de manera estratégica. Para este análisis es necesario establecer un marco histórico, social, político y psicológico, y con este fin, se hablará de fenómenos como la transición, el desencanto o “pasotismo”, la Movida, la Generación X, y otros como el racismo, la migración y la misoginia en la España representada en *Historias del Kronen*.

ABSTRACT

*STORIES FROM THE KRONEN: ANALYSIS OF THE DIFFERENCES IN THE PLOT
BETWEEN THE NOVEL AND THE FILM ADAPTATION,
AND ITS IMPACT IN THE RECEPTION.*

This research paper has the purpose to analyze the literary work of *Stories from the Kronen* (1994) from José Ángel Mañas, as well as to create a more in-depth search of the topic using the film adaptation by director Montxo Armendáriz (1995) in which Mañas participates in the creation of the plot. This collaboration generates changes in the final product, some of such changes caused the novel to be far apart from the film, and some others reinforce the novel in a strategic way. In order to succeed in the analysis, it is necessary to establish a historical, sociological, political, and psychological frame. And to this end, it will be discussed the phenomenon of the Transition, the Disenchantment, the “pasotismo”, the Spanish “Movida”, the Generation X, the racism, the migration, and the misogyny of the Spain represented in *Stories from the Kronen*.

ACKNOWLEDGMENTS

Quiero agradecer al Dr. Pedrós-Gascón por su apoyo y confianza. Sobre todo, que me haya dado la libertad de trabajar a mi ritmo y en lo que me gusta. A la Dra. López Cabrales el haber querido integrarse en este proyecto, aunque estaba a la distancia en un barco en algún lugar del mundo. And last but not least, to Dr. Van-Buren that said yes to the challenge to read a project that is not in English, you are a trooper! Thank you!

DEDICATION

Primero a mis hijos, Andy y Tamara, por su incansable lealtad, su increíble fe, y su inmensurable paciencia. Por seguir, sin chistar, a esta madre loca que los lleva a todos lados, aun cuando se han perdido el tener un lugar estable. Sin ustedes no podría lograr todo lo que he logrado. Cada logro mío, es suyo. Los amo inmensamente.

Para mi madre, que es mi más grande crítica, pero que, sin su crítica, no crecería, y que además ha sido mi faro en las noches más oscuras. Gracias madre. Te amo.

A Wilmer, que aún y a pesar de todo, seguimos aquí. Gracias por amoldarte a mis necesidades en este proyecto. Te amo.

TABLE OF CONTENTS

Sinópsis.....	ii
Abstract.....	iii
Acknowledgements.....	iv
Dedication.....	v
Introducción.....	1
Capítulo 1: Contexto histórico-cultural: Transición, desencanto y “pasotismo”.....	6
Capítulo 2: De la Movida a la Generación X en España.....	23
Capítulo 3: Racismo, migración y misoginia.....	41
Capítulo 4: Adaptación. Del libro a la película ¿éxito?	50
Conclusiones.....	60
Bibliografía.....	66

“*Historias del Kronen*: análisis de las diferencias argumentales entre la novela y la adaptación cinematográfica, y su impacto en la recepción.”

Introducción

La intención de este análisis es estudiar la obra literaria *Historias del Kronen* (1994) de José Ángel Mañas, así como la adaptación cinematográfica del mismo nombre dirigida, por Montxo Armendáriz y cuyo guion fue adaptado por el propio escritor en 1994. Esta colaboración genera cambios en la película, cambios que en algunos momentos alejan la película del libro, y en otros casos, lo refuerzan de manera estratégica. Para ello en este trabajo se estudiará el marco histórico, social, político y psicológico del periodo, y cómo estos elementos informan *Historias del Kronen*. Este trabajo analítico estará dividido en cuatro capítulos y, por último, se establecerán las conclusiones en una quinta y última sección.

El capítulo 1 hablará de la transición, el desencanto y el “pasotismo” español. Para ello es fundamental partir de la muerte del dictador General Francisco Franco el 20 de noviembre de 1975. Al morir el dictador, España debe plantearse un futuro político y social en el que no quepa la sombra del régimen franquista y es en este marco histórico-social que se inicia lo que se llamó la “transición democrática española,” o lo que Eduardo Subirats denomina “una maravillosa fiesta” en su ensayo “Transición y espectáculo” (71). La transición es una fiesta llena de esperanza, nuevos bríos y “libertades constitucionalizadas” (71). España se encuentra en plena transformación social y democrática en la que los nuevos poderes políticos gozan de la confianza del pueblo español.

Sin embargo, como ocurre en toda transición a lo nuevo y diferente, se presentan cambios que en diversas ocasiones son difíciles de realizar, y en el caso de la transición española, hubo que replantearse modelos económicos y sociales que resultaban complejos de aplicar en la

España posfranquista: “Tenían que superar un atraso secular, tan amargamente grabado en la dilatada conciencia de la decadencia de España” (Subirats 71). A esto hay que añadir que los españoles habían estado aislados del mundo por más de 40 años, lo que significaba un enorme desafío para las viejas generaciones: “The transition was also a time of expansion beyond national parameters, when technological change and the new, global economy brought rapid change across the developed world, of which Spain was now part” (Song 198). Todos estos cambios trajeron consigo expectativas que rápidamente tuvieron que confrontar la realidad que el cambio político había traído. El cambio político no era una ruptura clara con el pasado, sino un pacto de cambio, un compromiso denominado “‘reforma pactada’, or negotiated reform” (Song 198). España no vivió su integración al nuevo mundo globalizado como el resto de la Europa occidental, ya que a diferencia de los demás países europeos, España se había mantenido casi completamente aislada del mundo desde 1939 hasta mediados de 1960. De un día a otro, España se tuvo que plantear la dirección económica y social en un mundo mucho más globalizado y con economías cada vez más interconectadas.

En el capítulo 2 se analizará la Movida y su impacto en la Generación X en España: “Generation X reflects both in Spain and elsewhere a periodo of inertia and dependence on a foreign culture, especially on American popular film, televisión, music, and literatura” (Song 201). Esta es la representación del personaje de Carlos, quien vive en constante contraste entre la vida real y las películas de extrema violencia que lo excitan y emocionan al punto de compararse constantemente con los personajes principales de algunas de ellas, como Patrick Bateman de *American Psycho*: “Bateman siempre se corre cuando ve la película en la que le abren la cabeza a la tía con la taladradora” (Mañas 92). La influencia de la televisión y las películas es clave en la

Generación X y se trabajará aquí con los diversos ejemplos tanto en la película como en el libro, pero sobre todo el último.

En el capítulo 3 se hablará del sexo, particularmente la violencia sexual y la ambigüedad en la identidad sexual, como un elemento al que Mañas recurre constantemente y que muestra la desconexión más drástica con respecto a las viejas normas creadas durante el régimen de Franco.

Como Alfredo Martínez-Expósito explica en su ensayo “Changing Sexual and Gender

Paradigms”:

Under Franco’s regime, homosexuals and other sexual minorities had been severely repressed by the law, both indirectly (public scandal, moral diktat, and so on) and also directly with the promulgation of a *Ley de peligrosidad social*, an act introduced in the last years of the regime that targeted tramps, prostitutes, procurers, homosexuals, and others deemed potentially dangerous to the wellbeing of society. Homosexuals sentenced under this legislation were typically confined to a psychiatric hospital and forced to undergo corrective sexual therapy; three-year jail were common. (174)

En este sentido, *Historias del Kronen* marca una diferencia, el bisexualismo puede ser una opción, un hombre tan alfa como Carlos, se da el gusto de jugar sexualmente con otros hombres y con mujeres sin que por ello se le encasille como homosexual o bisexual: “Le agarro a Roberto del cuello, cosa que sé que odia, y le doy un beso en la boca. Roberto me aparta con un empujón” (Mañas 107). La Movida permitió que los jóvenes probaran nuevas fronteras sexuales y emocionales con toda esa energía de una “society repressed for so long, one that embraced all the previously condemned social taboos, especially those that had to do with drug use and sex, particularly sexual acts perceived as transgressive like homosexuality or the subversion of traditional gender roles through cross-dressing and transgendered identity” (Nichols and Song 7). Y como todo lo que es experimental, los resultados pueden ser negativos y positivos.

En el capítulo 3 también se estudiarán fenómenos como el racismo, la migración y la misoginia, que se encuentran en el libro pero que sospechosamente desaparecen de la película,

por ejemplo: la trabajadora doméstica en casa de Carlos es filipina, y en la película, es española. Las menciones a la mujer de origen filipino son diversas en el libro, no así en la película. Siendo el propio Mañas partícipe en la adaptación de la obra cinematográfica, es interesante analizar el porqué del cambio. Será también importante estudiar por qué Mañas habla en el libro de la migración desde Filipinas y de los diversos cambios migratorios que se llevan a cabo en Europa, pero como dichos cambios no se observan en la película. Por último, en el caso de la misoginia, son innumerables las menciones de odio y desprecio a las mujeres en el libro, pero son muy pocas en la película. Todos estos temas se desarrollarán de manera más amplia en esta investigación literaria cinematográfica, particularmente en este capítulo 3. Es decir, que varios de los elementos más controversiales del libro no aparecen o son a propósito dejados fuera de la película.

Por último, el capítulo 4 hablará específicamente de la adaptación, sabiendo de antemano que realizar una adaptación siempre es más difícil que escribir un guión original y en el caso de *Historias del Kronen*, el trabajo es doble ya que la novela fue un éxito desde su publicación. La adaptación cinematográfica debe considerarse un área en sí misma, ya que “intervienen múltiples factores (códigos visuales, musicales, convenciones de la época, etc.) de tal manera que ya deja de ser lícito mirar este proceso como un trasvase donde la fidelidad o no fidelidad es cuestión esencial” (Vera-Méndez 25). Se analizará aquí si la película es fiel a la novela, o no lo es, o hasta qué nivel le es fiel, y en qué falla o sobrepasa las expectativas.

El director de *Historias del Kronen*, Montxo Armendáriz, es un reconocido creador español, considerado “artesano” (Sánchez-Noriega 187) en el campo cinematográfico, y que además cuenta con el apoyo del propio Mañas en la creación de los diálogos para la película, pero aún contando con todo lo necesario, la adaptación no logra llegar al punto deseado. Lo cual

no es particular a esta película: “Las adaptaciones cinematográficas de textos literarios, como todo estudio comparado que implica al menos dos términos, suele llevar aparejada la posibilidad, cuando no la necesidad de privilegiar uno de ellos, el punto de partida o el de llegada, de forma sutil o descarada” (Pardo-García 141). La otra posibilidad es que se pierda tratando de llegar al punto. En el caso que nos atañe, se estudiará si el director logra la conexión con Carlos y su representación en la pantalla grande, sabiendo que dicho personaje no es fácil de entender y menos aún de sentir empatía hacia él.

Capítulo 1

Contexto histórico-cultural: Transición, desencanto y “pasotismo”

La transición a la España democrática tuvo como base lo que Santos Juliá en el libro *la España del siglo XX* (2003) llama la “Reforma como ruptura pactada” (233). La transición no resultó como se esperaba sobre todo porque el “gobierno no afirmó su convicción de que la soberanía residía en el pueblo” (Juliá 233), y por supuesto generó “la primera impresión de decepción y desconcierto” (Juliá 233) en la nación, que aún se encontraba celebrando “las nuevas libertades institucionalizadas” (Subirats 71). Lo que se vislumbraba como el principio brillante y positivo de una historia justa para una España tremendamente golpeada primero por la Guerra Civil y luego por una dictadura brutal, terminó en un profundo desencanto cuando el Partido Socialista Obrero Español gana las elecciones democráticas después de Franco, de forma arrasadora, en 1982, y en 1986, para unos años después ser tachados de corruptos y ladrones desde comienzos de los 90.

Debido a esta transición económica, política, cultural y social, España se encuentra en un proceso de desilusión o como lo llama Rosi H. Song “desencanto y pasotismo” (198) ya que el pueblo español entiende este compromiso o acuerdo de la “reforma pactada” (Song 198) como una continuidad del pasado en lo que se supone sería un futuro nuevo y prometedor: “the future would now be just the past adapted to the present” (Song 198). Entre los problemas que el nuevo sistema político tuvo que enfrentar estaban los diversos casos de escándalos por corrupción en los que se vio envuelto el Partido Socialista Obrero Español (PSOE), partido que gana las terceras elecciones democráticas desde la muerte de Franco, las segundas desde la instauración de la constitución del 78. Es este golpe duro a la sociedad española lo que ocasiona una desconexión entre “the younger generation and politicians” (Song 198), y que conlleva una

profunda desilusión por parte de los jóvenes, y enfatiza aún más el sentimiento “pasota” ya que significa “el naufragio colectivo de los ideales” (Noguera-Fernández 127). A esta generación Subirats la caracteriza como “una verdadera corriente cultural popular que abrazaba ampliamente una moral de apatía, y una suerte de fatalismo histórico y social” (72) ya que fue esta generación quienes fueron testigos de la: “rapid evaporation of that early optimism [...] fuelled by economic recession, both at home and abroad, along with a rise in unemployment which left many young Spaniards with no real prospect for the future” (Song 199). Una juventud que se percibe sin futuro, es una juventud sin esperanza.

Además de ya tener varios factores en su contra, esta juventud tiene como antecesores a los *baby boomers*, la cual se veía a sí misma como la generación llamada a solucionar todas las deficiencias que llevaron a la Segunda Guerra Mundial y a dar un futuro mejor para su propia generación y las futuras: “Los viejos son personajes del pasado, fósiles. Hay una adecuación entre ellos y el tiempo que les rodea. Son como fantasmas, como películas o fotos de un álbum viejo y lleno de polvo. Estorbos” (Mañas 47). Ana Corbalán define a los personajes de *Historias del Kronen* como “personajes [que] se encuentran voluntaria o involuntariamente alienados del sistema y se diferencia de la cultura dominante por el estilo, música, ropa o intereses que adoptan, proclamando su continuo inconformismo ante las reglas y valores de una sociedad hegemónica con la que no se sienten identificados” (“Subculturas” 200). Hay un abismo entre una generación y otra, en gran parte debido a toda la problemática política, social y económica.

En el caso español mucho de este desencanto y molestia está dirigido a Madrid. Como capital debe cargar con el peso de ser la culpable de todo: “Lo único que les importa es que pierda el Madrid. No hay más que rencor, y en toda España están igual. En todos lados pasa lo mismo: en el País Vasco, en Cataluña. En Canarias nos llaman godos, en Asturias te tachan

Oviedo para escribir Ovieu; hasta una andaluza me dijo el otro día que era la tiranía de Madrid lo que empobrecía Andalucía” (Mañas 13). Los personajes de Mañas son madrileños que además de cargar con el hecho de que los ven como buenos para nada, deben aceptar ser los culpables del pobre comienzo de una renovada España que no llegó a donde se esperaba.

A esta tensión que comienza con la muerte de Franco, que continúa con la transición y que se estanca con el desencanto, Song la denomina “schizophrenic tendency of Spanish culture” (199), idea que encapsula el choque producido entre el crecimiento acelerado y los problemas no resueltos de la historia reciente española, a los que se suman los conocidos problemas identitarios contemporáneos de las dos Españas. Es ante este paradigma que surge la Movida, a la que Eduardo Subirats define como expresión

del desencanto social ante los límites y conflictos que lastraban la recién estrenada democracia; comprendía asimismo los cuadros degradados que ofrecía el consumo masivo de las drogas duras, y daba expresión, a través de sus variopintas manifestaciones, en la música, en el vestir y en la vida cotidiana, a un pesimismo apocalíptico, y, por tanto, a una auténtica protesta. (79)

Por supuesto la Movida no surge como un movimiento de generación espontánea, sino como respuesta a un malestar social español, “una acción social entendida como diseño, exposición y diseminación de una cultura integralmente performateada y administrada: el espectáculo posmoderno” (Subirats 78). Y es dentro de esta liberación que se permite que muchos escritores como José Ángel Mañas exploren temas poco tocados antes, como el tema de las drogas, y se expandan temas como el sexo y la música: “the emergence of overt sexual themes in the Spanish novel of the last quarter of the twentieth century is closely related to the profound changes (political, legal, religious, and social)” (Martínez-Expósito 174). Este es el caso de algunos de los personajes de *Historias del Kronen*, antes que van por la vida llevando a cabo acciones profundamente hedonistas y superficiales, que satisfacen sus necesidades inmediatas sin observar

si afectan a las personas a su alrededor, en un absurdo y profundo egoísmo: “non-conformist to the core, the characters may be seen as waging all-out war on their surroundings, cultural and political, in total rejection of political structures, economic realities, and social norms” (Song 199). Tal es el caso de Carlos, el personaje principal del libro de Mañas y cuyas acciones impresionan a sus propios amigos ya que muestran una completa deshumanización por su alto contenido de violencia y falta de corresponsabilidad, como se observa en un diálogo que Carlos tiene con su amiga Nuria, en el que Nuria le dice “no quieres ponerte en la situación de los otros, ni quieres asumir la responsabilidad de tus actos” (Mañas 149). Dicha conversación se encuentra en el libro, pero está ausente en la película, situación que se estudia en el capítulo 2 en el que se analiza la Movida y su impacto en la Generación X en España.

Es este desencanto materializado en una actitud que se llamó “pasotismo”, lo que se convierte en una forma de vida para los jóvenes, jóvenes que respiraron y sintieron las esperanzas de sus padres y abuelos en una España mejor, y que se encuentran ante una España con terribles actos de violencia interna como los actos terroristas de ETA, y que además observan en los medios de comunicación los conflictos internacionales que marcaron esta década. Mañas hace mención a estos en *Historias del Kronen* cuando la familia está viendo los noticieros: “el telediario, sin guerras, no sería [sic] lo mismo: sería un circo romano sin gladiadores. Ahora sale Pujol haciendo unas declaraciones en catalán” (Mañas 28). En la película, la familia está comiendo, y de fondo se ve la cortina de inicio del telediario, pero en este caso, las noticias hablan de diversos casos de corrupción en toda España, incluida en la Generalitat catalana:

Mariano Rubio declara ante la comisión del congreso, el exgobernador del banco de España se rehúsa a hablar de sus negocios privados. El presidente de la PT de Valencia, Vicente Sanz, destituido tras publicarse una grabación en la que dice estar en política para hacerse rico [otras noticias] el fiscal pide ciento seis años de

cárcel para el exconseller de la Generalitat [ininteligible] y otros once implicados en un fraude de tres mil millones de pesetas (Armendáriz 00:19:16-00:19:48)

Las diferencias en las noticias son palpables, en el libro se hace hincapié en los conflictos de la época, tanto nacionales como internacionales, y en la película se señalan los graves casos de corrupción a nivel nacional. Mañas trabajó con el director Montxo Armendáriz en el guion. La intención detrás de las diferencias entre lo que se lee y lo que se ve, parece ser la de maximizar el impacto de los medios de comunicación, para exponer el desencanto de la transición, y específicamente, los diversos casos de corrupción en toda España a mediados de los 90.

En un diálogo que Carlos tiene con su padre, en una clásica lección paternal de obligar al hijo(a) a valorar lo que se tiene, le dice: “Vosotros los jóvenes lo tenéis todo: todo. Teníais que haber vivido la posguerra y hubierais visto lo que es bueno” (Mañas 67), a lo que Carlos mentalmente replica:

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

La salida para Carlos es contestar que lo único que “necesito [es] tu dinero, eso es todo” (Mañas 67). En la película, la familia está conformada únicamente por Carlos, su hermana, su madre y su padre, y en el caso del diálogo anteriormente mencionado, la situación se da en la cena de aniversario de sus padres y lo que piensa Carlos no es comunicado verbalmente, lo que enfatiza aún más la actitud de “pasota” de Carlos en la película, respecto al libro.

Hay que recordar que el término “pasota” es “el culto social a un pesimismo abúlico, de larga tradición en las mentalidades católicas de la nación [también] se le llamó estado de ataraxia pública y privada” (Subirats 72). La ataraxia no es algo nuevo en la cultura española. Pío Baroja

hablaba de ello en su libro *El árbol de la ciencia* escrito en 1911. Baroja define la ataraxia como “el paraíso del que no cree” (Baroja 285) en la sociedad de principios del siglo XX. Baroja también habla de lo que hace a una sociedad malvada y esto es, en palabras de Baroja: “el egoísmo del hombre, y el egoísmo es un hecho natural, es una necesidad de vida” (176); y es este mismo escritor-filósofo el que denomina el positivismo y negativismo como “resultados orgánicos” (152). La ataraxia española es un mal añejo, que se había disipado un poco por estar primero en plena Guerra Civil y después bajo el yugo dictador de Francisco Franco, pero que vuelve a ser palpable una vez que España vuelve a ser responsable de sus decisiones políticas y sociales.

Es la respuesta a un estado de constante decepción y desilusión con un régimen. Esta desilusión que se riega y contagia a la población y que, al entender que el gobierno es culpable de una determinada situación, resulta en una población que se vuelca en sí misma culpándose unos a otros, en un ejemplo absoluto de pesimismo y negatividad:

Reading *Historias del Kronen* produces feelings of anguish, impotence and frustration. Such feelings are born out of the perception of an emotional nihilism that rejects commitment and negates redemption. Nothing is more difficult for us than to accept a nihilism that precludes the possibility of change and transformation and that does not admit our desire for the betterment of society. It builds a wall that does not even allow us to be optimistic. On the contrary, it obliges us to silence the hidden voices that motivate us to convert those who follow the “wrong” path. (M.P. Rodríguez 125)

A finales del siglo XX, la sociedad española “is going through a dark age politically in which there is little or no possibility of political and social change” (Song 203). Si se le compara con el análisis antes mencionado de Baroja a principios del siglo XX, este parecería un círculo vicioso. O quizá el desaliento finisecular de la Generación del 98, tenga elementos semejantes con el desaliento también finisecular del siglo XX: “no somos hijos de nuestro padre (forcluido), pero sí de nuestros abuelos y otros antepasados: somos bisnietos del Cid, pero renegamos de nuestro

padre” (Pedrós-Gascón 30). Quizá en la transición de un siglo a otro la esperanza está al alza: “se limpian las huellas del dolor pretérito con las esperanzas de un indefinido futuro” (Subirats 72), y al no lograr la meta deseada la ataraxia española (o desencanto o pasotismo) hace presencia para ignorar y borrar de la memoria lo no necesario, al fin y al cabo “el pasado es siempre aburrido” (Mañas 83) como Carlos lo hace ver en la reunión con su abuelo moribundo.

El abuelo sabe que su nieto está actuando de forma muy negativa, pero al mismo tiempo lo entiende y le hace ver que su desesperanza y desazón están fundamentadas en los vaivenes político, económicos y sociales de España, y hasta cierto punto justifica a su nieto:

No os envidio porque el mundo que os va a tocar vivir es cada vez más deshumanizado. Yo no lo viviré, pero lo estoy viendo ya. Antes, en mi época, había otra manera de tratar a la gente, había cierto calor y un respeto. La gente salía a pasear por la calle y se saludaba. Ahora, esta mínima ética civil se ha perdido. (Mañas 83)

El abuelo sabe que su generación sufrió la Guerra Civil y la dictadura de Franco, pero ahora el problema es distinto, como lo es en cada generación. El vacío emocional que nota en Carlos es abrumador, y no es para menos ya que Carlos está “un poco harto de verle quejarse y [se] levanta” (Mañas 87), para salir a ver a su amigo Manolo y recoger “dos gramos para el fin de semana” (Mañas 87). El abuelo está muriendo y Carlos está harto de escucharlo quejarse, y decide irse a refugiar en las drogas y la fiesta. Esta escena descrita en el libro, no se representa de la misma manera en la película.

En la película los sentimientos y reacciones más profundas de Carlos, no son muy evidentes: “The film directed by Montxo Armendáriz in 1995 tends to silence or temper the most conflictive aspects of Carlos’s character” (J. Rodríguez 127), quizá para no mostrar en la pantalla grande las diferentes capas de la personalidad de Carlos, y mostrar un individuo clásico de la generación. La realidad es que Carlos es un individuo que decide olvidar, no pensar y no sentir.

Este fenómeno de entumecimiento de la memoria emocional española es lo que José F. Colmeiro ha definido como “síndrome de la amnesia española” (“Nostalgia” 177), lo que el mismo Colmeiro denomina como “enfermedad de carácter crónico en el campo cultural español contemporáneo” (177). Este fenómeno se vuelve un ente que pasa de generación a generación logrando la cúspide con la generación de Carlos, quienes son testigos del “resultado de la peculiar transición política del franquismo a la democracia, que echó tierra por encima y firmó un doble pacto de amnistía política y amnesia histórica con el pasado reciente de la guerra civil y sobre todo de la dictadura franquista” (“Nostalgia” 177), y al no haber asignado responsabilidades, hubo impunidad. La impunidad se transmite como virus o bacteria de un ente a otro sin siquiera notarse hasta que la enfermedad se hace presente, en este caso, en la figura de Carlos, quien cree que atropellar a viejos es hacerle un favor a la sociedad: “VENGA, ROBERTO. ¡ATROPELLA A LA VIEJA! ¡ATROPÉLLALA!” (Mañas 104). No hay el más mínimo arrepentimiento o conciencia social, en Carlos. Para él incluso es una buena idea deshacerse de los viejos, como se ve en el diálogo que sostiene con su amigo Roberto:

- Malditos viejos. Habría que implantar la eutanasia obligatoria a los cincuentaycinco.
- Beitman no se carga a ningún viejo en la novela —dice Roberto.
- Porque le dan demasiado asco, hasta para matarlos. (Mañas 54)

Otra forma de “erosion[ar] la memoria” (“Nostalgia” 182) es el uso de drogas y alcohol, sobre todo en la juventud, lo cual explica también el actuar de Carlos: “Consumir y consumirse, son dos caras de la misma moneda hedonista, escéptica, autodestructiva. El alcohol es otro hábito de consumo que funciona como otra droga amnésica” (“Nostalgia” 182). En el caso del protagonista, Carlos, pierde o adormece constantemente la memoria, lo cual también afecta a su identidad: “la identidad y la memoria van unidas de manera inseparable” (“Nostalgia” 183) y

cómo se percibe en una sociedad, al estar adormecida la memoria y la conciencia, está adormecida o erosionada la identidad.

En este contexto es importante mencionar que a la generación del escritor José Ángel Mañas se les denominó “los narradores del yo-yo [...] literatura en pañales [plagadas de] infantilismo e inmadurez como claves de la estética dominante de la generación” (Illescas 3) como se observa en la siguiente frase dicha por Carlos: “Pienso en que no tengo nada que hacer durante el día. Sólo comer, dormir y cagar: está claro que el lujo es el retorno al estado animal” (Mañas 65). Este tipo de comportamiento inmaduro también consta en el diálogo que sostienen Carlos y Rebeca después de tener sexo. Rebeca confronta a Carlos diciendo:

Mira, prefiero no hablar de estos temas contigo, mi niño. No comprendes nada. No tienes ni puta idea de lo que es la vida. No sé para qué te sirve la universidad. A ti lo que te hace falta es pasar un poco de hambre, privaciones, mi niño, y así te darías cuenta de lo que valen las cosas. (Mañas 36)

A pesar de ser un buen estudiante, la universidad no le está enseñando a Carlos lo más básico de la convivencia en sociedad. Además, la conversación anterior, pone en primera plana la clase social de Carlos, que es un muchacho de clase media-alta, centrado en sí mismo.

Mañas menciona en una entrevista con Ana Corbalán que en la novela “hay una parte de realidad” (“Experimentador” 338), por lo tanto, se puede hacer una conexión entre el personaje de Carlos y el joven Mañas, agregando así diferentes facetas de Carlos, como cuando se encuentra en el sofá de su casa y toma un libro de poesías:

... de un tal Gil de Biedma, que debe ser del viejo, y un artículo de El País que se titula: Poetas ante el fin del siglo. Lo cojo y leo un poco:...No estamos, sin duda, en una época lírica: la última fue la de entreguerras. Entonces los poetas eran populares. El cine primero y la televisión después... Vuelvo a dejar el artículo sobre la mesa. (Mañas 44)

Esta escena no se encuentra en la película porque entonces sería necesario darle más crédito al personaje principal, mostrándolo con la sensibilidad y disposición de abrir una parte del pasado,

un pasado doloroso para España, que fue la España de los poetas que no sólo se dedicaban a la observación, sino que además actuaban consecuentemente, independientemente de su afiliación política. Vázquez Montalbán define a esta generación como “la primera promoción biológica de españoles rigurosamente posfranquistas [cuya] [sic] memoria lógica se forma con la muerte de Franco o incluso después. Ni siquiera ha sido suya la expectativa de la transición” (Vázquez, citado en C. Smith 55), y la distancia generacional se hace obvia en esta novela. Es el mismo Carlos el que se encarga de dejar el tema claro cuando dice:

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. (Mañas 42)

En la generación anterior a Carlos, los padres, usaban frases de poesías y libros que les habían dejado algún aprendizaje o pensamiento particularmente fenomenal. Para Carlos son los actores de cine, que interpretan personajes ficticios, los que marcan y dejan huella: “Somos hijos de la televisión, como dice Mat Dilon en Dragstorcauboi” (Mañas 42); y remata, por si cabía alguna duda: “Cualquier película por mediocre que sea, es más interesante que la realidad cotidiana” (42). La vida y realidad de otros es mil veces mejor que la realidad en la que viven, en una negación absoluta de sus familias, sus amigos, sus raíces, su pasado y su historia.

Todo este análisis que Carlos hace obliga al lector a observar a Carlos con un lente distinto, un lente menos visceral y más analítico. Carlos no es una figura plana de una sola medida, como tampoco la sociedad joven de España de la transición. Ambas son figuras llenas de distintos matices, como es la historia de España. En la España de la transición, la mujer comienza a tener un papel más activo en la economía del hogar, la mujer sale a trabajar fuera de casa, y el concepto de familia cambia, como el abuelo de Carlos le hace ver: “La familia se está resquebrajando como célula social. La mujer, que antes era el núcleo y el alma de la familia,

ahora va a trabajar. Mira a tu madre, por ejemplo, que ni siquiera come en casa, o la tía Carmen, que es funcionaria” (Mañas 85). El hecho de que la mujer escoja otro camino en lugar del de quedarse en casa, no debería de ser el fin de la familia, pero el cambio a ese nivel aún no se logra del todo, y se le culpa a la mujer de dicho cambio que ha traído como consecuencias resultados que se juzgan como negativos.

Como indica Daniel Vela-Valldecabres, la generación de Mañas está marcada por diversos cambios mundiales que llaman a plantear una estructura identitaria distinta: “En Estados Unidos, Inglaterra y Francia, cuando se tensa la cadena al producirse una transformación tan radical, el eslabón se rompe en el punto más débil: la juventud” (“Análisis” 2141). Y es exactamente lo que sucede aquí: la juventud se queda en el limbo, el concepto de familia cambia y se amolda a las nuevas necesidades familiares, como lo indica el abuelo de Carlos en la última plática que tienen antes de morir: “La televisión es la muerte de la familia [...] La familia tradicional está muriendo y es una pena. Mira, yo siempre quise que tu padre comprase el piso de enfrente de este mismo edificio cuando decidió casarse, pero él y tu madre se empeñaron en buscar otro piso y así estamos, que apenas nos vemos nunca” (Mañas 85). Mientras que para el abuelo la televisión significa la muerte de la familia, para Carlos la televisión, pero sobre todo el cine, significan la vida misma.

El mismo telediario reafirma el sentir de Carlos, que lo que pasa en la vida diaria y la cotidianidad son el infierno mismo a menos de que trate de algo que Carlos considere entretenido: “Nos sentamos a comer y vemos el telediario, que hoy está entretenido. Nueve inmigrantes polacos han muerto en un incendio en Móstoles. En China ha habido trescientos muertos por una inundación” (Mañas 100). Es entretenido porque presenta muertes por desastres. En lugar de mostrar empatía, Carlos se regodea de la miseria de otros, porque le hace olvidarse

de sí mismo, y embarcarse en su “pequeña vida egoísta” (Mañas 148). Durante toda la novela el telediario juega un papel importante, el de mantener informado al lector de lo que acontece alrededor de la vida de Carlos, España y el mundo.

En la novela las olimpiadas de 1992 en Barcelona están por llevarse a cabo porque se hace mención de ellas durante todo el libro. Desde el telediario se va informando de la llegada de la antorcha a España, hasta cuando el rey la recibe en Madrid. Se anuncia que “ETA ha vuelto a plantear proposiciones de negociación política con el gobierno y se recuerda que la última bomba que pusieron en Madrid fue en Jumbo” (Mañas 132). Mañas usa la novela para mantener informado al lector y desde la perspectiva desdeñada de Carlos, se hace saber que los españoles están temerosos de que ETA o algún otro grupo las pueda boicotear “no van a durar ni dos semanas. Dicen que son los juegos más cortos de la historia: los catalanes, tronco, éstos son los catalanes que nos chupan el dinero para luego poner anuncitos de Freedom for Cataluña” (Mañas 177). Este aspecto de Carlos en el libro demuestra que no está totalmente deshumanizado, hay algo en él que todavía lo mantiene conectado al mundo en el que vive. Es como si tuviera una doble personalidad, la contraposición que produce el ser llevado de un total vacío emocional a estar al tanto del acontecer mundial y nacional da la sensación de que Carlos es un sujeto paranoico al lector.

La paranoia es un elemento fundamental en novelas como *American Psycho* (1991) y precisamente ese es el efecto que produce el analizar estas facetas de narración de Carlos, como cuando Manolo le está sirviendo las cervezas y está la antorcha en la televisión, y Carlos dice: “A ver si llega pronto a Barcelona y quema la ciudad” (Mañas 177). O en otro momento de la narración en donde reconoce que “Últimamente tengo ideas algo macabras en la cabeza. Debe ser por ver tantas películas de psicópatas [...] Según Beitman, es como un subidón de adrenalina

brutal, como una primera raya. Sonrío” (Mañas 134). El lector no sabe con qué Carlos se va a encontrar, si con el joven un poco perdido o con el loco desquiciado, y esto mismo lo dice Nuria cuando hablan de Carlos: “Tienes miedo a sufrir y lo escondes haciendo sufrir a los demás. Para que no te peguen, pegas primero. En el fondo eres un cobarde” (Mañas 149), pero esa cobardía viene de un miedo inicial. Esa cobardía no es siempre notada por sus amigos varones, a quienes sorprende e incluso admiran el nivel de irresponsabilidad de Carlos. Carlos es el alfa dominante y le gusta dominar a sus amigos, como le hace ver Nuria: “yo no impongo mis sentimientos a los demás ni juego con ellos como haces tú. Esos pequeños juegos de dominación no te llevan a ningún lado, no ganas nada. Juegas muy sucio y lo sabes, que es lo peor” (Mañas 149). En la película, Roberto se da cuenta del tipo de juego de Carlos y le dice: “A ti te regalan un mecano y ya te crees ingeniero” (Armendáriz 00:9:36-00:9:40).

La actitud de ira y negatividad parece ir en ascenso durante la película y el libro. Sobre todo, después de la muerte de su abuelo, quién le había dicho que “la gente de [su] edad ha rendido culto a la amistad, una amistad que la guerra puso a prueba” (Mañas 84). Carlos no parece saber distinguir lo que realmente es amistad, algo que acepta: “Nadie tiene amigos, Roberto. La amistad es cosa de débiles. El que es fuerte no tiene necesidad de amigos. Beitman te lo demuestra” (Mañas 137). Carlos es solamente el caparazón de un ser humano, está vacío y como indica Vela-Valldecabres “lo interesante del caso es que lo que le sucede a Carlos en la novela se puede generalizar a toda una generación: la falta de objetivos en la vida, el desprecio por sus familias y amistades, la exaltación del *carpe diem*... está manifestando un escapismo, un vacío interior que no se podrá llenar ni siquiera con el paso del tiempo” (“Análisis” 2145). Vivir por vivir, sin sentido ni razón.

En la película, el abuelo de Carlos transmite un mensaje aún más profundo con respecto a la palabra y lo importante que esta es para las otras generaciones. Por ejemplo, Carlos miente con respecto a darle un cigarrillo al abuelo que tiene cáncer cuando el abuelo tiene un acceso de tos “eso no Carlos, eso no, la mentira es el desastre, si haces o dices algo, tienes que mantenerlo [...] tienes que mantener tu palabra Carlos, si no, estamos perdidos” (Armendáriz 00:36:24-00:38:00). Carlos parece agobiado por las palabras del abuelo, pero le permite seguir fumando. Lo mismo pasa con el honor y la lealtad, valores que Carlos ya no conoce: “la gente no tiene principios ni palabra, hoy dice blanco y mañana negro según le conviene” (Armendáriz 00:34:26-00:35:01). Después del encuentro con su abuelo, que como ya se ha dicho será el último, Carlos se va a casa de su amigo Roberto para salir de fiesta una vez más, a lo que Roberto le contesta:

- Coño, no tío, estoy deshecho.
- Eso tiene remedio, tengo pasta, podemos pillar un gramo.
- Que no, vas a meterme mierda, un día estamos de puta madre al siguiente hechos polvo, siempre subiendo y bajando, estoy hartado.
- ¿Y no es mejor eso que la monotonía? ¡Venga va! (Armendáriz 00:38:02-00:38:15)

Carlos viene de ver a su abuelo muy enfermo, platicó con el anciano de cosas profundas de importancia emocional y ética, y lo primero que hace al salir es buscar a su mejor amigo para consumir cocaína e irse de fiesta. Txetxu Aguado describe el uso de las drogas en el caso de la generación Kronen al decir:

Los personajes se acogen al consuelo de las drogas porque sus recuerdos parecen ser demasiado duros de aceptar como para no sumirlos en un estado de neurosis permanente [...] frente a una realidad, o frente a una verdad que no pueden soportar en su autenticidad, compran olvido de la misma forma que podrían comprar otra mercancía en un mercado globalizado. Pero la mercancía tiene una particularidad. Es una técnica de sustitución de una presencia que no se consigue tolerar por un vacío que nada consigue evocar, de un dolor que no se consigue apaciguar por un estado total de anestesia emocional. (75)

Ese es el *modus vivendi* de Carlos, escapar como sea de su realidad, ya sea porque está frustrado de que no tiene un ideal por el cual luchar, o porque entiende que la generación anterior le falló, en lo que sea que él cree que le fallaron, o por escapar de sí mismo. El consumo de drogas, alcohol, sexo, películas violentas y el telediario, son constantes tanto en el libro como en la película.

El absurdo de Carlos ha sido asociado con el tremendismo de Camilo José Cela. Athena Alchazidu plantea una aproximación generacional *neotremendista* en el artículo “Generación X: una modalidad finisecular del tremendismo” con respecto a diversas obras de la Generación Kronen. Al pensar en *neotremendismo* y Carlos se pueden ver las similitudes en la:

visión desagradable del mundo, la vida en el borde de un abismo [que] no da muchos pretextos para el optimismo [y] la falta de comunicación se debe al egoísmo de los personajes quienes son incapaces de escuchar a los demás, por lo cual no son capaces de sostener un diálogo o una conversación, ya que a menudo ésta se convierte en monólogos paralelos. (108)

Así mismo cabría mencionar la comparación entre el tremendismo de Camilo José Cela, y la Generación Kronen como síntoma o reflejo de lo que estaba pasando, en palabras de Alchazidu: “La narrativa de la Generación X, igual que la tremendista de la postguerra, refleja los mayores problemas de la sociedad, surgiendo como una reacción artística a los impulsos de la vida cotidiana” (“Generación” 101). También, como se puntualizó al principio de este estudio, las generaciones del desencanto, pasotismo, Kronen o X, se enfrentaron al fin del siglo, y siempre que finaliza un siglo y comienza otro, hay un miedo intrínseco a lo que viene, la eterna creencia del fin del mundo:

Desde los remotos tiempos de la historia universal, el final de una época representa un punto crucial, que invita a hacer cuentas de los tiempos pasados. La idea implícita del final, del cierre ficticio, quizás sea una de las causas por las que, muchas veces, el pensamiento finisecular está cargado de una filosofía pesimista, con la que se suelen asociar visiones apocalípticas. En este sentido, el fin del siglo XX no ha sido ninguna excepción. (“Generación” 101)

Si a eso se suma el duro final del siglo XIX y terrible e igual de duros tres cuartos del siglo XX que tuvo España, es de entender la rapidez con la que la sociedad reacciona negativamente a la menor provocación a “the uneven results and the ‘schizophrenic’ tendencies in the contemporary Spanish culture” (Fouz-Hernández 84). Esto no significa que toda España reaccione como Carlos ante los cambios, pero sí es un hecho que hubo una parte de una generación entera actuando de esta misma manera, y que es objeto de estudio aquí a través de su representación en *Historias del Kronen*, tanto la novela como la película.

José María Aznar, quien en 1994 iba a ser presidente del gobierno durante el apogeo de la Generación X, manifiesta en un discurso que “Hace falta [...] desarrollar una nueva mentalidad y unos nuevos hábitos sociales en el decurso de nuestra vida política, marcado, indefectiblemente, por las anomalías históricas que España ha padecido desde 1898” (Aznar, citado en Britt 144). Dichas “anomalías históricas” se encuentran en plena expresión social en 1994, que es el año en que se publica *Historias del Kronen*, y existe una idea en el aire de que el país necesita “una nueva mentalidad” para encontrar o reencontrar una identidad con la que se sientan identificados y reunificados como nación. Hay dos frases que encapsulan la división en la que se encuentra sumido el país, una por parte de la derecha franquista y la otra por la izquierda del “desencanto” y que Ysàs explica de la siguiente manera:

Impulsado desde la ultraderecha franquista, pero con receptividad entre sectores despolitizados, empezó a extenderse el slogan “con Franco vivíamos mejor”, mientras desde la izquierda el “desencanto”, se expresaba con la irónica frase de Manuel Vázquez Montalbán “contra Franco vivíamos mejor. (63)

Carlos y sus amigos viven en la encrucijada histórica del estertor del nacionalismo franquista a la llegada triunfante de la globalización, que resulta en una cultura que se modela siguiendo a los Estados Unidos: “los jóvenes menores de treinta años, cuya subcultura prefería ante todo los cómics, los juegos de ordenador, los videoclips y el cine violento (del estilo del cine del

norteamericano Tarantino, autor de *Pulp Fiction* y *Reservoir Dogs*)” (Fusi 710). Esta es una identidad basada en drogas, violencia, rock y sexo. Fue tal el éxito de *Historias del Kronen*, que a esta generación se le llamó “generación del Kronen” (Fusi 711). Es decir, los lectores de este libro se vieron a sí mismos u otros los vieron tan reflejados (al grupo del que se habla), que se les definió con el nombre de la obra. Para Carlos esta es su identidad, la identidad de los muchachos que consumen grandes cantidades de drogas y alcohol y se reúnen en un lugar como lo puntualiza Vela-Valldecabres “cervecería Kronen” (“Análisis” 2142). Subirats traza la genealogía de esta nueva identidad cuyo origen estaría en la España de la movida:

el signo distintivo de la nueva política [hedonista] *sui generis*, plenamente identificado con los valores narcisistas del consumo de masas, y adornado con la gesticulación neovanguardista de una falsa aristocracia intelectual. Su principio fue la banalidad de lo nuevo, a la que la inteligencia rindió culto a través de sus más dispares expresiones, desde la arquitectura *postmodern* a la *nouvelle cousine*, y de la *nouvelle philosophie* a los reciclajes de las más banales neovanguardias del *Soho* de New York. Había despertado la *Movida*. (75)

Aunque Subirats habla de la generación del 70-80 y no de la del 90, es importante mencionar el hilo conductor que lleva de la Movida a la Generación Kronen o Generación X.

Capítulo 2

De la Movida a la Generación X en España

Este capítulo comenzará con una frase del renombrado escritor español José Ortega y Gasset con la que define la cultura como: “[...] el sistema vital de las ideas de cada tiempo” (Ortega y Gasset, citado en Fusi 531). Partiendo de dicha definición, la cultura de la generación Kronen, no es, como indica Christine Henseler, una “generación biberón [ni es] generación Kleenex de usar y tirar” (“Pop” 692), es una generación que crea de acuerdo con las ideas de su tiempo, marcadas por la transición, que tuvo a la Movida como expresión cultural. Para hablar de la Movida tenemos que retomar los temas de la transición, Franco y la Guerra Civil:

La *Movida* has always meant a discussion of the political backdrop of the period, the end of the dictatorship and the transitional years to democracy. It could be argued that the study of Spanish contemporary culture and literature has been mostly characterized through the experience and the aftermath of the Francoist dictatorship that lasted over thirty-five years since the end of the Civil War in 1939. (Nichols y Song 12)

Aunque en la cita anterior, los autores no mencionan 1898, el sentimiento de crisis y el cambio en la psique española viene de lejos. La Movida surge dentro de este proceso de acumulación histórica a la que se suma el contexto internacional de los 90, con una España que se integra en un mundo que ahora está en pleno proceso de globalización: “The transition was also a time for expansion beyond national parameters, when technological change and the new, global economy brought rapid change across the developed world, of which Spain was now part” (Song 198). Este movimiento español “led to instances of creative and fertile artistic activity that started in Madrid but quickly moved to and thrived in other regional capitals. However, because they were largely characterized (especialmente retrospectivamente) for their frivolity, bad taste, and excess, the interest in this so-called phenomenon as a cultural movement promptly diminish” (Nichols and Song 13). Con respecto a esto último, Eduardo Subirats opina que “pese a su banalidad, o

precisamente por causa de ella, la Movida significó, sin embargo, una verdadera y radical transformación de la cultura” (78). Tal transformación es tan importante que, como Christine Henseler menciona, a José Ángel Mañas se le concedió el título de “father of the neorealist writers” (“Pop” 695). Si esto no es un cambio cultural, entonces un sinnúmero de analistas de este período están equivocados.

La Movida “no fue un movimiento social de consecuencias dramáticas y profundas” (Subirats 78) justamente porque buscaba no tener todo el peso histórico y social que otros movimientos habían tenido, dado que al final no habían logrado todo lo prometido. Eran, en suma, “distinct literary styles but all affected in different ways by the experience of the Franco dictatorship” (Song 197), un cambio entorno a distintas necesidades planteadas por nuevos problemas.

Subirats hace un análisis de la Movida utilizando los elementos anteriormente señalados, y agregando el estudio desde la etimología de la palabra para darle un contexto histórico que es fundamental mencionar en este estudio, ya que responde a una continuidad política y social española que en muy pocos artículos se analiza, y que además está entrelazado con el pasado que tanto se pretende olvidar y borrar de la memoria:

la palabra “movimiento”, [...] insinúa algunas asociaciones mitológicas inquietantes. “Movimiento” era la categoría a la vez estética y política introducida en Europa por las estrategias fascista de vanguardia de los años 20 y 30. El culto futurista a la máquina, el dinamismo y la violencia, y las campañas nacionalsocialistas de movilización masiva de la sociedad civil con destino a una guerra de expansión y exterminio, son partes integrantes de este importante concepto histórico a la vez estético y militar. “Movimiento” significaba traslado de masas humanas a través de los medios de comunicación moderna. (Subirats 77)

Esto calza perfectamente con la deshumanización del personaje principal de Mañas, Carlos,

cuando está hablando con su amigo Roberto, y hacen referencia al asesino en serie Bateman, a lo que Roberto contesta: “Si al final el Beitman va a tener razón y acabamos por odiar a la raza humana” (Mañas 64). La afirmación de Roberto genera en el lector la impresión de que este modo de vivir, como una fiesta permanente, es un ente por sí mismo que a veces se puede tornar violento, a veces puede durar más de lo deseado o esperado: “Qué movida más guay la del sábado” (Mañas 63) Es este punto donde se nota la importancia que las drogas tienen tanto en la Movida, como en la Generación X: “Me levanto con la cabeza algo cargada: la movida de anoche se prolongó más de lo que esperaba y volví a casa a las seis. Saco la piedra de ayer, quemó y lío un porro” (Mañas 64).

A este respecto Subirats comparte con muchos estudiosos del tema el punto de vista de que la Movida “ofrecía un consumo masivo de las drogas duras” (79), lo que explica el nivel de consumo de drogas en *Historias del Kronen* y la aparente normalidad de este consumo entre los jóvenes, como en la fiesta del Fierro, en donde el cumpleaños ofrece drogas y alcohol en grandes cantidades: “¿Pero has visto esa bandeja? Ahí hay por lo menos diez gramos [...] Roberto vamos a esnifar [...] Ya empiezo a notar el saborcillo de la coca que baja por la garganta. ¿A cuántas rayas toca por persona? [...] Joder, qué subidón me está pegando” (Mañas 218). Y es tal el consumo de cocaína que Carlos empieza a sufrir las consecuencias, como sangrado de la nariz:

—Te sangra la nariz —me indica Roberto.
— ¿Otra vez? —me llevo la mano a la nariz y me levanto para limpiarme. (Mañas 110)

Elementos como los anteriores, sexo, rock, violencia, desinterés por la política y los problemas sociales, forman parte de lo que conforma a la “Generación Kronen”, título que como indica Alchazidu se utiliza

para referirse a los escritores jóvenes de finales del siglo XX [y] el término de la Generación X [...] resulta el más apto ya que refleja mejor el carácter de la juventud de la época, donde la x es un símbolo general empleado en las matemáticas para referirse a la incógnita, a algo indefinido, desconocido. Y todo eso son características muy unidas a la nueva generación en el umbral del nuevo milenio. (“Generación” 100)

Alchazidu conecta la “Generación Kronen” con la Generación X” que es un movimiento social que atañe a los jóvenes de la época a nivel mundial, y que Charles Acland define de esta manera:

refers to the experience of coming of age in the late twentieth century, but doing so with ‘a certain lack of distinction’. The ‘X’ has come to denote an inability to define a whole generation faced with diminishing economic opportunities, a looming sense of failure, and the impossibility of attaining any group of identity saved by way of negating the preceding generation’s lifestyle and political accomplishments. (Acland, citado en Song 201)

Dicho término es acuñado por Douglas Coupland en el libro *Generation X: Tales for an Accelerated Culture* (1991) para definir una generación de jóvenes se ve obligada a aceptar un presente que no les satisface, y un futuro que no ofrece nada espectacular debido a que la generación anterior no cumplió con su responsabilidad: “The car was the color butter and bore a bumper sticker saying WE’RE SPENDING OUR CHILDREN’S INHERITANCE, a message that I supposed irked Dag, who was bored and cranky after eight hours of working his McJob (“Low pay, low Prestige, low benefits, low future”) (5). Coupland incluso define lo que significa trabajar en McDonalds “MCJOB: A low-pay, low-prestige, low-dignity, low-benefit, no-future job in the service sector. Frequently considered a satisfying career choice by people who have never held one” (5). En *Historias del Kronen* los jóvenes tienen el mismo conflicto: encontrar trabajo es una tarea titánica, aún más encontrar uno que sea satisfactorio, y menos aún obtener un buen salario, lo que incrementa el malestar, la desilusión, la negatividad y la desesperanza, como se ve en el diálogo que tienen Miguel, Celia y Carlos:

—No te rías, Celia. Si es que todo está muy mal. Mucha Expo y mucha olimpiada pero en Madrid no hay dinero.

—No, si me río de Carlos. Ya lo sabes que a mí no me hace nada de gracia, ahora que estoy intentando buscar trabajo. Es que es un círculo vicioso. Para encontrar trabajo, te piden experiencia profesional y como no la tienes, no puedes conseguir el trabajo y no puedes adquirir la experiencia. Y así no sales nunca. (Mañas 205)

Para los jóvenes de generaciones anteriores era más fácil encontrar trabajo con un mínimo de educación, pero en el momento en el que la Generación X entra al mercado laboral, en el fin del milenio, los requerimientos para encontrar trabajo son mucho más altos. Es decir, el mercado laboral a nivel mundial parece hacerse más competitivo en este momento.

La pérdida de identidad se hace más profunda con la anexión de España a la Comunidad Económica Europea, ya que, tuvieron que cambiar sus costumbres en pos del pacto económico:

—Si es que esto es Europa: el cinturón de seguridad, prohibido fumar porros, prohibido sacar litros a la calle... Al final, ya veréis, vamos a acabar bebiendo horchata pasteurizada y comiendo jamón serrano cocido. Yo es que alucino. Encima, todos los españoles contentísimos con ser europeos, encantados con el Seat, la única marca de coches española, la compre la Volkswaguen, encantados con que los ganaderos tengan que matar vacas para que no den más leche... Así estamos todos con los socialistas: bajándonos los pantalones para que nos den bien por el culo los europeos, uno detrás del otro... (Mañas 204)

El resentimiento con la generación anterior es profundo. Los jóvenes perciben a los adultos como vende patrias “the obsession to “sell” Spain, so to speak, to the rest of the world in the early 1990s” (Vilaseca 46), cuando se suponía que debían velar por sus intereses y en lugar de hacerlo, les destrozan lo poco que tenían. Coupland lo llama “BOOMER ENVY: Envy of material wealth and long-range material security accrued by older members of the baby boom generation virtue of fortune births” (21). Este resentimiento, se torna en violencia, y aparece representada en las películas, los telediarios, la música e incluso en el sexo.

Christine Henseler analiza las representaciones de la Generación X en España en su libro *Spanish Fiction in the Digital Age. Generation X Remixed* (2011), en el que indica que las “novels of Generation X writers displayed characteristics that pointed to a larger social and

cultural transformations. These authors grew up on music, film television, and advertising. They were the children of MTV and reality television, of the Video Home System (VHS) [and] the TV remote control” (1) lo cual explica perfectamente el comportamiento de los personajes de Mañas, particularmente Carlos y Roberto y su obsesión por las películas hiper violentas:

—A ti, Roberto —digo—, lo que te encantaría son las Esnafmuvis.

— ¿Qué es eso?

—Unas pelis que están de moda en las que filman a un tío una tía, normalmente una puta o un chavalito, se los follan y luego les matan. Pero de verdad, delante de la cámara.

—Pues sí, me molaría. Pero, ¿hay de eso en España?

—Venga, dejad de decir burradas, que lo de Beitman está muy bien, pero es una novela y punto.

—Anda, Pedro, no seas moralista. Dime, Carlos, ¿hay películas de ésas en España?

—Pues claro.

—¿Y cuánto cuestan?

—Eso ya no lo sé. (Mañas 93)

El diálogo anterior muestra que para estos jóvenes esta violencia parece ser natural. Diana Palardy plantea la preocupación de hasta qué punto esto es normal: “the reader is left wondering how far is too far and to what extent violence has become normalized for these youth” (84). Esto se ve al final de la novela, al llegarse al climax de la violencia con la muerte de Fierro.

Maarten Steenmeijer habla de este fenómeno de muerte y violencia extrema en su artículo “Autenticidad, muerte y martirio: Kurt Cobain en la narrativa española”, indicando que “es sólo por medio de la violencia que los inseguros [personajes de la novela] se sienten capaces de enfrentarse con un mundo en el que se sienten alienados y huérfanos y del que resulta ser imposible [...] escapar” (18). El mismo Mañas hace referencia por medio de los personajes de Amalia y Carlos, cuando Amalia le hace ver a Carlos que se mete en su vida porque le importa, a lo que Carlos responde que no lo haga, y es entonces cuando Amalia le dice: “¿Y tú crees que no te metes en la vida de los demás? ¿Qué es lo que crees que estás haciendo ahora mismo? No

tienes razón. Si de verdad pensaras así, ahora estarías metido en una cueva tú solo, y haría ya tiempo que te hubieras suicidado. Desengáñate, Carlos. Tú no eres nada sin los demás” (Mañas 170). Carlos sabe que necesita a los demás, sobre todo para autovalorarse, pues es la conexión con los demás lo que lo mantiene vivo, aunque esta conexión sea por medio de las drogas, alcohol, sexo y violencia.

En este sentido, la figura de Kurt Cobain desempeña un papel aglutinador en la Generación X, ya que todos los “alienados y huérfanos” se ven reflejados en él como un modelo a seguir: logra el éxito siendo drogadicto, tenía una especial afición por las armas, “y que había bautizado sus armas de fuego con nombres de periodistas que a su juicio lo habían tratado mal” (Steenmeijer 17). Nirvana dio un concierto en Madrid en 1994, poco antes del suicidio de Cobain, el cual fue el 5 de abril de ese año. Mañas habla del concierto en el libro y decide plasmar una estrofa de la canción *Something in the way* “UNDERNEATH THE BRIDGE ANIMALS ARE CRAWLING...THERE IS A LEAK...IT’S OKAY WITH FISH CAUSE THEY DON’T HAVE ANY FEELINGS...UH, UH, SOMETHING IN THE WAY.... (Mañas 107). Curiosamente, cualquier otro término en inglés, Mañas decide escribirlo como los costumbristas harían: así leemos las palabras como “huolkman” (207), “güiscola” (62) “Esmelslaiktinspirit” (106), pero cuando se trata de las canciones de Nirvana, no duda en escribirlo en mayúsculas y en perfecto inglés, lo que como lector, indica que hay una reverencia en ese caso particular, pues ahí decide mantener la estructura original. En este análisis, este hecho funciona como un elemento de conexión profundo con Nirvana, y lo que tanto el grupo como el cantante principal significaba para la generación. Cobain gustaba de jugar con temas violentos en todas sus letras y en su vida privada: “[los] respectivos actos y actitudes violentas [de Cobain se ubican] en un marco social y cultural dentro del cual funcionan, además de

autores, de víctimas de violencia” (Steenmeijer 18). El hecho de que Cobain se suicidara poco tiempo después marcó aún más a la Generación X, ya que su pseudo héroe, no pudo soportar más la existencia en este mundo y decidió quitarse la vida. Nirvana fue el grupo grunge por excelencia, y al perder a Cobain, el grupo se disolvió.

En el libro, la música juega un papel importante junto con las drogas, el alcohol y el sexo. Tenemos desde Metallica, Nirvana y Elton John, hasta grupos españoles. En la película únicamente aparece el punk español, para hacerlo un producto más nacional y alejarlo un poco de la etiqueta de importado: “Using punk music as a critical tool, Mañas draws the parallels between punk music and postmodernist tendency to collapse the hierarchical distinction between elite and popular culture, stylistic eclecticism and the fusion of codes, and above all, the presence of pastiche, irony, and playfulness” (Agawu-Kakraba 189). Estas ideas se pueden notar en la siguiente cita, que encapsula lo mencionado anteriormente: “Pongo una cinta de Siniestro Total, mientras oigo a Roberto jadear. TE MATARÉ CON MIS ZAPATOS DE CLAQUÉ...TE DEGOLLARÉ CON UN DISCO DE LOS ROLLIN ESTONES O DE LAS RONETES... Y BAILARÉ SOBRE TU TUMBA. Roberto se corre enseguida y el travelo me toca el hombro para indicarme que es mi turno” (Mañas 119). En la cita anterior se enfatiza la distinción entre las clases sociales, el elemento homosexual, la fusión de los códigos de lo que es permitido y lo que no, y el juego de palabras.

En la película, la misma escena es más explícita, ya que mientras el chaperero está haciéndole sexo oral a Roberto, no hay música de fondo, así que los gemidos son claros y fuertes, y se puede observar a Carlos tarareando una canción (aunque no se entiende cuál es) y fumando un cigarro. Cuando Roberto, sonoramente, eyacula, el chaperero le toca el hombro a Carlos y le dice: “Vamos monada, te toca a ti” (Armendáriz 1:03:54-1:04:13). La diferencia no

es un parteaguas en la película, pero es obvia entre el libro y la película, principalmente porque deja fuera el elemento musical: “rock and pop music references are a key element in the relationship [in] the novel” (Marr 9), un elemento tan importante y aglutinador en el libro.

Roberto y Carlos son muchachos que se encuentran en la indecisión en diversas áreas de sus vidas, tienen una X que deben despejar, como indica Athena Alchazidu en su artículo “Tiempo y espacio en *Historias Del Kronen*, una de las crónicas urbanas de la Generación X”:

Estos jóvenes que de forma ostentosa demuestran su desdén por las autoridades, por el orden respetado por sus padres, sin embargo, no tienen alma de rebeldes. Ellos sólo detestan, rechazan y niegan lo establecido sin tener su propia alternativa. Son conscientes de que su falta absoluta de ideales les inhibe y, por lo tanto, en el fondo, sufren y son infelices. Es una generación perdida, aún más que cualquier otra. La más perdida de todas. (20)

Carlos no tiene razones para ser infeliz, goza de dinero, una buena casa, una buena posición social, tiene empleada doméstica. Tiene dinero para drogarse y consumir alcohol, sin embargo, es un tipo profundamente negativo, egoísta, deshumanizado y transgresor. A la vista pareciera que es así porque no tiene opción, pero en realidad es su elección.

La respuesta que Alchazidu da con respecto a las razones que pueden explicar este comportamiento es que son jóvenes que:

no se ven obligados a ganarse la vida. Puesto que provienen de capas sociales acomodadas, no sufren de escasez económica. Por otro lado, sin embargo, podemos ver que esta circunstancia produce un desequilibrio peculiar: la abundancia material, por una parte, está contrapuesta por el vacío espiritual, por la otra. Los personajes llevan una vida sin objetivos, sin metas, sin ideales. Se trata de personas inmaduras sin convicciones propias y que, además carecen de las más mínimas ambiciones. Aunque se dan cuenta de las consecuencias de su falta de valores elementales, no saben, o sencillamente no quieren cambiar nada en sus posturas. (“Tiempo” 21)

Y ahí está la clave de esta generación: prefieren quedarse cómodamente así, culpando a las otras generaciones y a las circunstancias, que responsabilizarse de sus propias acciones. Alchazidu agrega: “Y en eso consiste la X, la incógnita de su propia existencia y de sus propios deseos”

(“Tiempo” 23), y sería bueno agregar la afasia o comodidad de quedarse detenidos en el tiempo sin buscar algo que los motive o cómo contribuir en este mundo de manera positiva.

Para descubrir el vacío que Carlos experimenta, Henseler utiliza un término de Hal Foster para denominarlo, que es el de “Traumatic realism”:

Carlos emotionlessly lives from day to day, the discourse on his meaningless life increasingly emulating the televisual effect of repetition, pausing, and zapping. He wards away emotional depth through the obsessive pressing of the rewind button while watching violent scenes in films like *Henry, Portrait of a Serial Killer* and by repeating life’s daily events (barhopping, having sex, and taking drugs). The result of this repetition is increasingly integrated into Carlos’s psyche for the sake of subverting and ignoring his own lack of social and spatial significance. The more often the protagonist watches violent videos, the more violent his actions become, and the better and emptier he feels. (“On Going” 357)

Es el efecto del círculo vicioso de la violencia: mientras más la consume, más la ejerce y se autoconvence de que la necesita. La violencia se torna adictiva, es una necesidad para Carlos. Es igual que el volverse adicto al porno, a las drogas, al alcohol y al sexo. Mientras más se consume, más se quiere o necesita, como el caso del alcohol y las drogas, lo que encierra a Carlos en un callejón sin salida, en donde la evasión es la única respuesta. Está en una constante evasión

unable to comprehend or change their own Beings in relation to the world, the characters of *Historias del Kronen* attempt to inject [sniff, smoke, drink] “more” world into their Being, in the form of foreign substances and activities [...] All signs of exteriority, however, be they drugs or sex or bar hopping, are inevitable reduced to the means to an end, the end being terminal forgetfulness and a desire to ‘become lived buy the world. (Molinero 297)

En esta constante evasión del ser, la Generación X cuenta con numerosas herramientas. La que tenemos a la mano es como dice Félix Romeo “es la X de EXCUSAS” (29). La televisión, por medio del telediario que la familia de Carlos mira cada día mientras come, los mantiene ocupados mentalmente para evitarse mutuamente, y al mismo tiempo mantiene al lector al tanto del acontecer diario en España y el mundo. Mientras, la vida de Carlos se va desarrollando quizá

en forma de justificación, o quizá para subrayar aún más la actitud egoísta y negativa de Carlos: “Cuando está viendo el telediario y lo que a su pensar es lo más significativo es “Ya hablan menos de Yugoslavia. La verdad es que es una guerra de segunda. La del Golfo, con los moros, es más espectacular. Además, estaba mucho más claro quiénes eran los buenos y quiénes los malos” (Mañas 66). Este comentario, además de mostrar el desprecio que tiene Carlos a la vida humana, es un comentario racista, con una carga de odio particular del que se hablará en el capítulo 3.

La televisión es el medio por excelencia. Después le sigue el cine con películas como *Pulp Fiction*, *Reservoir Dogs*, *American Psycho*, *A Clockwork Orange*, *Natural Born Killers*, *Henry: Portrait of a Serial Killer*, entre otras tantas. Estas son el reflejo de esta generación a nivel mundial, en el que la violencia, el sexo, la música y las drogas forman parte fundamental, y en donde además los héroes no son lo que por siglos hemos considerado héroes: son anti-héroes. Como decía David Bowie “We can be heroes just for one day” (Bowie, citado en Colmeiro “Busca” 7). Es la necesidad de ser reconocidos, aunque sea de forma negativa.

José Colmeiro subraya que el término importado de “Generación X”

echa mano del concepto manido de “generación” favorecido por su larga trayectoria en la historiografía española y su cómoda instalación en el imaginario cultural español así como por su co-existencia en el mundo anglosajón [...] se produce la “feliz” coincidencia de la inercia crítica nacional y del mimetismo y dependencia cultural del extranjero, especialmente de la industria cultural del cine y la televisión, la música y la literatura de los Estados Unidos, que son fomentados por la hegemonía cultural producto de la globalización económica. (“Busca” 9)

Es decir, por un lado, Colmeiro, como otros analistas, desdeña el término por ser una importación más, cuando España lo que necesita es el encuentro de una identidad que vaya acorde a los retos y crecimientos del mundo actual. Pero al mismo tiempo, acepta las enormes

“coincidencias” entre dicha generación con la de los Estados Unidos, lo que escritores como Mañas están produciendo, y lo que los jóvenes españoles están experimentando.

Colmeiro entonces acepta de una manera *sui generis* las similitudes con respecto a la autodestrucción: “El lento suicidio de la droga es la nueva forma de antiheroicidad urbana, donde la única heroína monta a caballo, siguiendo los compases de Lou Reed cantando desde la fábrica de Andy Warhol ‘Heroin is my life and is my wife’” (“Busca” 15). Se comparten las drogas, la música, hasta el gusto por un tipo de sexo y películas, siempre y cuando tengan la finalidad de adormecer y como consecuencia, autodestruir.

Mañas cree que se debe a la “atrophied and myopic views of some literary critics who are unaware that the current literary trends in Spain have an international dimensión” (Mañas, citado en Agawu-Kakraba 188), y que cada movimiento literario enfrenta siempre la negativa y la barrera de no ser lo suficientemente bueno y no tener el nivel necesario para los cánones previamente establecidos. Cada generación enfrenta el mismo proceso de aislamiento, señalamiento y lenta aceptación “[...] en el fondo era que este tipo de novela prescindía sin más del trasfondo literario, y esto lo experimentaron los críticos y algunos autores como una traición al orden establecido, en vez de considerarlo un experimento, una vía alternativa” (Gullón 277). Esto mismo se traduce a la juventud, que como Mañas comenta, está pasando por el mismo proceso. Y cada generación cuenta con un héroe o héroes que hablan por toda la generación.

Dieter Ingenschay define a Carlos como el héroe de Mañas y dice que “la mayor provocación de Mañas es presentar a un héroe que parece no tener sentimientos humanos; su innovación más palpable es la integración de la jerga juvenil radical y el frecuente uso del lenguaje fecal” (141). Aunque varios sectores de la comunidad intelectual española, sobre todo la vieja escuela, no estuvieron de acuerdo con el éxito de Mañas y otros de su generación, es un

hecho que la novela “se vendió como churros” (141) y además fue un parteaguas en la nueva forma de literatura que se estaba desarrollando en España, en la que el héroe de Mañas y sus amigos “viven en el mundo del cine, pero no el del tipo almodovariano, sino de películas como *La naranja mecánica*, *El silencio de los corderos* y de películas pornográficas snuff” (143). Este no es un héroe nacional como El Cid, o como Pancho Villa, o Emiliano Zapata, o Simón Bolívar: épocas distintas, héroes distintos. La imagen de héroe no es precisamente como se ha analizado al personaje aquí, pero era importante incluir esta perspectiva.

La novela se publica en 1994, y el acceso a películas porno de producción estadounidense estaba al alcance de jóvenes como los de *Historias del Kronen*: “En la tele hay una escena de lesbianas; una rubia se está dejando comer el chocho por la morena. Un viejo las mira desde la silla de ruedas. Ahora aparece un tío por detrás de la morena y le da por el culo mientras la rubia la sujeta por los pelos y sonríe sádicamente” (Mañas 141). La escena descrita forma parte de una película completa que Roberto está viendo cuando Carlos llega a su casa. Carlos mismo comenta algo similar cuando está teniendo sexo con Amalia: “Agarro la cabeza de Amalia por los pelos y, con un gemido, me corro en su boca. Amalia saca un Klínex de su bolso y escupe.—Toma. Esto es tuyo. Me río satisfecho. Ha sido igual que una peli porno” (Mañas 78).

Para Pérez del Solar, la pérdida del “monoteísmo cultural es remplazado alegremente por otro monoteísmo con las mismas aspiraciones de totalidad [pero este] monoteísmo del mercado es sin duda, más seductor que el anterior monoteísmo ideológico” (47). Este monoteísmo de los Estados Unidos parece ser la maximización de los medios para transmitir una opinión, idea, o forma cultural, y en el caso de la cultura estadounidense se ve cargado de sexo, violencia, drogas y música.

Sexo y violencia van de la mano en la vida de Carlos: “Jenri retrato de un asesino es mi película favorita [y más cuando] Jenri vuelve a casa y ve a Otis violando a su hermana. La cerda está gritando con el vestido desgarrado. Otis encima de ella, tiene los pantalones bajados” (Mañas 30). La “canalización de esta violencia “crónica” en la figura del psycho-killer” (Lapido-Meijide 508) se puede observar en Carlos. Un claro ejemplo de este comportamiento se aprecia en la película cuando Carlos, Roberto y Amalia van al cine y en la pantalla se observa el cuerpo semidesnudo de una mujer con un pedazo de vidrio enterrado en la mitad de la cara y se escucha la voz de fondo que dice “Muere puta, muere” (Armendáriz 1:18:01-1:18:46). En ese momento la cámara regresa a Carlos y a Amalia, y se observa cómo Carlos se excita al ver la escena de violencia sexual, y coloca la mano de Amalia en sus genitales. Amalia parece rechazarlo de forma juguetona, pero Carlos continúa sin pensar en lo que Amalia quiere realmente.

Carlos disfruta la violencia sexual incluso si causa la muerte, como lo demuestra con Fierro, cuando lo obliga a beber hasta la muerte mientras lo amarra sadísticamente y lo manosea sexualmente, todo esto en medio de la fiesta de cumpleaños de este último: “Si te pones cachondo pues coges y le das por el culo a Fierro. Y ya está. ¿Verdad, Fierro, que a ti te encantaría que te sodomizen hoy? Seguro que le gustaría que le follases con el puño” (Mañas 217). Fierro es diabético y termina muriendo por la cantidad de alcohol que lo obligan a beber, atado a una silla sin poder defenderse, sabiendo que es diabético. Carlos es el principal artífice de la acción y ninguno de los otros chicos lo detienen, y de esa forma son cómplices de Carlos. Carlos no es un asesino solitario, es un asesino que trabaja en equipo, lo que le permite no asumir toda la responsabilidad del acto. En eso no se parece a su héroe Bateman. Randolph D. Pope distingue este evento y lo puntualiza como un ritual: “the violent sacrifice of an innocent victim

creates the bond that assures loyalty to the tribe” (117). Los demás le temen aún más a Carlos y su posición como macho alfa queda establecida.

En la película, esta escena es distinta, ya que todo queda viodeogrado como si fuera una snuff movie de verdad, lo que le da un sentido aún más real y aterrador, y al mismo tiempo Henseler indica que se debe a que la “violence is turned into nothing more than a flat and neutral surface of instantly discounted affairs whose reproductive qualities are self-reflective proportions mediated through technology” (*Spanish* 76). Es ciertamente inquietante pensar que es el propio Fierro quien está grabando cuando llegan sus amigos, sin imaginar que será él el principal actor de su película. Como se menciona anteriormente, la videocámara es un elemento distinto en la película, pero la distinción principal radica en el final. Mientras que en el libro Roberto le envía una carta a Carlos, en la película Carlos y Roberto reviven el horrendo homicidio como si estuvieran viendo una película snuff, y mientras Roberto tiene los ojos llenos de lágrimas, la cara de Carlos revela un cierto dejo de angustia e incredulidad, y se lleva a cabo el diálogo que pretende salvar la imagen de Carlos, cuando Roberto dice:

- ¿Qué vamos a hacer ahora?
- Enseñar esto.
- ¿Qué dices tío?
- Si haces eso, nos la cargamos.
- ¿Y qué?
- Que yo no me la voy a jugar por algo que ya no tiene remedio.
- ¿Pero te la has jugado alguna vez?
- ¡Ya vale Carlos! Sólo queríamos que Pedro lo pasara bien, como otras veces.
- ¿Te enseño otra vez la cinta? ¿Te la pongo?
- Quiero que la borres.
- No serviría de nada.
- Hay que echarle huevos y que vean lo que pasó.
- Estás loco. (Armendáriz 1:26:27-1:29:12)

Carlos está asumiendo la responsabilidad de lo que sucedió y quiere convencer a Roberto de que hagan público el accidente, y es cuando entonces Roberto actúa cobardemente, no queriendo

hacer nada al respecto y exigiendo que se deshagan de la evidencia. Carlos le recrimina su cobardía, y el que no admita que es homosexual y que está enamorado de él. Roberto se enfurece y lo último que sale en pantalla es Carlos huyendo con la película en la mano, se oyen forcejeos en el fondo, pero lo siguiente son los créditos en la pantalla. En la novela, Roberto le manda la carta a Carlos en la que le revela que está enamorado de él. Carlos no muestra ninguna compasión por la muerte de Fierro, ni por su mejor amigo. La película le da más crédito a Carlos que el libro.

Aunque alarme, no es precisamente imposible de imaginar que Carlos pueda ser capaz de cometer un crimen de tal atrocidad, ya que es algo que se percibe durante toda la novela. Carlos hace referencia constante a la violencia, al sexo y a la muerte: “A mí me gustaría pillar una de esas películas que pilla el Beitman donde además de sangre hay sexo. Me encantaría que se follaran a los cadáveres y cosas así. Beitman siempre se corre cuando ve la película en la que le abren la cabeza a la tía con la taladradora” (Mañas 92). Es claro que Carlos tiene una obsesión por lo sexualmente perverso. Citando al propio Mañas que a su vez cita a Macbeth: “es que todo lo bello es feo y todo lo feo es bello” (Mañas, citado en Corbalán “Experimentador” 340). La belleza encierra fealdad en sí misma.

Las drogas, en combinación con el alcohol, son la gasolina necesaria para que esto se haga un incendio imposible de apagar, y logran su clímax con la muerte de Fierro. En palabras del propio Mañas “es el cocktail [perfecto]” (Mañas, citado en Corbalán “Experimentador” 338). La manera en que está el episodio contando es “composed solely of a monophonic dialogue that is separated by open and closed parenthesis” (Venkatesh 43), lo cual es como relatar una experiencia bajo el efecto de alguna droga, pero estando rodeado de gente, Stimson indica que “addict pursue their addiction in the company of other addicts” (Stimson, citado en González-Del

Pozo “Báilame” 152). Cual descripción de un evento bajo el efecto de alguna droga, esta incluye a otros individuos y no se cuenta de manera lineal y organizada.

González del Pozo añade que “La pose comercial de la Generación X triunfa por describir a una juventud” (“¿Hacia” 147). Los jóvenes de *Historias del Kronen* son la representación de toda una generación, llámese Kronen, X, de los Novísimos españoles, Generación Black Fiction (la cual tendría mucho en común con la definición original de la Generación X) o del neotremendismo. Lo que hay que recalcar es lo que Odartey-Willington indica en cuanto a estos novelistas: “[un] porcentaje importante de las obras de la generación X de novelistas españoles, el cine y la televisión ocupan un lugar central como fuentes de códigos culturales, de referentes sociales e ideológicos y de discursos narrativos” (“Madrid” 63). lo que refleja que las problemáticas sociales, económicas y políticas, son cíclicas y son los escritores de cada época los “responsable for creating the new aesthetic” (Spires 485), y es posible encontrar obras con las que comparten puntos comunes entre *La colmena* e *Historias del Kronen* “Camilo José Cela’s *La colmena*, the Kronen gang also acts like bees in a hive” (Spires 489). Por eso se ha propuesto definir como neotremendista a la obra de Mañas.

Lo que se debe entender es que estas generaciones surgen en momentos específicos de la humanidad, ya sea a nivel local, nacional o internacional

la cultura de los noventa funciona como un espejo de la situación político-social del país, manifestando de manera contracultural la integración completa de España en el mundo occidental, con el cual comparte los problemas de las sociedades del consumo: la propia existencia de movimientos contraculturales, el desempleo, la violencia, el terrorismo, la xenofobia, el agotamiento de los recursos naturales y la drogadicción. (De Urioste 3)

La Generación X es un fenómeno mundial, y mientras más globalizado esté el planeta, más se compartirán los mismos tipos de problemas generacionales. Esa es la más grande lección de la

Generación X: hacer a las personas más conscientes de que cada vez es menos posible aislarse, aunque en el fondo se sientan solos.

Capítulo 3

Racismo, migración y misoginia

En un estudio realizado por García-Lombardía y otros, se analiza a la generación posterior a la Generación X, a la cual se le denomina Y, y al hacer la comparación se observa una diferencia substancial entre ambas generaciones. Dadas las características de la generación X, estos autores, tienden a justificar las actitudes negativas y hedonistas, egoístas e insensibles de la Generación X buscando la comprensión y compasión de los lectores: “Sólo comprendiendo el contexto [en] el que han vivido su niñez y su juventud, las tendencias culturales a las que han estado expuestos y los cambios políticos y sociales que han vivido, será posible comprender mejor qué les motiva y qué son capaces de ofrecer” (2). Ya sabemos qué ofrece la Generación X, y se establece lo anterior porque habrá que recordarlo durante el desarrollo de este capítulo.

Hablar de racismo, migración y misoginia, así como de la ambigüedad sexual en algunos personajes, es entrar en temas que hoy en día son temas polémicos o sensibles de acuerdo con el canon occidental, y es por lo que es importante hablar de ellos en el contexto de *Historias del Kronen*, sabiendo de antemano que José Ángel Mañas admite que huye como si “el viejo mundo lo persiguiera” (Mañas, citado en Naharro-Calderón 7), y en ese viejo mundo van incluidas las normas de interacción y respeto en una sociedad. En el texto, Carlos, cada vez que se refiere a su empleada doméstica, se mofa del acento de ella e inmediatamente le hace saber al lector que es filipina: “La filipina está levantada. Dice: ‘buinos días’” (Mañas 26), para después de dos páginas, volver a hacer mención de ella, su acento y su origen “la fili entra y dice algo. Debe de ser el teléfono. Le doy al stop y pregunto: —¿Quién es, Tina? — Es Ribeca” (Mañas 28). La amiga de Carlos no se llama “Ribeca”, se llama Rebeca.

En la película, la empleada doméstica es una sirvienta española, de edad adulta, que se dirige a Carlos con mucha confianza: “Se está quedando como el conde ese de los vampiros” (Armendáriz 00:21:05-00:21:15) a lo que Carlos contesta “es la moda Angelines, se vive más” (Armendáriz 00:22:05-00:22:25). Más adelante, cuando Angelina le dice que se va a hacer viejito más rápido, por las constantes desveladas y que ya no va a tener nadie que lo quiera, Carlos le contesta que se va a quedar “Contigo, todavía tienes para un buen polvo” (Armendáriz 00:24:01-00:24:10). En el libro, Carlos nunca se dirige a Tina de manera sexual, ni siquiera jugando; todo el tiempo habla de ella utilizando apodos, mofándose y dejando que sus amigos se refieran a ella como *tailandesa*: “Te he llamado antes y he hablado con tu tailandesa” (Mañas 43). En otro momento se refieren a ella como “la esclava tailandesa” (Mañas 204). Tina es un elemento constante en la casa de Carlos, y lo sabemos porque la menciona más que a su hermano pequeño o a su hermana, quizá para enfatizar su nivel socioeconómico y la facultad de tener una empleada doméstica de importación, cual mercancía en una sociedad cada vez más consumista y más cercana a la mercadotecnia de los Estados Unidos.

Y es en este mismo tono que la idea de eliminar a Tina, la empleada doméstica filipina, y cambiarla por Angelina, una española adulta, es un suceso particular que no se le debe pasar por alto, aunque no sea mucho lo que se ha analizado al respecto. Pareciera que Armendáriz quiso mantener una línea entre lo políticamente correcto —y lo que no lo es— “Armendariz has been accused of being too moralizing in his adaptation” (Venkatesh 45), y que no considerara que explotar esa imagen en una película que se planteaba para el mercado nacional español, era buena idea, ya que reforzaría la idea del pensamiento Occidental, que es el propio de Carlos. Él nos recuerda que en la cultura de los Estados Unidos, a la gente se le cataloga por su color de piel, nacionalidad y lengua, cuando está contando una anécdota de la novela *American Psycho*:

“Y luego es cojonudo cómo siempre va a la misma lavandería a limpiar sus ropas llenas de sangre y se encuentra con una vieja china que le empieza a gritar y él le dice: calla, puta china, lávamelas y calla...” (Mañas 93). El racismo es obvio en los Estados Unidos, pero no tienen el monopolio. El racismo está en todos lados, y también está en las *Historias del Kronen*, “—Que tu china nos haga un desayuno, ¿no te parece? (Mañas 119). El racismo también se hace presente cuando Carlos compara a su padre melancólico con un “culebrón sudaca” (Mañas 48). Sudaca es el término que utilizan los españoles para referirse a un suramericano. Además, está siendo mal empleado, puesto que las telenovelas (culebrones) no son sólo de América del Sur, México es el país que exporta más telenovelas en el mundo y no pertenece a América del Sur, pertenece a América del Norte. Tina es filipina, no china, ni tailandesa: es una empleada doméstica, no una esclava, y tiene acento y eso no la hace estúpida. Lo mismo se aplica para los latinoamericanos. Hay latinoamericanos de América del Norte, América Central y América del Sur, y no todos los latinoamericanos son sudamericanos.

En el telediario hablan de las grandes migraciones que se estaban dando por toda Europa, y España no era la excepción debido a su anexión a la Comunidad Económica Europea: “Nueve inmigrantes polacos han muerto en un incendio en Móstoles” (Mañas 100). Ya en este período la migración de ciudadanos de países como Rumania, Ecuador y Marruecos es alta: “Inmigrantes rumanas [y otras] que son originarias de Marruecos o de Ecuador” (Resa-Gutiérrez 362). Dadas estas circunstancias sociales y políticas, fue mejor dar una impresión de “oficial de modernidad y “europeidad” [que España] ofreció al mundo” (Gómez López-Quiñones 165). En este punto, es primordial hacer hincapié de que en España

El término ‘inmigrante’ se refiere a cualquier no-español que establece su residencia temporal o permanente en España. Pero esa definición legal, porque la que se utiliza en el lenguaje diario no incluye a los extranjeros procedentes de países desarrollados. Nadie define al director de una multinacional que tenga

nacionalidad alemana o francesa como 'inmigrante'. La definición está muy condicionada por el país de procedencia (p.e., en el lenguaje diario se habla de los dominicanos o ecuatorianos como inmigrantes). (Díez-Nicolás 24).

Se ve así en el uso de la palabra una connotación negativa que viene de la mano del país de origen. No es que sea un evento único en España, pues las similitudes con el sistema de Estados Unidos son enormes: “Pero incluso los procedentes de un mismo país recibirán o no el calificativo de inmigrante según el color de su piel y según su condición económica” (Díez-Nicolás 24). A manera de ejemplo, además de la clase social y el color de la piel, también el país de origen da una calidad diferente de inmigrante como se puede observar en el tratamiento que hacen a la novia de Manolo que es estadounidense, y a Tina, sirvienta de origen filipino que es, como se ha mencionado, objeto de burla constante.

Debido a que Armendáriz es de otra generación a la de Mañas, como director, decidió no hacer más alarde de las similitudes con la cultura estadounidense, y eliminar de tajo a la empleada doméstica filipina, la referencia a los moros, los baños turcos, los inmigrantes polacos y todo lo que oliera a migración o prejuicio.

Tina, la filipina, es objeto de bromas, pero no llega al nivel de misoginia que Roberto, Carlos y hasta Manolo llegan a mostrar. Roberto incluso admite ser misógino: “No, raro no. Soy un misógino. Eso es todo” (Mañas 63), aunque en realidad, es porque no le gustan las mujeres, ya que es homosexual. Para Carlos todas las mujeres son cerdas y putas, aún cuando se acabe de acostar con ellas: “Me dan asco las gordas” (Mañas 18). Y cuando Manolo le cuenta que la estadounidense lo ha dejado por otro, Carlos le contesta: “Son todas iguales, agujeros que huelen mal” (Mañas 213). Pao describe la relación emocional de Carlos con Patrick Bateman haciendo una analogía de ambos personajes: “Bateman targets a prostitute standing by a warehouse painted with the word “MEAT”. Carlos calls women “cerdas” evaluating them primarily for their

bodily appearances” (537). En este sentido, es interesante señalar la afinidad de términos, pues a la Generación X también se les denomina “jóvenes caníbales” (Izquierdo 154).

Según Jennifer Smith en su artículo “Violence and Hegemonic in *Historias del Kronen*, *El Bola*, and *Te doy mis ojos*”, la misoginia es el resultado de la inseguridad del hombre: “Men’s violence, both against other men and against women, is a manifestation of the violence imposed on men themselves by a polarized sex-gender system that forces men to repress their emotions, particularly feelings of fear and insecurity, in order to try to reach an unobtainable ideal of manhood” (219). La violencia en contra de ellos mismos ha sido analizada en el capítulo anterior, ahora es la misoginia a la que habrá que atender, de ninguna manera se justifica la violencia de género o “violencia simbólica [que] corresponde con la actitud de los protagonistas masculinos, pues en varios pasajes de la novela, las mujeres quedan reducidas a meros objetos, principalmente sexuales, que no cumplen más papel que el de satisfacer al hombre, y no merecen respeto ni atención.” (Seruga 187). Las mujeres sufren de esta misma falta de identidad, de no querer pertenecer a la vieja España de Franco, pero tampoco quieren integrarse a la España moderna europeizada. Y a pesar de no tener una identidad definida no manifiestan esa inseguridad en violencia extrema u objetivando al sexo opuesto o a la raza humana.

Ana Corbalán, en una entrevista a José Ángel Mañas, le pregunta qué opina de las “chicas [que dicen que la novela] era misógina, por lo de ‘cerdas, gordas’” (“Experimentador” 342) a lo que Mañas contesta: “Está pensada así, ese es un filtro. El personaje es absolutamente negativo, desde la primera línea [...] no es una novela de discurso” (“Experimentador” 342). Está claro que a Mañas no le importa quedar mal con la sociedad o las mujeres, y su cercanía con el personaje principal de la novela es palpable: “podemos asumir que pudo conocer desde dentro el grupo social que decidió representar en su novela; es más, él mismo confesó en una de las

entrevistas que lo que pretend[ió fue] reflejar un grupo sociológico, de la gente de su edad” (Seruga 179). Por supuesto, no se está diciendo que Mañas anda por la vida actuando como sus personajes, pero es claro que está emocionalmente conectado con ellos, y ellos son la representación parcialmente verdadera, parcialmente ficticia de su vida.

Esta actitud contra las mujeres tiene una explicación que, aunque no satisfaga a las más radicales feministas, es una respuesta a la problemática: “la imagen de las mujeres representadas en la novela [...] evidencia la desintegración de las relaciones interpersonales. Se puede destacar que los jóvenes protagonistas de *Historias del Kronen* se apropiaron del discurso misógino y machista, lo cual se refleja en su comportamiento” (Seruga 186). Se culpa a la mujer por la pérdida de la familia y por ende de los valores que se inculcan en el hogar.

Es en cierta forma, esta relación con la mujer y su significado, lo que Carlos trata de evitar a toda costa. De acuerdo con Oscar Díaz, este rechazo al matrimonio, o a la estabilidad emocional, es lo que lleva a Carlos a constantemente brincar de cama en cama y jugar con su sexualidad e incluso con la de sus amigos, como Roberto o el mismo Fierro: “la relación de pareja estable y monogámica cuya finalidad reside en el matrimonio se identifica con una madurez personal que apunta al abandono de lo juvenil y a una entrada en una forma de vida adulta cargada de obligaciones y responsabilidades” (71). Para el grupo, pero en particular para Carlos, esto significa seguir “lo viejo” lo caduco, lo que ya no funciona, pero sobre todo, seguir los pasos de sus padres, algo que no está dispuesto a hacer. Y es esta rebeldía la que le empuja a intentar cualquier cosa con tal de no seguir ese camino que para él significa la perdición.

Colmeiro habla de la falta de identidad de Carlos diciendo: “Su identidad es así una incógnita que nunca se llega a despejar. Tampoco tiene una estable identidad sexual, ya que mantiene relaciones sexuales esporádicas y anónimas con hombres y mujeres, o con ambos a la

vez, de cualquier edad y de cualquier raza, a los cuales olvida poco después sin dejar ningún rastro en su conciencia” (“Nostalgia” 183). Carlos no se percibe asimismo fuera de las drogas o el sexo, es decir, al no tener una identidad clara, se puede concluir que “su identidad [está planteada] por medio de lo sensorial” (Díaz 73). Es por lo que odia la comunicación verbal.

En cuanto alguien quiere comunicarse con Carlos, lo primero que hace es irse o cortar la plática, como sucede en el siguiente diálogo con Amalia cuando quiere tener sexo con ella, y ella le dice:

—Ven a sentarte a la cama conmigo. Vamos a hablar un poco.
—Hablar, hablar. Lo que queréis todos siempre es hablar, hablar, hablar y hablar. No os dais cuenta de que hay gente que prefiere no hablar, que no lo racionaliza todo, que prefiere la emoción a la lógica, que prefiere el instinto a la razón. Con hablar no se soluciona nada. (Mañas 169)

Lo que Carlos le contesta a Amalia, tiene que ver directamente con el cansancio de esta generación de ver que todo lo hablado no ha llevado a la tierra prometida, y que es mejor la acción.

Es justamente esa ruptura con las mujeres, y algunos hombres como Miguel, cuando están hablando de trabajo, que Carlos le dice que no hable más de eso: “Si me seguís agobiando con historias de trabajo, me abro” (Mañas 205). Las características de la generación en toda la extensión de la palabra son “the breakdown of human communication, anxiety of time lost, or the angst of a spiritually exhausted character standing before an overwhelming future” (Richardson 211). Lo que Carlos quiere es la completa libertad mental, estar libre de preocupaciones y molestias, y es por eso que su relación con Roberto es la que mejor funciona, ya que Roberto va a hacer lo que Carlos le pida para tenerlo cerca y lo más contento posible.

Y es esta relación la que tiene cierta estabilidad en la vida de Carlos, hasta que este decide empezar a jugar con los sentimientos de Roberto. Comienza cuando en el concierto,

Carlos abraza a Roberto y le da un beso en la boca, pero eso para Carlos “son manifestaciones que no se consideran homosexuales; algo similar ocurre con la masturbación recíproca en la casa de Fierro, que Carlos ve como algo ‘normal’ por ser ‘colegas’; y sin embargo, inmediatamente rechaza el beso en la boca de Roberto: ‘Que no, que paso mucho de besarte en la boca. Eso es de julandrones’” (Díaz 79). Jugueteo con el pene de Roberto no es de homosexuales, pero sellar el juego con un beso lo convierte en un acto homosexual afectivo versus sexo.

Cuando Carlos es el que inicia el juego, entonces el juego no es homosexual, es solamente juegos sexuales entre varones sin tonos de homosexualidad, pero si es otro el que inicia, entonces Carlos lo canaliza como homosexual “este rechazo a los homosexuales varones, utilizado como una reafirmación de los masculino, es más explícito que el machismo y se da con mayor violencia. Sin embargo, a pesar de la autoafirmación constante de la identidad masculina a través de la exhibición homofóbica, no existen límites absolutos para la homosexualidad” (Díaz 78). Es decir, que la actitud hiper macho de Carlos, es prácticamente un velo que él se quita o se pone de acuerdo con lo que le plazca. Una vez más Carlos demuestra que no tiene una identidad definida y que es probable que no la quiera encontrar. Es más cómodo para él actuar de esta forma pues le evita compromisos y le permite seguir jugando con los sentimientos de los demás, agregando que sigue imponiendo la imagen del macho alfa ante todos los otros hombres del grupo. Ellos observan sus movimientos y sus decisiones, y se asombran de sus arranques de adrenalina, y su impetuosidad con las mujeres y la vida en general, lo que hace que los demás le tengan una mezcla de respeto y miedo.

Para muestra el siguiente diálogo que no existe en la película, pues como se ha de hablar de ello en el siguiente capítulo, la película acaba muy diferente al libro. El diálogo se lleva a cabo en Santander, después del asesinato de Fierro, del que todos los participantes salieron bien

librados, por haber sido considerado un accidente por la policía. Carlos está en una pizzería con su amigo Julián, y mientras esperan a que les traigan la pizza, Carlos comienza a leer la carta que acaba de recibir de Roberto:

Julián me pregunta si pasa algo.

—No. Nada importante. Tonterías.

Comemos.

Julián habla de su novia, de su carrera de económicas en Bilbao y de una beca que le han dado para estudiar el año que viene en Londres.

—Y tú. ¿Qué cuentas este año?

—Bah. Yo, como siempre.

—¿Por qué no intentas conseguir una beca Erasmus para salir al extranjero? Así sales de casa un año.

—¿Para qué? Vas a pillarte las mismas mierdas aquí que en cualquier lado. Yo paso. Estoy bien en Madrid y estoy bien en mi casa.

Terminamos de comer. Al salir de la pizzería, arrugo la carta de Roberto y la tiro dentro de la primera papelería que encuentro.

—Venga, Julián. ¿Tomamos algo antes de volver?

Julián es otro amigo, en otra ciudad y con distintas circunstancias, y sin embargo las similitudes de esta conversación con las conversaciones que Carlos tiene con sus padres y sus amigos en Madrid son inequívocamente cercanas. Julián le demuestra honesto interés por su vida y lo que está leyendo, que en realidad no tiene necesidad, lo hace porque son amigos y lo aprecia. Carlos le cierra la puerta para hablar y se cierra a sí mismo. No quiere pensar en Fierro y lo que pasó en Madrid, no quiere pensar en Roberto y lo que él significa, no quiere asumir las responsabilidades de su rol en la muerte de Fierro.

Se le ofrecen opciones, se preocupan y proactivamente se le da la mano, y Carlos evita hablar de las situaciones, las manda al archivo muerto, pretende hacer una limpieza de memoria, o al menos intentará anestésicarla con alcohol. Comienza el ciclo otra vez.

Capítulo 4

Adaptación

Del libro a la película ¿éxito?

Este capítulo está dedicado a la adaptación de la obra literaria *Historias del Kronen* de José Ángel Mañas a la pantalla grande bajo el mismo nombre, la cual fue dirigida por Montxo Armendáriz. En la creación del guion, Mañas trabajó con Armendáriz, pero el resultado final no fue del todo grato para Mañas, a pesar de que la película logró entrar a la muestra fílmica de los premios de Cannes, y consiguió terminar de colocar a la obra original como uno de los clásicos de la Generación X.

Durante este período “Adaptations [have] clearly been advantageous from the commercial point of view, so that producers, taking advantage of the supposed benefits of adapting a best-selling novel, have not hesitated to make lucrative offers to writers in exchange for the film rights to their works” (Martínez- Carazo 221). Tal es el caso de la novela de Bret Easton Ellis *American Psycho* (1991), cuya adaptación cinematográfica fue estrenada en el año 2000. Esta última, es una de las novelas favoritas del personaje principal de *Historias del Kronen*, Carlos, y Patrick Bateman su antihéroe favorito, así como Henry de la película *Henry: Portrait of a Serial Killer* estrenada en 1986. Esta última está basada en una historia real.

En consecuencia, con todos los cambios a nivel mundial tales como la globalización, la constitución de bloques económicos regionales, más los cambios propios de España con la transición, el desencanto y pasotismo “In Spain, the long cultural drought of the Franco years had a real effect on the development of independent cinema, dictating the relationship between word and image” (Martínez-Carazo 211). Se dio pues así una gran necesidad de representar y de liberar todo lo oculto y controlado por la sociedad del franquismo, y qué mejor manera de liberar

todo ello que por medio de imágenes y audios, en forma de películas. Almodóvar fue el pionero en el cine de la Movida y después, en los noventa, es cuando películas como *Historias del Kronen* y otras con temas juveniles de la Generación X hacen presencia en el cine español y mundial: “Nunca habían aparecido tantos *telecinéfilos* como en las novelas de la generación X, desde el que ve ciento nueve películas al año, sin contar las de vídeo y televisión” (Dorca 316). El público de esta generación está sediento de ver a sus antihéroes en las grandes pantallas de cine y sus imperfecciones ensalzadas sin pena.

Siguiendo esta idea, Armendáriz y Mañas trabajaron para conseguir un guion adecuado para el cine y que siguiera siendo fiel a la novela. Una adaptación siempre es un reto ya que se corre el riesgo de llevar a la pantalla el reflejo de lo que el director percibió de la obra literaria “Armendáriz seises the line “parece una película” in his filmic adaptation [and] Armendariz employs extra-diegetic music as a sobering mood-setter to indicate renewed consciousness and mortality in the main character” (Venkatesh 44). De acuerdo con Sánchez-Noriega, la dificultad radica también en que “la existencia del narrador-personaje ofrece una dificultad evidente en la escritura del guion y en la puesta en escena, dado que es preciso justificar en todo momento su omnipresencia en el relato y las acciones de otros personajes sólo existen si el narrador las conoce” (“Compromiso” 195). Siguiendo esta línea de análisis, es importante puntualizar que “la caracterización del personaje-narrador resulta tan escasamente atractiva que se produce un radical desinterés en los espectadores; que es problemático se ve en *Historias del Kronen*, donde un tipo como Carlos no sólo impide la identificación de la mayoría del público, sino que llega a producir el rechazo frontal” (195). Pero es justamente este elemento lo que hace a la novela tan atractiva, y es por lo que Mañas decide hacer público su desacuerdo con los cambios de elementos del personaje de Carlos.

A pesar de que Mañas colaboró con la creación, como acabamos de mencionar, el resultado no fue el que esperaba, como podemos ver en la entrevista que Ana Corbalán le realiza al escritor, y de la cual usamos otras partes en el capítulo 2:

AC: ¿Estás satisfecho con la adaptación de *Historias*, y de *Mensaka*, al cine?

Mañas: Hombre, me gustó más *Mensaka*. El problema es que con *Historias del Kronen*, al final traicionó mucho lo que es el espíritu de la novela. De todas formas, al cambiar al personaje, yo creo que, para mí rebajó, le quitó tensión y fue una ... [sic] Bueno, fue voluntario, buscaron mayor identificación de la gente con el protagonista y, no está mal la película.

[...]

AC: A mis estudiantes les gustó la novela. Cuando vieron la adaptación cinematográfica, todos estaban de acuerdo en que se había cargado el espíritu original.

Mañas: La novela también era realmente realista, recreaba unos momentos en los años noventa y una necesidad. Y la película, yo siempre he dicho que parecía más Pamplona en los años setenta que Madrid en los noventa. (Corbalán “Experimentador” 342-343)

Como se indicó anteriormente, hacer una adaptación de una obra con la fama que tuvo *Historias* —de la que se publicaron “100.000 ejemplares, una cifra insólita en la industria editorial española a mediados de los noventa” (J. Rodríguez 127)— no debió ser una tarea fácil: “en el proceso de adaptación, los cambios son inevitables y necesarios y como la duración de una película suele ser de 90 minutos estos cambios significan la supresión de ciertas escenas y personajes de la novela” (J. Rodríguez 128). Es fácil entender la necesidad de hacer algunos cambios pero cuando dentro estos cambios, hay alguno que le da un giro importante al personaje principal, se corre el riesgo de violentar la idea base de la novela: “Armendáriz no sólo suprimió algunos elementos de la novela, sino que además añadió otros que transforman a Carlos, un personaje que en la novela experimenta un claro proceso de degradación moral, en un personaje que pasa por un proceso de maduración y de mejoramiento moral que lo humaniza y lo salva” (J. Rodríguez 128), suceso que se comentó en el capítulo 2, y que daña y cambia el sentido de la novela.

La novela termina con un Carlos que no acepta sus errores y que además parece iniciar otro ciclo de destrucción en Santander, lo que refuerza todos los estudios sobre la Generación X o Generación Kronen. Si José Ángel Mañas hubiese querido salvar el alma de su personaje principal del infierno eterno, lo hubiese hecho él mismo en la novela. El mismo Mañas admite estar muy contento con la salvación de Carlos en la película, porque entonces su novela violenta, misógina, hiper sexual, profundamente negativa, deshumanizada y con personajes que sufren de un vacío profundo, se tornaría en una película con moralina, llena de enseñanzas para la juventud, y “a diferencia del texto de Mañas, Armendáriz ofrece una clara enseñanza moral dirigida al espectador” (J. Rodríguez 128). En coincidencia con Mañas, la versión de Armendáriz intentó remediar los males de los que sufre la Generación X.

Odartey-Wellington explica que “some Generation X novels appear to be modeled entirely on Hollywood film genres” (*Contemporary* 32), con la parafernalia estadounidense propia de la época, la música, las imágenes, “la fascinación que lo audiovisual ejerce en los autores jóvenes y su renuncia a los ideales revolucionarios” (Dorca 320). Esto se observa en la película y la novela en la que los jóvenes, de acuerdo a Vela-Valldecabres, buscan “la glorificación de la libertad individual sin cortapisas, llevan a actuar conforme a los impulsos propios. Es la búsqueda de la satisfacción de los instintos, mientras no hagan daño a los demás a pesar de ir contra lo establecido, o precisamente por eso” (“Prolegómenos” 373)

Armendáriz decide cambiar el final de la novela para dar un aura distinta al personaje de Carlos, en un tono más en línea con la de héroe hollywoodense, pero no duda en agregar una escena que es rescatable, como lo indica Vela-Valldecabres:

La película recoge situaciones que no aparecen en la novela de Mañas, como la escena más emblemática y reconocida de la película —incluida en el póster— en la que los jóvenes se cuelgan de un puente sobre la Castellana (calle principal de Madrid) con el objetivo de retarse y comprobar quién aguanta más suspendido en

el vacío. Es el símbolo de cómo toda una generación está al abismo por su propia iniciativa. (“Análisis” 2147)

La generación parece encontrarse al borde del abismo por decisión propia, pero el que Armendáriz le da un final color rosado a la película, no significa que toda la generación cambiará sus actitudes negativas y egoístas como sucede con el personaje principal de la película. De hecho, respecto a la ideología o ausencia de ella en la generación, esto prueba que mientras más se le quiera imponer una manera de actuar o de pensar, más se rebelará en contra de ello.

La película logra su cometido en lo visual usando

la técnica de fragmentación de escenas aumenta la celeridad de la película: las carreras en vía contraria por la M-30 de Madrid [...] la música y el baile a paso casi frenético y la perspectiva fragmentada en movimiento de los personajes bajo la influencia de la cocaína. Si lo visual no fuera suficiente para transmitir la polarización de las generaciones, los diálogos creados por Mañas y adaptados al filme sí logran, contribuyendo a la impresión neorrealista total del filme. (Robb 114)

Pero, las adaptaciones de obras literarias exitosas nunca son fáciles de realizar, y menos aún lograr la aceptación del público:

A la complejidad derivada de la amplitud de fenómenos englobables bajo la etiqueta de ‘adaptación’ habría que sumar las dificultades que entraña el proceso adaptador entre las que se encuentran las inherentes a la diversidad de los lenguajes utilizados por el texto de partida y por el texto final, las imputables a la defectuosa comprensión, análisis o lectura de aquél, las atribuibles a las limitaciones creativas y expresivas del adaptador o a otros co-creadores del producto final, sin olvidar las que importe el hecho de ser el cine, además de un arte, una industria sometida a un conjunto de reglas, convenciones y determinaciones económicas. (Pérez-Bowie 279)

Existe la percepción generalizada de que las adaptaciones están casi desde el principio de su nacimiento destinadas a ser un fracaso, como lo menciona Encarnación Gómez López “Debido a su origen popular se ha creído, históricamente, que el original literario sólo puede perder al ser adaptado al nuevo medio, ya que las cualidades específicas del cine no pueden estar a su altura. En la actualidad, afortunadamente, esta visión está desapareciendo” (246).

La trilogía de *The Lord of the Rings* fue tan exitosa justamente porque se logran efectos muy similares a los descritos por Tolkien. Entonces, aunque la tecnología y los medios de comunicación no son lo más importante para la creación de una buena película, es posible afirmar que sí tienen un espacio de importancia, aunque al final lo que más preocupa es que en la adaptación se mantenga la “fidelidad, [no haya] deformación o reducción” (Encarnación Gómez López 255) de la obra que se está adaptado. “Un proceso compartido por literatura y cine y en el que radica la posibilidad de relacionar y compara ambos medios: ‘hacer ver a la mente’, ‘transmitir imágenes’, para lo cual hay que hacer que la mente de lectores y espectadores comprenda unas ‘imágenes’, una particular visión de la realidad, es decir, una historia que es presentada y narrada” (Rodríguez Martín 82)

Y de nuevo, es justo en este punto que Armendáriz queda corto con la adaptación. Por ejemplo, en lugar de haber inventado la escena del puente, Armendáriz podría haber usado la escena en la que Yan el bebé de Rebeca está llorando y esta tiene que atenderlo, y Carlos se muestra molesto ante la situación:

—Mira Yan, mira cabrón. Éste se llama Carlos. Es un amigo. Salúdale, salúdale.
Di: hola Carlos, hola Carlos...
Yan mira al techo.
—Es curioso que no le gustes a Yan. En general le caen bien todos mis amigos.
—A mí tampoco me gustan los niños.
—Bueno, mi vida, no te pongas así. Venga, Yan, vamos a dormir.
Rebeca lleva al bebé a su cuarto. Cuando vuelve, me pregunta si quiero beber algo. Sí, güisqui. (Mañas 33)

Usando la escena anterior, la deshumanización de Carlos y la drogadicción de Rebeca hubiesen hecho de la película una crítica más seria, si es lo que el director quería, pues al final, la razón por la que termina “salvando” a Carlos, es porque sí le importa transmitir un mensaje positivo.

Otro elemento que pudo haber funcionado y que Armendáriz dejó escapar, es el haber combinado los elementos de las distintas películas de los Estados Unidos y la música en inglés,

que son mencionadas constantemente, y que son muy importantes tanto para Mañas como para la Generación X. En lugar de esos elementos, se decide que algunos miembros del grupo formen una banda a la que llaman “Los peces folladores” y en donde Roberto es el baterista. La escena se desarrolla en un club y la letra dice lo siguiente:

Vas por la calle cargado de alcohol.
Pones la pista y todo se nubla.
Vas pensando el por qué te dejó.
Beber otro trago, que más te da.
Estás cachondo, piensas en tías.
No hay sentimientos, tampoco verdad.
Vas (se repite)
Está (se repite)
Sólo mentiras oyen tus oídos,
Sólo culos tus ojos verán.
Alcohol.
Cargado de alcohol.
Alcohol.
Cargado de alcohol (Armendáriz 00:46:59-00:48:34)

El tema tiene el contenido necesario para fusionarse con la idea del libro, pero no es lo que el libro plantea, que es la hibridación de lo español con lo inglés. En el libro se habla hasta el cansancio de Nirvana, Metallica y de Elton John y de esos grupos no hay ninguna referencia en la película.

Razones como la expuesta anteriormente son por las que Sánchez-Noriega plantea que “lo común es rechazar las adaptaciones bien porque la película resume y simplifica las tramas de la historia presente en la novela, bien porque supone una interpretación que se desvía del espíritu del texto escrito -y hasta que lo contradice-, bien por que el lenguaje del filme no tiene la envergadura del literario” (“Adaptaciones” 67). Ahora que, si se traduce correctamente el lenguaje emocional y cultural de un libro, la traducción no tiene porque no ser de calidad e incluso llegar a ser tan buena como el libro.

El mismo Sánchez-Noriega en su artículo intenta llevar a cabo una “reivindicación de la figura del Montxo Armendáriz como autor cinematográfico adscrito a la tradición del realismo comprometido de la cultura española” (“Compromiso” 185), lo cual, claramente indica, que el producto de la adaptación de *Historias del Kronen* no fue el mejor momento para este director español.

De acuerdo con el mismo Sánchez-Noriega, Armendáriz ha trabajado con temas de esta índole en diversas ocasiones, lo que lo hace un director experimentado, un “artesano” (186) del cine español de: “insobornable independencia artística” (187). En el caso de la película que nos atañe tal vez le hubiese caído bien dejarse llevar por las opiniones de otros que caminan en los zapatos de Mañas, como dice Magny: “ponte en mi lugar [...] ya que ‘no solo sitúa la cámara en el mejor punto de visión, sino que la coloca allí donde transmite al espectador su visión, su punto de vista, esta vez en el sentido físico, ciertamente pero también, en el sentido psicológico y por tanto, moral, ideológico” (Magny, citado en Sánchez-Noriega “Adaptaciones” 195). Y ahí es en donde radica la oquedad de la película.

El propio Armendáriz habla de su trabajo en los siguientes términos en una entrevista con Lola Mayo:

De una manera o de otra, el cine siempre refleja la realidad del momento, unas veces explícitamente y otras veces por omisión, contando a través de lo que oculta. El cine debe hablar, para mí, de la condición humana. Se habla a veces de cine social o de cine político, pero a mí lo que me interesa sobre todo es la condición humana, es decir, por qué una persona ama, odia, llora y ríe, por qué busca. (Armendáriz, citado en Sánchez-Noriega “Adaptaciones” 190).

Aquí es en donde empieza el conflicto de la adaptación por parte de Armendáriz: los jóvenes del Kronen no están buscando, sólo viven día a día, línea a línea, copa a copa, sexo a sexo, hasta cansarse. No pretenden ir por la vida buscando algo, ellos no están queriendo encontrar nada que hayan perdido, porque ni siquiera saben que han perdido algo.

Al principio del capítulo se mencionó que el tipo de narrativa implica un trabajo doble y de mayor ingenio y empatía por el tema y los personajes, y como ya sabemos, el personaje de Carlos fue catalogado en la categoría de conflictivo desde el principio, sin dejar que el público decidiera, como ya lo habían hecho con la novela.

Armendáriz, termina diciendo Sánchez-Noriega:

que opta por un relato de focalización interna desde un personaje [sic] se decanta por un cine complejo y adulto, un cine nada fácil, tanto por las dificultades señaladas como por la distancia y empatía que el director en cuanto narrador cinematográfico mantiene con el narrador-personaje. Esta última relación supone, de hecho, una apuesta del cineasta por un cine humanista. (“Compromiso” 196)

En pocas palabras, Armendáriz humaniza a un personaje que se niega a humanizarse, que de entrada considera que vivir deshumanizado es más fácil y más cómodo para él. Para él, lo que hace está bien, los demás están mal. Al menos Carlos está siendo congruente con su estilo de vida, tanto así que se transmite en la pantalla grande el desfase del personaje. E irónicamente al final, Roberto el muchacho que todo el tiempo trata de convencer a Carlos de medirse, el homosexual de *closet*, reprimido, misógino, termina siendo el cobarde que quiere cubrir el asesinato de Fierro, y Carlos termina siendo el regenerado, el que a base de golpes de existencia, termina aceptando que lo que hizo está mal y debe pagar. La película no le hace justicia Carlos, pero menos a Roberto. Para aquellos que leyeron la novela antes de ir al cine, molesta el sentir que el director quiere dejarnos con una lección moral y de esperanza, para que no haya un vacío emocional y no nos quedemos en el desencanto o en la ataraxia española.

Además, de una forma u otra, el hecho de que Armendáriz se aferre a cambiar la visión de Carlos a los ojos del espectador transmite el mensaje de que ser de esta generación no es bueno y que estás destinado al fracaso, que debes cambiar y retomar el camino, como si fueras

una oveja negra que tiene que regresar al rebaño del señor. Sin hacerlo explícitamente, está criticando al propio Mañas y a su obra, sabiendo que la novela es parte realidad y parte ficcional.

Conclusiones

Al iniciar este trabajo de análisis literario y cinematográfico, la meta fue estudiar la obra literaria *Historias del Kronen* (1994) de José Ángel Mañas y la adaptación cinematográfica del mismo nombre dirigida por Montxo Armendáriz. Para este trabajo de investigación se estableció un marco histórico, social, político y psicológico con la finalidad de entender fenómenos como la transición, el desencanto, el pasotismo, la Movida, la Generación X, y otros que se presentan particularmente en el libro, como son: el racismo, la migración y la misoginia en la España representada en *Historias del Kronen*.

Esta investigación se dividió en cuatro capítulos. El primer capítulo “la transición, el desencanto y el “pasotismo”, se concentró en el marco histórico, social, político y psicológico en la transición del poder en España después de la muerte del dictador Francisco Franco en 1975. Esta transición inicialmente trajo como consecuencia alegría y positivismo renovado en la sociedad española, y en sus autoridades, así como en su monarquía recuperada. Los españoles recuperaron un sentimiento perdido después de una terrible Guerra Civil y una larga dictadura.

Como se estudió en el capítulo uno, la transición y el entusiasmo recientemente adquiridos, se esfumaron después de gobiernos fallidos que al haber sido formados por ciudadanos que no tenían experiencia real en el poder, y que, al encontrarse con un mundo más globalizado con economías más intrínsecamente enlazadas, no conducen a España a donde prometen y a terminan siendo artífices de importantes casos de corrupción. Estos malos resultados, desembocan en el sentimiento definido como desencanto.

El desencanto español, significó un duro golpe emocional para la sociedad española. El desencanto produjo un sentimiento de negativismo, desesperanza y vacío. Este vacío produjo lo que se llamó pasotismo. El pasotismo fue la reacción de “pasar” de todo de encontrarse en una

especie de entumecimiento mental, de no querer formar parte de la sociedad española. Al analizar el libro de Mañas, se observa que el abuelo de Carlos es parte de la generación que sufre la Guerra Civil española, el padre de Carlos es la generación de la transición, y Carlos es el epítome del “pasota” a pesar de que Carlos es de los noventa y su Generación X. Muchas de las características de la personalidad de Carlos, calzan perfectamente en la definición de pasotas. Carlos detesta todo lo que se acerque a la España de sus padres o de su abuelo. Carlos no está solo en este sentimiento contra la España vieja.

España se enfrentó a muchos retos durante la transición. La llamada cultura de la Movida continuó en la generación de Mañas (también llamada Kronen), con la que comparte las decepciones con los nuevos gobiernos y la llegada de una crisis económica que traería una alta tasa de desempleo (en este caso traspasa a la del 92).

La transición, el desencanto, el pasotismo, y la Movida, fueron fenómenos particulares de España, pero la Generación X, como continuación de la Movida (que fue el punto de estudio en el capítulo dos), no fue una generación exclusiva de España. El capítulo dos comprendió la Movida y su descendiente, la Generación Kronen, o Generación X. Lo interesante que planteó la Generación X, sobre todo la de España, son las similitudes con la Generación X de los Estados Unidos, y la relación tan simbiótica que se tuvo a pesar de la distancia y la diferencia de lenguaje, lo que significa que los puntos de concordancia eran más grandes que las distancias del lenguaje. La obra de Mañas es la obra por excelencia de esta generación en España. La negatividad y el egoísmo son elementos claves de esta generación, que, en ese sentido, como se estudió, se debieron en parte a los fracasos después de la muerte de Franco.

Los personajes de Mañas, particularmente Carlos, son personajes llenos de resentimiento. Dicho resentimiento se ve como vano, ya que no tienen razón para ser tan negativos, pues tienen

una economía en mejor estado que la se tuvo en la Guerra Civil e incluso durante la dictadura de Franco. Tienen libertad sexual y libertad de expresión, sin embargo, están muy enojados con la vida que les tocó vivir. Carlos libera este enojo con el uso de las drogas, el alcohol, el sexo, y la música. Cuando se analizó el porqué del enojo, se estableció que dicha ira viene del hecho de que es una generación que siente que se le ha robado todo, no tiene nada por qué pelear ni esforzarse, y lo que es aún peor, no tienen ganas de buscar una nueva meta o ideal. Son profundamente apáticos a todo lo que conlleve un esfuerzo y que no tenga una gratificación inmediata: son profundamente hedonistas. De ahí viene la conexión de la Movida con el pasotismo. La Generación X es la suma de ambos fenómenos con exponencial triple.

Al término del capítulo dos, se encuentra otro fenómeno, en este caso literario, que tiene su equivalencia en la obra de Mañas, y es el tremendismo de Camilo José Cela. En el caso de Mañas, se le llega a llamar el padre del neotremendismo. Todos los fenómenos literarios tienen un marco y contexto histórico, social, político y psicológico. En el caso del tremendismo en la época de la post Guerra Civil. En la época de los noventa, la Generación X a pesar de no estar económicamente devastada convive con un mercado laboral a nivel nacional e internacional que se encuentra en contracción: es más difícil encontrar un buen trabajo bien remunerado, y no parece haber un futuro muy prometedor. El panorama se percibe oscuro para esta generación, no tienen interés en nada porque ya no había nada por qué pelear o esforzarse. Son el sándwich, son el hijo de en medio, el hijo incómodo. Esto sumado al fin de milenio, nos lleva a otro fenómeno históricamente estudiado, el pensamiento finisecular.

Al analizar el pensamiento finisecular, se estudió el pensamiento de Pío Baroja, y las similitudes del pensar de la sociedad a fin y/o a principios de siglo en España. Con lo que el estudio con respecto a la Generación X o Generación Kronen e *Historias del Kronen* se enriqueció

más ya que se pudieron hacer conexiones más profundas del pensamiento español. Se comprobó que los fenómenos son, en diversas ocasiones, cíclicos. En el caso de la Generación Kronen a nivel español, además de ser cíclico, resulta ser compartido por otros países del mundo, como Estados Unidos, lo que la hace más cercana al término Generación X.

La cercanía con la cultura de Estados Unidos también trae como consecuencia un refuerzo de actitudes negativas como la violencia extrema en películas como *Henry: the Portrait of a Serial Killer* (1986), *The silence of the Lambs* (1991), o películas snuff, así como novelas hiper violentas como: *American Psycho* (1991), grupos grunge de música depresiva y violenta como Nirvana. A todos estos elementos el personaje principal de la historia, Carlos, es super aficionado, al grado de llevar a cabo un asesinato con tintes similares a los que observa en las películas y lee en la novela, mezclando sexo, drogas, alcohol y violencia.

En el capítulo tres, el elemento estadounidense también tiene injerencia en el tema de racismo, migración y misoginia en *Historias del Kronen*. En el estudio se investigaron los constantes motes con los que Carlos y sus amigos, se dirigen a Tina, su empleada doméstica de origen filipino, a la que le llaman esclava, tailandesa, china, y de la que constantemente Mañas, en la narrativa de Carlos, hace burla de su acento como “buino” y Ribeca” en lugar de “bueno” y “Rebeca”. Cuando en el caso de la novia estadounidense de Manolo, esta no es objeto de burlas de esta índole por ser de origen y raza distinta.

Con respecto a la misoginia, en el estudio se plasma una entrevista con el propio Mañas en la que se le pregunta acerca de este tema en su obra, particularmente el término “cerdas” en la novela, a lo que él indica que está ahí porque así lo considera él y lo llama “filtro”. En una sociedad en pleno cambio de globalización y con una cultura súper materialista, la mujer es sólo

eso, un objeto de intercambio, y como tal se le ve en la novela, lo cual no se observa a ese nivel en la película.

La adaptación de la película es el tema del capítulo cuatro. *Historias del Kronen* es dirigida por Montxo Armendáriz (1995) en colaboración con Mañas. El novelista admite, como se indica en el capítulo, que el final del proyecto no es del todo de su agrado, ya que Armendáriz cambia, sobre todo al final, los elementos principales del personaje de Carlos, la figura más importante de la novela, y al cambiar dichos elementos, le da a la película una “moralina” muy distinta a la de la novela.

Además del final, los elementos de racismo, migración y misoginia, no se encuentran en la película, principalmente por la diferencia de generación de Mañas y Armendáriz. Mañas es generación X o Kronen, Armendáriz es de la generación de los *baby boomers*, los cuales cree en la humanidad y la esperanza en construir un mundo mejor, y como tal lo plasma en la película. Deja de lado todos los elementos agresivos, soeces e hirientes, y termina la película con un Carlos que busca la redención. Mañas es el epítome de la Generación X. Por su novela a esta generación se le llamó Kronen o neotremendista. Las diferencias de la novela en la película se deben a la diferencia de generaciones. Así como la Generación X se debe a las diferencias, fallos y aciertos de las generaciones anteriores.

La película sirve como punto de comparación en sí misma de distintas generaciones, no sólo en lo que se refleja en la pantalla con los padres de Carlos, y los otros, sino en cómo se lleva a cabo la realización cinematográfica, por un director que no alcanza a entender a la generación a quien quiere representar en su obra y que, por ende, termina siendo una buena propuesta, pero no logra alcanzar al libro, y que enfatiza y subraya que es muy difícil entender a la Generación X. Se necesita estar en sus zapatos para entenderla.

Cuando se habla de la Generación X en España, el escritor que no puede faltar es Mañas. Una obra que se llega a considerar “sucia” ha resistido la prueba del tiempo, y sigue sembrando semillas para que se riegue y se pode, y surjan nuevas teorías que ayuden a entender el pasado para no repetirlo, pero sobre todo para no olvidarlo.

Bibliografía

- Agawu-Kakraba, Yaw. “José Ángel Mañas’s Literature of Insurgency: *Historias del Kronen*.” *Revista Hispánica Moderna*, vol. 55, n.º. 1, 2002, pp. 188-203,
<http://www.jstor.org/stable/30203692>. Consultado el 4 Feb. 2018.
- Aguado, Txetxu. “Tokio sí nos quiso: memoria y olvido en Ray Loriga.” *Letras Hispanas: Revista de literatura y cultura*, vol. 4, n.º. 1, 2007, pp. 71-83,
<http://gato-docs.its.txstate.edu/jcr:9ad70e94-ff36-4652-a361-e2b538e2c362/Aguado.pdf>.
Consultado el 9 Feb. 2018.
- Alchazidu, Athena. “Generación X: una modalidad finisecular del tremendismo.” *Etudes romanes de Brno*, vol. 32, n.º. 1, 2002, pp. 99-108,
https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/113023/1_EtudesRomanesDeBrno_32-2002-1_14.pdf. Consultado el 2 Feb. 2018.
- . “Tiempo y espacio en *Historias Del Kronen*, una de las crónicas urbanas de la Generación X.” *Etudes Romanes de Brno*, vol. 30, n.º. 2, 2009, pp. 19-28,
<http://hdl.handle.net/11222.digilib/114798>. Consultado el 5 Feb. 2018.
- Armendáriz, Montxo, director. *Historias del Kronen*. Alta Films, 1995
- Baroja, Pío. *El árbol de la ciencia*, Caro Raggio, 2006.
- Britt, Christopher. “La transición quijotista.” *Intransiciones. Crítica de la cultura española*, editado por Eduardo Subirats, Biblioteca nueva, 2002, pp. 143-156.
- Colmeiro, José F. “En busca de la «Generación X»: ¿Héroes por un día o una nueva generación perdida?” *España contemporánea: Revista de literatura y cultura*, vol. 14, n.º. 1, 2001, pp.7-26,

- https://kb.osu.edu/dspace/bitstream/handle/1811/77613/EC_V14N1_007.pdf. Consultado el 5 Feb. 2018.
- . “La nostalgia del futuro: Amnesia global y hábitos de consumo en Tokio ya no nos quiere de Ray Loriga.” *La pluralidad narrativa*, s/n, 2005, pp. 177-188.
- Corbalán, Ana. “Subculturas jóvenes posmodernas: *Historias del Kronen* como medio de escape y resistencia.” *Siglo XXI. Literatura y cultura españolas*, vol. 5, 2007, pp. 197-213, https://scholar.google.com/scholar?hl=en&as_sdt=0%2C6&q=Generación+Kronen&dq=. Consultado el 5 Feb. 2018.
- . “Un experimentador en la novela: entrevista a José Ángel Mañas.” *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 34, n.º. 1, 2009, pp. 337-350, <http://www.jstor.org/stable/27742595>. Consultado el 4 Feb. 2018.
- Coupland, Douglas. *Generation X: Tales for an Accelerated Culture*. St. Martin’s Press, 1991.
- De Urioste, Carmen. “Cultura punk: la ‘Tetralogía Kronen’ de José Ángel Mañas o el arte de hacer ruido.” *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*, vol.11, 2004, pp. 1-19, <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v11/urioste.html>. Consultado el 5 Feb. 2018.
- Díaz, Óscar C. “La sexualidad en el centro: una lectura feminista de *Historias del Kronen*.” *Dicenda*, vol. 29, 2011, pp. 69-90, <https://search.proquest.com/openview/9882666bdac64e278927b926d53b165a/1?pq-origsite=gscholar&cbl=85332>. Consultado el 26 Feb. 2018.
- Díez-Nicolás, Juan. “Construcción de un índice de Xenofobia-Racismo.” *Revista del Ministerio de Trabajo e Inmigración*, vol. 80, 2009, pp. 21-38, http://www.empleo.gob.es/es/publica/pub_electronicas/destacadas/revista/numeros/80/est01.pdf. Consultado el 28 Feb. 2018.

Dorca, Toni. "Joven narrativa en la España de los noventa: la generación X." *Revista de estudios hispánicos*, vol. 31, n.º 2, 1997, pp. 309-324,

https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/48177102/Joven_narrativa.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1518313636&Signature=cttm9Ee%2BfnuggnZLFowAXr9cw%2FU%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DJoven_narrativa_en_la_Espana_de_los_nove.pdf

f. Consultado el 5 Feb. 2018.

Fouz-Hernández, Santiago. "¿Generación X? Spanish Urban Youth Culture at the End of the Century in Mañas's/ Armendáriz's *Historias del Kronen*." *Romance Studies*, vol. 18, n.º 1, 2013, pp. 83-98.

Fusi, Juan P. "Tercera Parte: la cultura." *La España del siglo XX*, editado por Santos Juliá, José Luis García Delgado, Juan Carlos Jiménez, Juan Pablo Fusi, Marcial Pons Historia, 2003, pp. 529-732.

García-Lombardía, Pilar, *et al.* "Políticas para dirigir a los nuevos profesionales - motivaciones y valores de la generación Y." *Documento de investigación*. DI-753, 2008, pp. 1-19,

https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/36278444/DI-0753.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1518393249&Signature=5rwqnVIN1RjnYqhjYhr3B1rq4hA%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DPolíticas_para_dirigir_a_los_nuevos_prof.pdf

Consultado el 11 Feb. 2018.

Gómez López, Encarnación. "De la literatura al cine: aproximación a una teoría de la adaptación" *Revista de filología alemana*, vol. II, 2010, pp. 245-255,

https://scholar.google.com/scholar?hl=en&as_sdt=0%2C6&q=De+la+literatura+al+cine+%3A+aproximaci3n+a+una+teor%C3%ADa+de+la+adaptaci3n&btnG=. Consultado el 3 Feb. 2018.

G3mez L3pez-Qui3ones, Antonio. "Kronen: la imagen como principio y fin de un manifiesto generacional." *Coloquio internacional AEPE*, 2002, pp. 163-170, https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/coloquio_2000/coloquio_2000_26.pdf. Consultado el 3 Feb. 2018.

Gonz3lez-Del Pozo, Jorge. "B3ilame el agua: la espiral de la hero3na en el Madrid post-movida." *Hispanic Research Journal*, vol. 11, n3. 2, 2010, pp. 144-156, <http://eds.a.ebscohost.com.ezproxy2.library.colostate.edu/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=1&sid=b3c47db6-2459-46eb-95ee-fb0942fe7929%40sessionmgr4009>. Consultado el 10 Feb. 2018.

---. "¿Hacia una literatura de compromiso? cohesi3n social desde el individuo en *La muerte de Kurt Cobain* de Care Santos." *Romance Quarterly*, vol. 60, n3. 3, 2013, pp. 137-152, <https://doi.org/10.1080/08831157.2013.784682>. Consultado el 5 Feb. 2018.

Gull3n, Germ3n. "Dos proyectos narrativos para el siglo XXI: Juan Manuel de Prada y Jos3 3ngel Ma3as." *La pluralidad narrativa*, s/n, 2005, pp. 267-282, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcfb5h2>. Consultado el 11 Feb. 2018.

Henseler, Christine. "On Going Nowhere Too Fast: Jos3 3ngel Ma3as's *Historias del Kronen* and the Surface Culture of Andy Warhol." *Modern Language Notes*, vol. 123, n3. 2, 2008, pp. 356-373, <http://www.jstor.org/stable/30133934>. Consultado el 1 Feb. 2018.

- . "Pop, Punk, and Rock & Roll Writers: José Ángel Mañas, Ray Loriga, and Lucía Etxebarria Redefine the Literary Canon." *Hispania*, vol. 87, n.º. 4, 2004, pp. 692-702, <http://www.jstor.org/stable/20140874>. Consultado el 8 Feb. 2018.
- . *Spanish Fiction in the Digital Age: Generation X Remixed*. Palgrave Macmillan, 2011.
- Illescas, Raúl M. "Lo peor de todo de Ray Loriga: una nueva forma de escritura realista." *Lejana. Revista crítica de narrativa breve*, n.º. 5, 2017, pp. 1-16, <http://ojs.elte.hu/index.php/lejana/article/view/55/48>. Consultado el 10 Feb. 2018.
- Ingenschay, Dieter. "¿A dónde se han ido las abejas? Imágenes de Madrid (antes y) después de *La Colmena*." *Revista de filología románica*, anejo III, 2002, pp. 131-151, https://scholar.google.com/scholar?start=20&q=Generación+Kronen&hl=en&as_sdt=0,6. Consultado el 5 Feb. 2018.
- Izquierdo, José María. "Narradores españoles novísimos de los años noventa." *Revista de estudios hispánicos*, vol. 35, n.º. 2, 2001, pp. 293-308, <http://www.enmitg.com/izquierdo/literatura/literalengua/lekser/textos/sem/ultimanarrativaespizquierdo.pdf>. Consultado el 2 Feb. 2018.
- Juliá, Santos. "Primera parte. Política y sociedad." *La España del siglo XX*, editado por Santos Juliá, José Luis García Delgado, Juan Carlos Jiménez, Juan Pablo Fusi, Marcial Pons Historia, 2003, pp. 13-330.
- Lapido-Meijide, Arturo. "Alonso Quijano en el callejón del Gato: particularidades de las ficciones españolas de 'psycho-killers'." *Revista canadiense de estudios hispánicos*, vol. 37, n.º. 3, 2013, pp. 501-521, <http://www.jstor.org/stable/24388757>. Consultado el 5 Feb. 2018.
- Mañas, José Ángel. *Historias del Kronen*. Destino, 1994.

- Marr, Matthew J. "An Ambivalent Attraction?: Post-Punk Kinship and the Politics of Bonding in *Historias del Kronen* and *Less Than Zero*." *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 10, n°.1, 2006, pp. 9-22,
<http://www.10.1353/hcs.2007.0030>. Consultado el 11 Feb. 2018.
- Martínez-Carazo, Cristina. "Film, Politics, and the Novel." *A Companion to the Twentieth-Century Spanish Novel*, editado por Martha E. Altisent, Tamesis, 2008, pp. 211-222.
- Martínez-Expósito, Alfredo. "Changing Sexual and Gender Paradigms." *A Companion to the Twentieth-Century Spanish Novel*, editado por Martha E. Altisent, Tamesis, 2008, pp. 174-185.
- Molinero, Nina L. "Facing Towards Alterity and Spain's 'Other' New Novelists." *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 30, 2005, pp. 301-324,
<http://www.jstor.org/stable/27742346>. Consultado el 2 Feb. 2018.
- Naharro-Calderón, José María. "El juvenismo espectacular." *España contemporánea: Revista de literatura y cultura*, vol. 12, n°. 1, 1999, pp. 7-20,
<http://hdl.handle.net/1811/77402>. Consultado el 5 Feb. 2018.
- Nichols, William J., y H. Rosi Song. *Toward a Cultural Archive of La Movida: Back to the Future*. Fairleigh Dickinson UP, 2014.
- Noguera-Fernández, Albert. "Youth, memory and rights in times of crisis: a reflection from de literary critic of Walter Benjamin and the lost generation of *Historias del Kronen*." *Revista de derecho del estado*, vol. 32, 2014, pp. 125-143,
<http://www.scielo.org.co/pdf/rdes/n32/n32a07.pdf>. Consultado el 2 Feb. 2018.
- Odartey-Wellington, Dorothy. *Contemporary Spanish Fiction: Generation X*. University of Delaware Press, 2008.

- . “‘De Madrid al cielo’: una novela de la Generación X española inspirada en el cine negro.” *Confluencia*, vol. 20, n°. 1, 2004, pp. 63-71,
<http://www.jstor.org/stable/27923031>. Consultado el 3 Feb. 2018.
- Palardy, Diana. “Falling through the Cracks: Anarchistic Resistance and the *Generación perdida* in José Ángel Mañas’s *Historias del Kronen* and Care Santos’s *Okupada*,” *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 17, n°. 1, 2013, pp. 81-100,
<http://www.jstor.org.ezproxy2.library.colostate.edu/stable/pdf/24582269.pdf?refreqid=excelsior:870995c6a906ee8911e82ad043cd7758>. Consultado el 9 Feb. 2018.
- Pao, María T. “Sex, Drugs, and Rock & Roll: *Historias del Kronen* as Blank Fiction.” *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 27, n°. 2, 2002, pp. 531-546,
<http://www.jstor.org/stable/27742160>. Consultado el 2 Feb. 2018.
- Pardo-García, Pedro Javier. “La adaptación como (per)versión: del *Dracula* de Bram Stoker a *Bram Stoker’s Dracula*.” *La adaptación cinematográfica de textos literarios: Teoría y práctica*, editado por José Antonio Pérez Bowie, Plaza Universitaria Ediciones, 2003, pp. 141-163.
- Pedrés-Gascón, Antonio F. “Héroes para un nuevo 98 (acerca de una invisibilidad ideológica en la novela española reciente).” *España contemporánea: revista de literatura y cultura*, vol. 22, n°. 1, 2009, pp. 7-34,
https://kb.osu.edu/dspace/bitstream/handle/1811/77745/EC_V22N1_007.pdf. Consultado el 3 Mar. 2018.
- Pérez-Bowie, José Antonio. “La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes.” *Signa: Revista de la asociación española de semiótica*, vol. 13, 2004, pp. 277-300,

- <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1455695>. Consultado el 6 Feb. 2018.
- Pérez del Solar, Pedro. “Vidas ejemplares. Algunas aproximaciones desde la historieta a la modernidad de los 80.” *Intransiciones. Crítica de la cultura española*, editado por Eduardo Subirats, Biblioteca nueva, 2002, pp. 37-51.
- Pope, Randolph D. “Between Rock and the Rocking Chair: The Epilogue’s Resistance in *Historias del Kronen*.” *Generation X Rocks. Contemporary Peninsular Fiction, Film, and Rock Culture*, editado por Christine Henseler y Randolph D Pope, Vanderbilt UP, 2007, pp. 115-125.
- Resa-Gutiérrez, Antonio. “El trabajo social y los relatos contemporáneos/The social work and the contemporaneous stories.” *Revista romana de sociologie*, vol. 21, nº. 5/6, 2010, pp. 359-383,
<https://doaj.org/article/62fc3fd9acf5400c8edd9f8b4222f89b>. Consultado el 4 Feb. 2018.
- Richardson, Nathan E. “The Art of Being Forgettable: Ray Loriga’s *Lo peor de todo*, the Generación X , and the New Cultural Field.” *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 9, nº. 1, 2005, pp. 207-217,
<https://dialnet.unirioja.es/revista/11641/A/2005>. Consultado el 2 Feb. 2018.
- Robb, Anthony. “La problemática de la Generación X en *Historias del Kronen* de Mañas: la nueva narrativa española llevada a la pantalla.” *Anuario de cine y literatura en español*, vol. 113, 1999, pp. 113-121.
- Rodríguez, Jesús. “La adaptación cinematográfica de *Historias del Kronen* de Montxo Armendáriz.” *Hispanic Journal*, vol. 29, nº. 2, 2008, pp. 127-140,
<http://www.jstor.org/stable/44287586>. Consultado el 6 Feb. 2018.

- Rodríguez, María P. "Nihilism and Simulacrum: The Two *Historias del Kronen*." *Chasqui*, vol. 34, 2005, pp. 122-131,
<http://www.jstor.org/stable/29742049>. Consultado el 1 Feb. 2018.
- Rodríguez Martín, María E. "Teorías sobre adaptación cinematográfica." *El cuento en red: estudios sobre la ficción breve*, vol.12, n°. 100, 2005, pp. 82-91,
http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/100_jul_sep_2007/casa_del_tiempo_num100_82_91.pdf. Consultado el 2 Feb. 2018.
- Romeo, Félix. "La X de la Generación X." *Siglo XXI. Literatura y cultura españolas*, vol. 2, 2004, pp. 29-41,
<https://doi.org/10.24197/sxxi.2.2004.29-41>. Consultado el 10 Feb. 2018.
- Sánchez-Noriega, José Luis. "Compromiso y creatividad artística en el realismo de Montxo Armendáriz." *Ámbitos*, n°. 21, 2012, pp. 185-206,
<http://www.redalyc.org/html/168/16823120010/>. Consultado el 5 Feb. 2018.
- . "Las adaptaciones literarias al cine: un debate permanente." *Comunicar*, n°. 17, 2001, pp. 65-69,
<http://www.redalyc.org/pdf/158/15801709.pdf>. Consultado el 1 Feb. 2018.
- Seruga, Kamil. "Una secuela de la transición: la Generación X en *Historias del Kronen* de José Ángel Mañas." *Sociocriticism*, vol.31, n°. 2, 2017, pp. 175-201
<http://revistaseug.ugr.es/index.php/sociocriticism/article/view/5621>. Consultado el 10 de Feb. 2018.
- Smith, Carter. "Social Criticism or Banal Imitation? A Critique of the Neo-Realist Novel Apropos the Works of José Angel Mañas." *Ciberletras*, vol. 12, 2005, pp.51-70,
<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v12/smith.htm>. Consultado el 5 Feb. 2018.

- Smith, Jennifer. "Violence and Hegemonic Masculinity in *Historias del Kronen*, *El Bola*, and *Te doy mis ojos*." *Prisma social*, vol. 13, 2014, pp. 217-256,
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=353744532007>. Consultado el 11 Feb. 2018.
- Song, Rosi H. "Anti-conformist Fiction: The Spanish 'Generation X'." *A Companion to the Twentieth-Century Spanish Novel*, editado por Martha E. Altisent, Tamesis, 2008, pp. 197-207.
- Spires, Robert C. "Depolarization and the New Spanish Fiction at the Millennium." *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 30, n.º. 1/2, 2005, pp. 485-512,
<http://www.jstor.org/stable/27742353>. Consultado el 2 Feb. 2018.
- Steenmeijer, Maarten. "Autenticidad, muerte y martirio: Kurt Cobain en la narrativa española." *Dissidences*, vol. 2, n.º. 3, 2012, pp. 1-23,
https://digitalcommons.bowdoin.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1056&context=dissidences&seiredir=1&referer=https%253A%252F%252Fscholar.google.com%252Fscholar%252Fstart%253D30%2526q%253DGeneraci%2525C3%2525B3n%252BKronen%2526hl%253Den%2526as_sdt%253D0%252C6#search=%22Generaci%20Kronen%22. Consultado el 5 Feb. 2018.
- Subirats, Eduardo. "Transición y espectáculo." *Intransiciones. Crítica de la cultura española*, editado por Eduardo Subirats, Biblioteca nueva, 2002, pp. 71-85.
- Vela-Valldecabres, Daniel. "Análisis narrativo y sociológico de novelas y películas generacionales: la juventud española desde el noventa hasta nuestros días." *Del verbo al bit*, n.º. 2, 2017, pp. 2138-2158,
<http://www.revistalatinacs.org/16SLCS/libro-colectivo-edicion-2.html>. Consultado el 11 Feb. 2018.

---. "Prolegómenos de la Generación X. Algunas manifestaciones cinematográficas." *Palabra clave*, vol. 13, n°. 2, 2010, pp. 369-385,

<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=64916989010>. Consultado el 3 Feb. 2018.

Venkatesh, Vinodh. "Perspectives, Problems, and Processes in Contemporary Spanish

Adaptations." *Hipertexto*, vol. 16, 2012, pp. 41-53,

https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/30870322/Hiper16Venkatesh.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1518382587&Signature=n4RbY5aXqkxpoJ38fDhShZ5OGqk%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DPerspectives_Problems_and_Processes_in_C.pdf. Consultado el 11 Feb. 2018.

Vera-Méndez, Juan Domingo. "La estructura del guion cinematográfico: ¿hacia un nuevo género literario?" *Hispanofila*, n°. 146, 2006, pp. 25-36,

<http://eds.a.ebscohost.com.ezproxy2.library.colostate.edu/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=1&sid=d2df4fdd-345b-4ee7-95b3-4aa520f0e751%40sessionmgr4010>. Consultado el 3 Feb. 2018.

Vilaseca, Stephen Luis. "The Child Victim, the Hole Trope and the Politics of Space in Ray

Loriga's Early Works." *Letras hispanas: revista de literatura y cultura*, vol. 6, n°. 1, 2009, pp. 46-58,

<http://gato-docs.its.txstate.edu/jcr:e4c56569-6391-4d7b-a17f-95eb7d98ade6/Vilaseca.pdf>. Consultado el 10 Feb. 2018.

Ysàs, Pere. "La primera generación del postfranquismo." *La historia a través del cine: transición y consolidación democrática en España*, 2004, pp. 52-70,

https://scholar.google.com/scholar?start=40&q=Generación+Kronen&hl=en&as_sdt=0,6.

Consultado el 3 Feb. 2018.