

LAS HORAS DEL DÍA, DE JAIME ROSALES: UN PSYCHO-THRILLER MADE IN SPAIN

José Luis Bellón Aguilera
Universidad de Ostrava

jose.bellon@osu.cz

Resumen. El artículo analiza la película del director español Jaime Rosales *Las horas del día* (2003). El análisis es doble: por una parte el autor hace una lectura interna del texto; por otra, la lectura es relacionada con el desarrollo del mercado cinematográfico a nivel global o, en otras palabras, con la globalización (ideológica, política, económica) del cine como espectáculo. La película no es un *psycho-thriller* pero tiene importantes elementos del género. Puede considerarse un producto híbrido o posmoderno, resultado del intento del director de hacer un cine “de autor” con elementos del cine de intriga y terror (concretamente un asesino en serie) a la manera del cine de masas norteamericano. El resultado es ambiguo. El autor del presente artículo señala las tensiones formales e ideológicas de *Las horas del día* y señala su similitud con otros productos análogos que, por razones parecidas, aparecen en el mercado por las mismas fechas.

Palabras clave. Psycho-thriller. Cine de autor. Hiperrealismo. Globalización.

Abstract. Jaime Rosales’ *Las horas del día*: A Psycho-Thriller Made in Spain. This article examines Jaime Rosales’ film *Las horas del día* (2003). The analysis is twofold: on the one hand the author reads the text internally (internal reading), on the other hand this reading is put in relation with the development of the film industry and market at a global level, i. e., with the globalization (ideological, political and economic) of cinema. *Las horas del día* is not a psycho-thriller but it contains important elements of the genre. It can be considered a hybrid or postmodern product, resulting from the director’s attempt to create an *auteur* film with elements from thriller and horror movies (precisely a serial killer film), as USA popular films. The result is ambiguous. The author of this article points out the formal and ideological tensions in the film and shows the similarities with analogous films which appear in the market around the same time.

Key words. Psycho-thriller. Author film. Hyperrealism. Globalization.

“Lo ha visto en televisión” (prólogo)

WENDY: ¿No fue por aquí adonde la expedición Donner se perdió en la nieve?
JACK: Creo que fue más al oeste, en las Sierras.
DANNY: ¿Qué fue la expedición Donner?
JACK: Eran un grupo de colonos en los tiempos de las carretas. Se perdieron en la nieve un invierno en las montañas. Tuvieron que recurrir al canibalismo para mantenerse vivos.
DANNY: ¿Quieres decir que se comieron unos a otros?
JACK: Tuvieron que hacerlo, para sobrevivir.
WENDY: ¡Jack...!
DANNY: No te preocupes, mamá. Lo sé todo del canibalismo. Lo he visto en la televisión.
JACK: [sonriendo] ¿Ves? No pasa nada. ¡Lo ha visto en televisión!

The Shining (“El resplandor”, Stanley Kubrick, 1980).

La escena de la cita inicial tiene lugar en el coche, de camino al Hotel Overlook, en las montañas. Una familia americana de tres miembros —Jack Torrance (Jack Nicholson), Wendy (Shelley Duvall) y Danny (Danny Lloyd)— se traslada al lugar de trabajo del cabeza de familia, donde pasarán el invierno aislados y donde el padre, un escritor fracasado y alcohólico, perderá la cabeza e intentará asesinarlos con un hacha,

al parecer porque oye en su cabeza las voces de los “otros”, los espectros que viven en ese lugar maldito, el Hotel Overlook (*overlook* significa “vista”, “panorama”, y como verbo, “pasar por alto”, “mirar”; *over*, “por encima”, incluso se podría decir que “mirar al otro lado”, una referencia a otra realidad, la del más allá). *The Shining*, toda una película de culto (o *cult film*), se puede leer como un producto posmoderno: se trata de una película de autor basada en la novela homónima de Stephen King —escritor de serie b— que combina la tradicional historia de fantasmas en un ambiente algo gótico, el fantasmal hotel, con el género de las películas de psicópatas. Algunas escenas, por otro lado, como las conversaciones entre Jack y los “espectros” tienen un sentido casi paródico. En una lectura algo rígida y encorsetada, el filósofo norteamericano Fredric Jameson (1981) parece rechazarla. Pero en *The Shining*, en el interior de su virtuosismo estético, hay algo más importante: representa ante nuestros ojos los miedos y tensiones contemporáneas de la familia nuclear. Desde *Psycho* (“Psicosis”, 1960) de Hitchcock, no ha habido una película de “horror” tan exitosa y tan influyente, una película que marque de forma tan crucial las pautas de producción (con alguna excepción, por ejemplo *Halloween* (1978), de John Carpenter, aunque no pueda compararse con Kubrick). La conversación reproducida en la cita parece una broma de la película sobre sí misma, pero también una broma sobre el público que está viendo en ese momento la historia y sabe que algo (malo) va a pasar: “Lo ha visto en televisión”. Al espectador contemporáneo, cínico y pasado de todo, es difícil sorprenderlo. Esto está relacionado completamente con el tema que vamos a tratar: *Las horas del día* (2003) es una película posmoderna que pretende ser cine de autor al mismo tiempo que utiliza elementos ya tradicionales en el cine del género de los psicópatas. Cine de autor y cine comercial en un mismo producto en cuya textura se presienten las tensiones y contradicciones ideológicas del presente. En los siguientes párrafos quedará claro lo que quiero decir.

Este trabajo es la continuación de otro artículo publicado en el número anterior de *Studia Romanistica* y dedicado a la segunda película del director de cine español Jaime Rosales, *La soledad* (2007, *LS*)¹. En el citado artículo sobre *La soledad* sostuve que el “hiperrealismo” de la película, a pesar del recurso a la *polivisión*, resultaba problemático, por cuanto que (uno) confunde realidad y ficción produciendo una sensación de *exceso* de realidad, y (dos) ese *exceso* escamotea al lector la posibilidad de interpretación (como sucede con tantos productos posmodernos), oscureciéndole la realidad. Planteé que en *LS* se echaba de menos una aproximación al cine, por parte de J. Rosales, más consciente respecto al objeto estético mismo, es decir, que quizás fuera más productivo no intentar “esconder” el hecho de que lo que vemos es una película (jugando con la meta-narratividad), como proponía el filósofo esloveno Slavoj Žižek a propósito del director polaco Krzysztof Kieślowski. Con todo, en el citado trabajo se señaló la calidad de *LS* —premiada con tres Goyas en el 2007— y el carácter rompedor de la misma. La característica más destacable la constituía esa especie de solapamiento de la apariencia de una realidad en la que parece que “no pasa nada” y la presencia fantasmal constante de la lógica del mercado flexible, la violencia (el terrorismo, la agresividad en las tensas relaciones personales de los personajes) y la muerte; a todo esto lo llamamos “corrientes subterráneas de agresividad”: no por nada el terrorismo jugaba un papel fundamental en la narrativa de uno de los personajes de *LS*, así como las ambiciones de las personas (el tema de la venta del piso de Antonia y el engaño de su hija). (La tercera película de Jaime Rosales, *Tiro en la cabeza* (2008), sobre el terrorismo, fue acogida de forma dispar. En esta película sin diálogos, vemos a un etarra

¹ “El simulacro de la cotidianidad: *La Soledad*, de Jaime Rosales”, In: *Studia Romanistica*, Vol. 9, Num. 2 (2009), pp. 57-65.

en su vida diaria, charlando con amigos etc.; luego sucede el asesinato de dos guardias civiles. El estreno de la película tuvo lugar un día después del asesinato de un guardia civil en Santoña en Cantabria.)

En general suele comentarse que Jaime Rosales quiere encontrar un lenguaje nuevo para el cine, es decir, que quiere ser un director en vanguardia. Yo creo que no sucede exactamente así, lo cual no lo hace menos interesante. No es tanto un rompedor de moldes tradicionales “realistas” como un *exacerbador* de los mismos (además es difícil encontrar formas nuevas en el cine, un arte que tiene ya 120 años). Su primera película, *Las horas del día* (2003, *LHD*), sobre la que se trata en el presente artículo, plantea problemas similares a *LS* en cuanto al estilo, en cuanto a la forma, que es donde está el secreto de todo. En la forma de *LHD* (como en el caso de *LS*) encontramos las fallas y la lógica del producto, ambas relacionadas con el desarrollo y la dirección que está tomando la industria cinematográfica española, que no es otra que la del cine de Hollywood o, si se prefiere otra expresión, el cine globalizado. Una globalización del mercado cinematográfico paralela a una globalización ideológica². Se trata, como señala el mismo Jaime Rosales en la entrevista que contiene el DVD de *Las horas del día*, de una cuestión de supervivencia. Vamos por partes.

Hiperrealismo, locura y muerte (o cómo enganchar al espectador)

Las horas del día (ficha técnica en *Apéndice I*) nos cuenta la historia de Abel, dueño de una tienda de ropa, una persona absolutamente normal en su vida cotidiana al que, de cuando en cuando, y sin que sepamos por qué, le da por matar personas desconocidas, personas elegidas —parece ser— al azar. El estilo de la película es muy parecido al de *LS*, pero sin *polivisión*: planos fijos (a veces desde ventanas o puertas), estáticos, no hay banda sonora, no hay “espectacularidad”, los asesinatos son torpes, desmañados, brutales en su literalidad. En todo el filme hay una falta de emotividad, un alejamiento frío del espectador y de los hechos narrados, rozando el *hiperrealismo* que señalamos a propósito de *LS*. Al espectador se le escamotea —como hemos señalado— la posibilidad de interpretar, como si la realidad de la película existiera fuera de toda interpretación posible, o como si el director (de forma parecida a *La soledad*) nos dejara a nosotros elegir la interpretación, de forma que todas las interpretaciones fueran posibles (podría decirse que todas y ninguna).

A la manera de *Psycho* (o “Psicosis”, 1960) de Hitchcock, la cámara entra en una ciudad y se cuela por una ventana. En el caso de *LHD* es Barcelona (concretamente el Prat de Llobregat) y la casa es la de Abel. En una primera escena aparentemente inútil (posterior a los planos iniciales de la ciudad), Abel se afeita con una maquinilla frente al espejo. El tema del espejo, sin embargo, no es gratuito: se trata de una referencia al juego de espejos del cine, por un lado, y al tema del *doppelgänger* (vocablo alemán para el doble fantasmagórico de una persona viva) por otro: el “doble” cinético, la imagen del “mi otro yo”, tema clave en la literatura y el cine, la “Sombra” (tema teorizado por Jung, en la vertiente ideológica esencialista), de la cual tenemos ejemplos conocidos en literatura que después serán elaborados en el cine: R. L. Stevenson: *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886) y en Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray* (1891) (como en muchos otros escritores, por ejemplo en los relatos *¿Él?*, de Guy de Maupassant, o *La sombra*, de Hans Christian Andersen). El comportamiento de Abel choca un poco con su nombre, referencia quizás al buen hijo de la Biblia (podría decirse

² Ver a este respecto la *Historia general del cine. Vol. XII. El cine en la era audiovisual* de la editorial Cátedra, 1995 (HGC).

que en su vida diaria Abel es, digamos, un “buen hombre”) asesinado por su hermano Caín, según el Antiguo Testamento por puros celos y envidia. Así que es posible que “Abel” haga referencia al otro, a su doble maldito o maligno, Caín, como si ellos dos convivieran en la misma persona (puesto que todas las interpretaciones son posibles, podríamos jugar con el fantasma religioso).

En la película hay únicamente dos asesinatos, además de dos muertes simbólicas: la muerte de la amistad con su mejor amigo Marcos y del fin de su relación con su novia Tere (harta de la inexpresividad, apatía y falta de ilusiones de Abel). Hay que señalar que dos asesinatos en las casi dos horas de película es poco para el espectador contemporáneo que gusta de este tipo de productos. La filmación del primer asesinato parece estar inspirada en una escena muy similar de *Krótki film o zabijaniu* (*No matarás*, Krzysztof Kieślowski, 1988)³, pues se trata, exactamente igual que en *LHD*, de un taxista en un lugar abandonado —solo que el taxista de Jaime Rosales es una mujer—, de un asesinato brutal, difícil, incluso torpe y de una muerte lenta (como en el segundo asesinato de Abel).

Abel es anodino, apático, aburrido, inexpresivo; si pudiéramos sacar conclusiones de la absoluta opacidad del estilo de la película, podríamos pensar que no tiene ilusiones, pero la película nos niega la interpretación. *LHD* carece de un estudio psicológico o de algo que se le parezca. Al lector le es casi imposible, de alguna forma, responder al interrogante de por qué Abel mata. Su rostro, totalmente inexpresivo, es una *tabula rasa*: no se puede ver detrás de él. Su lenguaje parco, aburrido. Que sepamos, no tiene aficiones (salvo la de asesinar), y cuando lo hace es torpe, descuidado, sin intenciones artísticas (al contrario que tantos otros psicópatas del cine, por ejemplo el genial Hannibal Lecter (Anthony Hopkins) en *The Silence of the Lambs* (“El silencio de los corderos”, Jonathan Demme, 1991)) ni complicados y brillantes juegos intelectuales con la policía (*Copycat* (Jon Amiel, 1995), *Se7en* (David Fincher, 1995)); ni siquiera posee la perversidad de un Ted Bundy o un Henry Lee Lucas.

Las horas vacías (leyendo el texto)

¿Por qué mata Abel? ¿Cuál es, teniendo en cuenta la forma y el argumento, el sentido de la película? Empecemos por el título: ¿cuáles son esas “horas del día” a las que se alude? Quizás una alusión a la existencia silenciosa de la violencia y el terror en el interior de la anodina y rutinaria vida diaria (las horas del día). Para Adolfo Bellido (ver bibliografía), se trata de una cuestión existencialista: «No es casual que muchos planos de *Las horas del día* permanezcan estáticos: los personajes “salen” de cuadro dejando vacío el espacio observado por el espectador. Lugares tan vacíos como las vidas de los personajes, como el paso de las horas siempre iguales de días que nunca acaban». Yo creo que no es así. En el cine siempre hay una dialéctica lleno / vacío y no parece haber en *LHD* un relato de la anomia (durkheimiana) o el aburrimiento cotidianos. Tanto en Bellido como en los críticos consultados se observa una cierta confusión sobre la película, confusión que es doble: primero, el género del filme y, segundo, cómo interpretar lo que se nos está contando en la pantalla:

Las horas del día no es ni una cinta de entretenimiento en clave de intriga / terror, ni un estudio psicológico de la personalidad del asesino, ni una truculenta recreación de su carrera delictiva,

³ Versión larga a partir del quinto episodio de *Dekalog*. Creo que, directamente del polaco, la traducción española debería ser *Breve película sobre el asesinato* (cf. título en inglés *A Short Film about Killing*). El filme ganó el premio FIPRESCI en el festival de Cannes en 1988 y el premio a la mejor película en los *European Film Awards*. La película compara la ejecución de la pena de muerte con el asesinato.

por tanto, que nadie espere encontrar una exposición violenta y sanguinaria de las muertes, la eventual intervención de la policía o una biografía que busque los orígenes de su conducta. Por el contrario, el film de Rosales es un retrato realista de la dinámica cotidiana de su personaje central, un joven normal y corriente, bien integrado en la sociedad, que ocasionalmente mata desconocidos sin motivo aparente. (Pallejà, web, ver bibliogr.)

Dos aclaraciones: uno, los asesinatos son brutales, aunque sin sangre, es cierto. Dos, esta descripción de la película no nos aclara nada y es síntoma de las perplejidades apuntadas. Por su parte, el arriba citado Adolfo Bellido, en su línea “existencialista”, comenta: «El monstruo de Rosales es un monstruo creado por la vulgaridad de la vida, por una sociedad que le ha condenado desde su propio nacimiento a no tener ilusiones, a no saber, ni preguntarse, por el sentido de las cosas». Esta lectura es una forma pseudo-filosófica de hacer propias de un personaje las opiniones de uno mismo sobre el “nihilismo” contemporáneo. Considerando que Abel puede estar mal de la cabeza, cabría preguntarse (y preguntarle a este crítico) si el asesino del Prat de Llobregat tiene consideraciones racionales sobre su comportamiento o sobre el sentido de la (o su) vida. Para Nuria Vidal:

Alex Brendemühl es Abel, un joven de ojos tan transparentes como opacos, un ser que solo vive como reflejo de los demás: de su madre que lo ignora, de su novia que ya no le aguanta en su apatía, de su empleada que no le respeta, de su amigo que le pone en evidencia al enfrentarle a alguien que es capaz de tomar las decisiones que él nunca tomará. Claro que Abel toma otras muy distintas que nadie conocerá nunca. (Vidal, web, ver bibliogr.)

Esta vez la lectora sí ha dado en el clavo: uno, “ojos opacos”; dos, “que nadie conocerá nunca”. Quizás la palabra clave sea “opacidad”: una realidad ilegible, una realidad que únicamente proporciona —como el pensamiento posmoderno— la posibilidad de hacer una interpretación interminable de un hecho sin llegar a ninguna parte, a ningún sentido. No extraña por tanto que Pallejà afirme lo siguiente: «Rosales simplemente describe, sin implicaciones de ningún orden, la rutina diaria de Abel y *será el espectador quien deba acabar de rellenar los huecos que surjan o plantearse algún tipo de reflexión a posteriori*» [subrayado nuestro], como tampoco es de extrañar que termine por confesar: «El resultado final no acaba de funcionar por su marcado alejamiento emocional respecto al espectador». ¿Cómo hacerse idea de qué interpretar si ningún elemento de la película nos da ninguna pista? ¿No es posible que para el mismo texto no haya posibilidad de interpretar (comprender, saber) a una persona como Abel? Es posible que la clave sea esta: *LHD* es una película realista en la que hay una pérdida de realidad, por puro exceso de la misma. El mismo rostro del personaje (interpretado por el actor, Álex Brendemühl) es síntoma de esta inexpresividad (digamos que todo lo contrario que el histriónico Jack Nicholson en *The Shining*): «Algunos han atacado la interpretación del protagonista. Dicen que no expresa absolutamente nada. Parece imposible que se ponga esa “pega” al filme por gente además que hace crítica de cine: la interpretación está en función del inexpresivo (de su máscara imperturbable) personaje que representa el protagonista» (Bellido, web). La frialdad terrible de la máscara de Abel no es la misma que la de Hannibal en *The Silence of the Lambs* o Norman Bates (Anthony Perkins) en *Psycho*. El rostro de Abel es el de una persona simpática, algo fría, es cierto, pero nada que ver con la maldad deshumanizada del caníbal Hannibal o del terrible y anormal Norman.

Rizando el rizo, si nos fijamos en la forma como interactúa Abel con los demás, lo único “raro” que veremos en él es que siempre ironiza, ataca o molesta a sus interlocutores en la conversación, incluso intentando humillarlos: a Trini, su empleada, a Tere, su novia, o a su madre; en una escena fundamental antes del segundo asesinato,

confiesa a su mejor amigo, Marcos, en el día de su boda (de Marcos), haber sido besado en cierta ocasión por su novia (de Marcos), lo que supone —claro— el fin, algo violento, de su amistad: “Me das pena, Abel” —le espeta su amigo. Esta confesión tiene lugar en un cuarto de baño, en el lugar de celebración de la boda. En este sentido, podemos especular que escoge a una mujer (la taxista) como objeto de su primer asesinato, desplazando y descargando contra ella su frustración y violencia contenida, como desplazamiento de su madre (que pasa de él), su empleada (“que no le respeta”) o su novia (que siempre se está quejando y está más que “harta de su apatía”). En el segundo asesinato elige un hombre en un cuarto de baño, remedando la confesión cutre a su amigo Marcos en el baño anterior y donde Marcos, su mejor amigo, indignado, lo había mandado a paseo.

El problema de la “interpretación” sucede por el estilo de la película (el *hiperrealismo*), como hemos sugerido. En *LHD* no hay reflexión, ni moralina, ni estudio psico-sociográfico. Rosales prescinde de toda la parafernalia común a este tipo de películas. El filme carece de afectos, de emotividad y de gesto hermenéutico, lo cual, como planteé en mi artículo anterior sobre *La soledad*, evoca las reflexiones de Fredric Jameson (1991: 10) a propósito de los artefactos artísticos posmodernos. Intelectualmente, la aproximación de Rosales a su personaje podría definirse como una especie de “nihilismo ilustrado”, expresión acertada de Vicente Molina Foix en su trabajo “El cine posmoderno: un nihilismo ilustrado” (en *HGC* 151-166). Un nihilismo ilustrado intelectualmente atractivo, pero moralmente inquietante. Con todo, como no se trata de juzgar la ética de la película, cabe interpretar ese vacío de sentido como síntoma, no como un manifiesto. La imposibilidad de interpretación se relaciona con la inflación de teorías y la pérdida del sentido desde la aparición de la filosofía posmoderna en el panorama intelectual contemporáneo. Como si todas las teorías fuesen posibles, válidas, lo cual vacía de sentido la realidad y la hace, en cierto modo, ilegible.

En otro sentido, el misterio mismo de Abel y la presentación de los hechos parece no responder a ninguna lógica, lo cual quizás tenga que ver con la extensión de la teoría del caos (*chaos theory*) al campo artístico e intelectual. Como si el mundo de *LHD* fuera una masa caótica en movimiento de la que es imposible comprender su sentido. Y no se trata solo de Rosales:

¿Y no parece también como si hoy día nos acercáramos a un umbral de este tipo? Una nueva “experiencia vital” está en el aire, una percepción de la vida que rompe los límites formales de la narrativa lineal y convierte la vida en un flujo multiforme: el carácter azaroso de la vida y las versiones alternativas de la realidad parecen imponerse incluso en el dominio de las ciencias “duras” [...]. Experimentamos la vida o bien como una serie de destinos múltiples y paralelos que interactúan a través de encuentros contingentes pero de importancia crucial, puntos de intersección en los que una serie influye sobre otra (véase *Vidas cruzadas* de Robert Altman), o bien como diferentes versiones/ resultados de una misma trama que se repite una y otra vez (los “universos paralelos” o los “mundos alternativos posibles”: véase *El azar* de Kieślowski, *La doble vida de Verónica y Rojo.*) (Žižek, 2006: 101-102).

Sería posible incluso establecer un paralelo entre el capitalismo flexible, un sistema de dominio amorfo, y esta opacidad de la realidad en la que, a la manera proteica de la mercancía, se genera una multiplicidad ilimitada y validada de las interpretaciones. A la manera de las múltiples elecciones posibles en las barras de un supermercado (el ejemplo es burdo pero no carece de lógica, por cuanto que el supermercado es la lógica máxima del capitalismo flexible) la película pretende dejar al espectador que “rellene huecos”, que elija su propia interpretación, en una especie de gesto simbólico de deferencia o, cómodamente, liberándose de la responsabilidad de elaborar un Gran Relato del por qué del horror. Puede decirse que incluso crea una

especie de “libre elección total” que impide elegir, pues cuando todo es posible, nada es posible. No hay “gesto utópico”, como plantea Jameson (1991, 1992). Quizás simplemente al texto planteo la imposibilidad de interpretación. La cuestión estriba en el exacerbado realismo de *LHD*. A este respecto, valen unas reflexiones de Žižek:

El primer gesto de Kieślowski fue enfrentarse a la falsa representación en el cine polaco (la ausencia de una imagen adecuada de la realidad social) recurriendo a los documentales; luego se dio cuenta de que, *cuando abandonas la falsa representación y te acercas directamente a la realidad, pierdes la realidad misma*, por lo que abandonó los documentales y se pasó a la ficción. (Žižek 2006: 18) [cursiva de Žižek].

Posiblemente el *hiperrealismo* de Rosales produzca un efecto extraño: a pesar de ser historias de ficción, el estilo excesivamente realista de las mismas hacen que en el camino, en cierto sentido, se pierda la realidad. Al mostrarlo todo, no muestra nada, no esconde nada, no sugiere nada, una especie de “lo que ves es lo que obtienes” en lo que lo único que nos queda son los cuerpos y su misterio, el azar de sus encuentros. (‘What you see is what you get’ (or *WYSIWYG*), “lo que ves es lo que obtienes”, es terminología de los ordenadores, y se refiere a la situación en la que la pantalla del ordenador presenta una reproducción detallada de lo que será la página imprimida. No sabemos cómo funciona en realidad ese proceso. Pero la frase tiene su origen en el intercambio mercantil: «The phrase had a life before computers. It had been used by advertisers in the USA since at least the 1940s to indicate a straightforward, no-fuss form of trading. An advert for a furniture sale in The Galveston Daily News in May 1949 comes close: Rules of This Sale / No Refunds... No Exchanges... No Tradeins or Approvals. / What You See Is What You Buy What You Get!»⁴).

Por supuesto que no todas las películas de horror son tan vacías, ni mucho menos. El cine de intriga y terror tiene una larga historia. Formalmente *LHD* constituye un texto de alcance intelectual con un argumento comercial, cine de autor y cine comercial. Vamos a discutir a continuación este problema.

Un género híbrido, un género “raro”

En cuanto al tema, *LHD* podría encuadrarse en el género de las películas sobre psicópatas, si bien, como hemos apuntado, difiere de las mismas por la frialdad de su estilo y ausencia de espectacularidad. No hay banda sonora ni grandes malabarismos estéticos o hallazgos visuales, predominan los planos fijos, lo vemos todo directamente, como espectadores de la vida de Abel, de las horas de sus días. Casi como la vida misma. No hay, en realidad, un argumento definido, una narrativa, ya que la película no conduce a ninguna parte, acaba como empieza, sin conclusión, sin que Abel sea detenido, parado por alguien (un policía dotado y especial como la inteligente y bella agente Clarice Starling (Jodie Foster) de *The Silence of the Lambs*), y ni siquiera el loco, Abel, es el sofisticado, culto y hasta simpático Hannibal Lecter de la misma película citada (la “empatía” provocada por Hannibal en los espectadores es así mismo inquietante).

Pero la “sombra” de Abel no es solo la de su “lado oscuro”, sino la de la industria cinematográfica norteamericana. Y no es solo el fantasma de Rosales como creador, sino el de muchos directores de cine españoles. En los últimos años, desde el tremendo éxito de otra película con psicópata y metanarrativa incluidos, *Tesis* (1996), de Alejandro Amenábar (*The Others* (“Los otros”) es del 2001, *Abre los ojos* de 1997),

⁴ En <http://www.phrases.org.uk/meanings/>

se vienen sucediendo en el mercado productos que podrían ser perfectamente películas americanas, solo que son *made in Spain*. Algunos ejemplos: *Justino, un asesino de la tercera edad* (Santiago Aguilar y Luis Guridi, alias “la Cuadrilla”, 1994), *Impulsos* (2002, Miguel Alcantud), *Tres días* (2008, F. Javier Gutiérrez), *La noche de los girasoles* (2006, Jorge Sánchez-Cabezudo). Pese a las diferencias entre ellas, hay un aire de familia compartido con sus primos hermanos hollywoodienses (ver el *Apéndice 2* a este artículo para otros productos similares).

En *Tesis* (1996), una estudiante que elabora una investigación sobre la violencia en el cine se topa con una red de videos *snuff*. La película, realmente buena, recuerda en sus juegos metanarrativos (como luego hará *Impulsos*) a la clásica *Peeping Tom* (Michael Powell, 1960) y a la película de culto *Arrebato* (Iván Zulueta, 1980). *Tesis* se convirtió en USA —sin duda— en *8MM* (Joel Schumacher, 1999), con un choqueado Nicolas Cage de prima donna. *Abre los ojos* fue comprada por Hollywood y se metamorfoseó culturalmente en *Vanilla Sky* (Cameron Crowe, 2001), con Tom Cruise de alucinado protagonista; al respecto, decir que el tema de la “memoria artificial” y los *cyborgs* no fue invención del entonces joven Amenábar; baste recordar las ilustres —o *cult*— *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) y *Total Recall* (Paul Verhoeven, 1990). *Los otros* es una historia gótica con ecos evidentes de *The Turn of the Screw* (1898), de Henry James.

Justino (que le debe algo a *El cochecito* (1960), de Marco Ferreri) cuenta la historia de un puntillero o cachetero jubilado que no puede dejar de usar la puntilla y que acaba con la vida de sus hijos, de varios desconocidos, de una vecina y de unas 300 personas de la residencia de ancianos donde acaba retirado. Los móviles de los crímenes no están claros (y no vamos a discutirlos aquí), pero siempre acaba con aquellos que le molestan, si no mata por dinero para poder retirarse a un paraíso de la tercera edad en la costa con su amigo, un ex almohadillero; la película es interesante como puro producto posmoderno en donde prima el humor por encima de lo terrible, produciendo, como en el caso del cine de Quentin Tarantino, un sentimiento de inquietud por la banalización de la violencia, algo que algunos críticos han tratado de relativizar, como Vicente Molina Foix:

La mezcla —que a muchos observadores, sobre todo de edad madura, les resulta insoportable y alarmante— de violencia extrema y enfriamiento humorístico, que se ve en películas tan dispares como *Pulp Fiction* (1994) y *Justino, un asesino de la tercera edad* (1994), no únicamente supone una relativización semántica de la sangre derramada, sino una manera artística de *responder* al espíritu del tiempo; estos nuevos realizadores no le conceden a la sangre, por brutal o injustificada que sea, mayor entidad retórica que a un juego de palabras, una acentuación musical o un beso pasional de los protagonistas. Podría así sostenerse que lo que persiguen es una iconización o distanciamiento pictórico del horror violento que, por tremebundo que resulte, ellos tratan como motivo decorativo, como una porción más del exceso ornamental que caracteriza a tantos artistas de la tendencia (Molina Foix, en *HGC* 165).

Recurso “retórico” o no, la banalización de la violencia que hemos señalado es innegable, posiblemente como desarrollo ulterior de una tendencia del cine y la televisión a la que el espectador, cínico o sensible, está más que acostumbrado. La cuestión de la moral está fuera de discusión por cuanto que se trata de divertir al espectador, de llenar salas de cine, como decía Hitchcock.

Impulsos es un filme donde víctima y psicópata comparten (como en *Copycat* o *Tesis*) la atracción por el abismo, y, nada original, hay una cámara de por medio (usada por la víctima para chantajear al asesino) con el fin de meta-narrativizar el filme. En *Tres días* se mezclan el fin del mundo, un asesino en serie de niños que regresa para vengarse y la campaña andaluza. En *La noche de los girasoles* un madurito y tímido

viajante poco agraciado físicamente (bajito, feo, calvo y gordito) da rienda suelta a su frustración vital y a sus más bajos instintos violando y matando mujeres; sucede un intento de violación, es acusada la persona errónea, hay un tiroteo y el viajante lo ve todo en su casa en televisión.

Seguramente hay más productos cinematográficos similares (la reciente y aclamada *Celda 211* (Daniel Monzón, 2009) remeda las películas americanas de motines en las cárceles), pero creo que, para lo que queremos decir, basta y sobra. (Un clásico del horror hispánico que habría que citar y comentar es *La semana del asesino*, de Eloy de la Iglesia (1972), pero también el cine de terror español de serie B desde finales de los sesenta —del tipo *La noche de Walpurgis* (1971), de León Klimovsky—, extremada y relativamente interesante (en su mayoría son *exploitation films*), pero no es posible extenderse demasiado por falta de espacio: recordar directores como Carlos Aurel, Jesús Franco, León Klimovsky, el gallego Amando de Ossorio y Jacinto Molina.)

Horrores, locos y las películas “slasher”

El cine de “horror” es tan antiguo como el cine mismo, desde sus principios y sus clásicos: recordemos la muda *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (“Nosferatu, una sinfonía del horror” (1922, F. W. Murnau) o *Dracula* (Tod Browning, 1931), con el mítico húngaro Béla Lugosi de vampiro, ambas basadas en la novela *Dracula* (1897) de Bram Stoker; recordemos los clásicos *Frankenstein* (1931, basada en la novela *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818) de Mary Wollstonecraft Shelley) y a los inimitables e insuperables actores Boris Karloff y Lon Chaney. No es este el lugar para hablar del por qué el gusto morboso del espectador, sin que sea necesario, como los autores de *Horror Cinema* (2008), caer en el simplismo esencialista del argumento humano-demasiado-humano de que el Espíritu Humano tiene una tendencia innata a disfrutar con el dolor y destrucción representado antes sus ojos. Con todo, sin que creamos en el Espíritu Humano, algo hay real en esa tendencia innata a disfrutar con la representación del amor, la locura y la muerte, pero creemos que “no hay temas universales, sino modos de tratarlos” (Olalla 1989: 145). Al respecto del carácter *pop* de muchos de estos productos, Walter Rankin (2007), en *Grimm Pictures: Fairy Tale Archetypes in Eight Horror and Suspense Films*, ha analizado la presencia de elementos estructurales provenientes de los cuentos de hadas. La cuestión es ver cómo estas “estructuras” están atravesadas por la ideología.

Hay dos géneros o tipos de filmes directamente emparentados con *LHD* y otras de las películas que hemos citado (*Tesis, Justino*, etc.): el género de los psicópatas y el de los *slasher*. Las diferencias, sin embargo, son muchas. Vamos a establecer unos parámetros muy generales para desembocar en el argumento central de este trabajo, comparando a los “hermanos” anglosajones con el cine “rompedor” o “de vanguardia” de Jaime Rosales.

El género de los psicópatas es inaugurado por Hitchcock, ya en *Shadow of a Doubt* (“Sombra de duda”, 1943), *Psycho* (1960) o *Frenzy* (“Frenesí”, 1972). Las películas de Alfred Hitchcock son inquietantes en su perversidad y en su brutal machismo. Como plantea Donald Spoto en su biografía del director británico afinado en Hollywood, parece como si, progresivamente, Hitchcock hubiese aprovechado la libertad para hacer lo que le viniera en gana en el cine en la profundización de la brutalidad de las escenas:

Hitchcock insisted on all the ugly explicitness of this picture [*Frenzy*], and for all its cinematic inventiveness, it retains one of the most repellent examples of a detailed murder in the history

of film. Unable to realize a rape in *No Bail for the Judge*, he had hinted it in *Psycho*, metaphorized it in *The Birds*, and, against all advice, included it in *Marnie*. Now at last — encouraged by the new freedom in movies— his imagination of this sordid crime could be more fully shown in all its horror. But this would not exorcise the desire; it followed him as an obsession right to the end of his life (Spoto 1988: 513).

Los dos asesinatos de *LHD* son también terribles, brutales, mucho más porque parecen, por el estilo de la película, reales. Incluso en Hitchcock hay un aire de ficción del que parece querer desprenderse Rosales. Además, en Hitchcock siempre hay culpa, castigo, hipocresía, conciencia moral: en *Psycho*, al final, se nos da una *lecture* o *přednáška* sobre las raíces del mal en Norman Bates. Me temo que *LHD* no hay nada, solo la superficie de la película, ni siquiera la casi insoportable atmósfera enrarecida por la perversidad del autor británico.

El período comprendido entre 1978 y 1986 fue, en el género del horror, el del reinado de los llamados *slasher*. El excelente libro de Adam Rockoff, *Going to Pieces. The Rise and Fall of the Slasher Film, 1978-1986* (2002), sin ser un libro académico o de una gran profundidad intelectual, nos da las pautas y patrones básicos de este cine que fue, desde los inicios en películas como *Halloween* (John Carpenter, 1978) o *Friday the 13th* (Sean S. Cunningham, 1980), hasta sus secuelas, imitaciones y su caída, una máquina de hacer dinero (cayendo en la cutreidad o *exploitation films*). Posteriormente este cine ha tenido una resurrección marcada, en ocasiones, por la parodia —hay una audiencia plenamente consciente de los elementos del género— con *Scream* (Wes Craven, 1996) o *I Know What You Did Last Summer* (Jim Gillespie, 1998) y las secuelas.

En relación y, en ocasiones, plena comunión con los *slasher*, las películas de psicópatas conocieron en los noventa un período de esplendor, marcado por hitos como *The Silence of the Lambs*, *Copycat* (Jon Amiel, 1995), *Se7en* (David Fincher, 1995). Posteriormente el género ha ido teniendo sus altibajos creativos (*Anamorph*, de Henry Miller, 2007), con bastantes logros como *American Psycho* (Mary Harron, 2000, basada en la novela de Bret Easton Ellis), *Red Dragon* (Brett Ratner, 2002), *Highwaymen* (“Sin aliento”, Robert Harmon, 2004) o *No Country for Old Men* (“No es país para viejos”, Ethan & Joel Coen, 2007). Las secuelas suelen ser inevitables, como las de Hannibal: la malograda *Hannibal* (Ridley Scott, 2001) y la interesante *Hannibal Rising* (Peter Webber, 2007), que han explotado —con resultados dispares— el mito creado por el escritor estadounidense Thomas Harris (autor de la novela *The Silence of the Lambs* (1988), secuela de su *El dragón rojo* (1981)). Esta profusión de películas y los intentos de exprimir hasta el final el tema nos da una idea de la atracción que ejerce sobre el público este tipo de cine, industrialmente hablando (no podemos extendernos en este tipo de películas, aunque nos gustaría haber comentado siquiera algo de otros grandes clásicos como: *The Night of the Hunter* (Charles Laughton, “La noche del cazador”, 1955), *Le boucher* (“El carnicero”, Claude Chabrol, 1970), la oscura *Henry: Portrait of a Serial Killer* (John McNaughton, 1986), *Cape Fear* (“El cabo del miedo”, Martin Scorsese, 1991; *remake* de *Cape Fear*, J. Lee Thompson, 1962) o *The Good Son* (“El buen hijo”, Joseph Ruben, 1993)). Y el público, en lo que se refiere a las formaciones sociales capitalistas, es cada vez más homogéneo ideológicamente.

¿Cine de autor o cine comercial?

Mucho tiempo ha pasado desde la legitimación del cine como séptimo arte. El proceso de reconocimiento de este tipo de películas (horror, psicópatas, *Slasher*) está claro que pasa por la crítica. La abundante bibliografía y el trabajo de especialistas y

filósofos profesionales al respecto ha consolidado el reconocimiento, si bien no fue así no hace mucho tiempo. Respecto al monstruo de Hitchcock: «Hollywood never accepted him as such because of the content of his films. [...] The basic hypocrisy of Hollywood is that they don't really believe film is an art» (Spoto 1988: 552). En su consagración fueron decisivos los directores franceses François Truffaut, Éric Rohmer y Claude Chabrol. El proceso de reconocimiento de otro tipo de filmes (los *slasher* y otros productos y subproductos (ver Rockoff 2002 y *Horror cinema* (2008)) es más complejo. El concepto de autor, o de cine de autor, trasladado desde el campo de la literatura como “marca” de estilo, ha servido para dicotomizar el cine reproduciendo la tradicional división entre Alta Cultura y cultura popular. Esta distinción ha dejado de funcionar desde los ochenta (sobre todo), pero parece resistirse a desaparecer ya que constituye una marca de identidad del cine europeo frente al norteamericano. Como comentan (*passim*) los autores de *HGC*, el futuro del cine pasa por el monopolio económico de las grandes multinacionales norteamericanas, sin que quede claro el futuro del cine europeo, en franca situación de crisis, agravada por el desarrollo o transformaciones tecnológicas, que exigen una cada vez más fuerte inversión económica (ver *Apéndice 3*).

Las declaraciones de la entrevista a Jaime Rosales, contenida en el DVD de *Las horas del día*, nos dan la clave de lo que está sucediendo y de las tensiones internas resultado de la situación del mercado. O, mejor dicho, sus declaraciones confirman lo que la misma forma de la película nos ofrece en bandeja. Tras presentar su película como resultado de sus influencias de *auteur*, con toda la parafernalia de prestigio que eso implica, Rosales comenta la situación del cine español, es decir, la “crisis del cine español”. Entre sus influencias se citan nada menos que a Haneke, Kieślowski, Chabrol, Bresson, Pasolini, Rossellini, Godard, Fassbinder y Yasujiro Ozu... (casi nada). Estas “influencias” de otros *auteurs* (que podrían constituir el objeto de otro estudio sin duda con más retribución simbólica en el campo) resultan en la frialdad o alejamiento emotivo de su cine, en el cuidado de la textura: «Estamos ante una obra preparada concienzudamente, marcada hasta en sus más pequeñas inflexiones» (Bellido, web). Nada comenta Rosales sobre la influencia de las películas norteamericanas, ni siquiera de los clásicos (Hitchcock, Powell, Laughton, Demme, etc.). Es posible que *LHD* sea simplemente un “híbrido” entre los productos europeos como marca de autor y el cine de masas made in USA. Pero, curiosamente, Rosales dice que en Europa se debería optar por financiar el cine de autor, dado que no se puede competir con el norteamericano. Los hechos, sin embargo, desmienten lo que está sucediendo. Por el momento, y viendo los productos que están saliendo al mercado español cinematográfico en los últimos años, parece ser que lo que se está financiando es un cine a la americana con una marca cultural europea (échese un vistazo a las películas listadas más arriba). El éxito de *Amenábar* lo prueba (al respecto, ver el trabajo de J. Quevedo Puchal, 2005). Y no sólo él. Como señala Manuel Vidal Estévez en “Cines europeos «versus» cine europeo. Instantánea” (*HGC* 167-198): «Ninguna descripción del actual momento del cine europeo puede prescindir de señalar uno de sus aspectos más significativos: el afán de muchos de sus directores por trabajar en Estados Unidos» (íd., p. 173), «raro es el país europeo que no cuente al menos con un representante en este flujo soñado» (íd.). Una gran mayoría de personas que viven en y del mundo del cine (quizás no es el caso de Rosales) consideran que Hollywood es la esencia del cine. *Ubi est thesaurus tuus, ibi est cor tuum* (Mateo 6, 21) («donde está tu tesoro, allí está tu corazón»). Otra cuestión es el origen europeo de muchos grandes directores de Hollywood (p. ej. el británico Hitchcock); no se trata tanto del “origen” como de qué productos se hacen y para qué tipo de público.

Todo esto que planteo en el artículo no es una crítica. Es un hecho. La globalización económica, política e ideológica es una tendencia en todos los países occidentales y una condición para todos los que quieran integrarse en la cadena capitalista global. Que *Las horas del día* sea un producto cinematográfico “híbrido”, a medio camino entre el cine de autor “europeo” y el cine de masas, no lo hace menos interesante. De hecho —en mi opinión— es una gran película, sobre todo por plantear, con una fotografía hermosa y una falsa sencillez engañosa, como si no pasara nada, la gelidez de las relaciones humanas en el capitalismo flexible, un sistema de dominio amorfo e ilegible donde la soledad, la locura y la violencia forman parte de la normalidad. Quizás sólo el “nihilismo ilustrado” de *Las horas del día* sea capaz de plasmar en la pantalla esa opacidad y oscuridad de las relaciones personales actuales: «The mundane holds a special kind of terror. It is the whisper of shadows, not the madman’s ax, which is most terrifying» (Rockoff 2002: 70) («Lo mundano posee una clase especial de terror. Lo más terrorífico no es el hacha del loco, sino el susurro de las sombras»).

Apéndice 1

Las horas del día. Estrenada en España el 6 de junio del 2003. Dirección.: Jaime Rosales; guión: Jaime Rosales y Enric Rufas. Fotografía de Óscar Durán. Producción: Jaime Rosales y Ricard Figueras. Intérpretes: Álex Brendemühl (Abel), Ágata Roca (Tere), María Antonia Martínez (madre de Abel), Vicente Romero (Marcos), Pape Monsoriu (Trini), Irene Belza (Carmen), Anna Sahun (María), Isabel Rocati (taxista), Armando Aguirre (señor mayor). Duración: 110 min. No recomendada menores de 13 años. Distribuidora: Nirvana Films. Premio FIPRESCI (Fédération Internationale de la Presse Cinématographique) en el 2003, en Cannes.

Apéndice 2

En cuanto a la proliferación de temas similares, no se trata solo, evidentemente, del género de los *thrillers* o las películas de psicópatas. Pondremos dos ejemplos (para apoyar el argumento de la aceleración de la globalización del mercado): [*•Rec*] (Jaume Balagueró y Paco Plaza, 2007) y la co-producción anglo-francesa-española *Bosque de sombras* (Koldo Serra, 2006). [*•Rec*] es una película de zombies con todos los elementos del género y que además quiere parecerse, en el uso de la cámara y la fotografía, a *The Blair Witch Project* (Daniel Myrick y Eduardo Sánchez, 1999) o a la coetánea *Paranormal Activity* (Oren Peli, 2007). *Bosque de sombras* recuerda claramente a otras películas clásicas anteriores muy similares, como *Straw Dogs* (Sam Peckinpah, 1971), tremendamente violenta, o la oscura e inquietante *Deliverance* (John Boorman, 1972). En ambas películas (Peckinpah y Boorman) hay un choque entre un sofisticado y urbano hombre de clase media y los instintos naturalmente brutales y, digamos, darwinistas, de los habitantes de un pueblo perdido en el mapa. Sin embargo, la “frescura” u originalidad de Peckinpah o Boorman, contrasta con la previsibilidad o el saber-lo-que-va-a-pasar de *Bosque de sombras*: estas cosas ya las ha visto el espectador “en televisión”. El mismo resultado sucede si comparamos la increíble *Night of the Living Dead* (1968) de George Romero y [*•Rec*] (G. Romero, por cierto, se quedó estancado en lo mismo). No podemos tratar aquí de otros géneros cinematográficos que igualmente se están “globalizando”, como las películas de policías, p. ej. *GAL* (Miguel Courtois, 2006) o en series como *Los hombres de Paco* (2005), con una pequeña marca cultural propia que los distingue de sus parientes

norteamericanos, en el comportamiento corporal o la lengua. En este sentido (la lengua, los tacos), [*•Rec*] resulta más cómica que terrorífica, como si los “zombies” estuvieran fuera de lugar en España (por no hablar del lamentable monstruito del final). En el 2009 se rodó *Rec 2*, secuela donde se saca tajada a mansalva del clásico de William Friedkin *The Exorcist* (1973). Sucede que, a menudo, cuando un género se ha consolidado y sobreexplotado, los productos últimos pueden ser parodias del mismo, como plantea Jameson (1992: 83): «...the moment in which the deeper aesthetic vitality of genre comes to consciousness and becomes self-conscious may well also be the moment in which *genre* in that older sense is no longer possible.» El agotamiento de un género sólo conlleva su parodia o su destrucción paródica (caso de *El Quijote* con las novelas de caballerías).

Apéndice 3

Como sucede en el capitalismo, las cosas siempre van más rápido que la capacidad de comprenderlas. El cine está actualmente en un proceso de transformación tecnológica en el que no está nada claro lo que va a pasar. La digitalización de la imagen y la creación de relatos totalmente virtuales, p. ej. la introducción de la “imagen sintética” generada por ordenador (cf. *HGC* p. 60) es alucinante e imparable. La reciente salida al mercado de la macro-producción dirigida por James Cameron, *Avatar* (2009), en 3D (luego vendrá *Alice in Wonderland* (2010), de Tim Burton) y su enorme éxito (ha sido una de las películas más taquilleras en la historia del cine) son prueba evidente de la transformación del medio... pero el 3D es quizás también una defensa frente a la amenaza económica del *downloading* de internet; recientemente en España, se ha pasado una ley contra las descargas ilegales impulsada por la ministra de cultura, Ángeles González Sinde (“Revolución internauta contra la ley de las descargas”, en *Lavanguardia.es* 24.1.2010).

Résumé. Jaime Rosales - *Las horas del día: Psycho-thriller Made in Spain*. Článek analyzuje film španělského režiséra Jaimeho Rosalese *Las horas del día* (2003). Analýza je dvojitá: na jedné straně jde o interní interpretaci textu, na straně druhé se výklad vztahuje k rozvoji filmového trhu na globální úrovni. I když film není *psychothrillerem*, najdeme v něm důležité elementy tohoto žánru. Autor považuje film za hybridní, nebo postmoderní produkt, kde se režisér snažil vytvořit autorský film s prvky hororu pod vlivem americké kinematografie, kde je tento žánr značně rozšířen. Výsledek je dvojnásobný.

Bibliografía

Las horas del día, DVD, Cameo Media S. L. (2004). Contiene una entrevista al director.

BELLIDO, Adolfo, “Horas vacías”, In: *Revista de cine Encadenados*

[http://www.encadenados.org/n40/horas_dia.htm; cit. 9.6.2009].

JAMESON, Fredric (1992), *Signatures of the Visible*, New York & London, Routledge.

JAMESON, Fredric (1991), *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, London & New York: Verso.

JAMESON, Fredric (1981), “Historicism in *The Shining*”, In: Jameson (1992), 82-98.

OLALLA, Ángela (1989), *La magia de la razón (Investigaciones sobre los cuentos de hadas)*, Granada: Universidad de Granada.

PALACIO, Manuel y Santos ZUNZUNEGUI (coord.) (1995), *Historia general del cine. Vol. XII: El cine en la era del audiovisual*, Madrid: Cátedra.

- PALLEJÀ, Tònia, “*Las horas del día* (crítica)”, In: *LaButaca.net*
[<http://www.labutaca.net/films/17/lashorasdeldia2.htm>; cit. 1.6.2009].
- PENNER, Jonathan (autor) – SCHNEIDER, Steven Jay (autor) – DUNCAN, Paul (Ed.)
(2008), *Horror Cinema*, Köln: Taschen.
- QUEVEDO PUCHAL, Javier (2005), “Amenábar, el sabor de la globalización”, In:
Babab, revista de cultura, núm. 28, verano
[<http://www.babab.com/no28/amenabar.php>; cit. 2.4.2009].
- RANKIN, Walter (2007), *Grimm Pictures: Fairy Tale Archetypes in Eight Horror and
Suspense Films*, Jefferson, North Carolina: McFarland & Company.
- ROCKOFF, Adam (2002), *Going to Pieces. The Rise and Fall of the Slasher Film,
1978-1986*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company.
- SPOTO, Donald (1988), *The Dark Side of Genius. The Life of Alfred Hitchcock*.
London: Plexus.
- VIDAL, Nuria, “*Las horas del día* (crítica)”, In: *Fotogramas.es*
[<http://www.fotogramas.es/Peliculas/Las-horas-del-dia/Criti>; cit. 1.6.2009].
- ŽIŽEK, Slavoj (2006), *Lacrimae rerum (Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio)*,
Barcelona: Ed. Debate.

José Luis Bellón Aguilera
Katedra romanistiky
Filozofická fakulta
Ostravská univerzita v Ostravě
Reální 5
CZ-701 03 OSTRAVA
República Checa