

Trabajo Final de Licenciatura en Letras Modernas

---

**Zona monstruosa en la cultura  
mundializada: *art-killers* y detectives  
*borderline* en tres novelas contemporáneas**

---

Alumna: Antonella Paltrinieri Fissore

Directora: María Lidia Fassi

Co-directora: María Angélica Vega

Año: 2016



Fanart anónimo sobre el personaje de Hannibal Lecter en la serie *Hannibal* (2014)



## Agradecimientos

Estos agradecimientos buscan dejar por sentado el aporte de numerosas personas que, de una u otra manera, colaboraron tanto durante el proceso de idear como de escribir este trabajo.

Quiero agradecer especialmente a María Lidia Fassi y a María Angélica Vega por su enorme paciencia y perseverancia, por ayudarme a encontrar el camino cuando me faltaban las energías y los conocimientos.

También a los miembros del Equipo de Investigación *Políticas de la vida, normalización y proliferación de monstruos en literaturas contemporáneas* —perteneciente a SECyT, UNC, y dirigido por María Lidia Fassi— con quienes mantuve charlas, e intercambios de lecturas y materiales, todo de enorme ayuda.

A mi familia, incondicional, siempre y para todo. A los amigos que me sostuvieron durante este largo proceso. Y, también, darle las gracias a Facundo Casas porque gran parte de este Trabajo Final de Licenciatura comenzó allá por el 2011 cuando me encontré, por primera vez, con el personaje de Dexter Morgan.

Por último, agradecer a todos aquellos que escucharon, hasta el cansancio, mis reflexiones sobre asesinos seriales, monstruos y mentes perversas: porque realizar un Trabajo Final de Licenciatura es, quizás, uno de los recorridos más exhaustivos, insidiosos y monotemáticos posibles.

Gracias por abrazar esa locura.

## Índice

Introducción .....	4
Capítulo 1: Cultura mundializada: relaciones entre lo global-local que se dan en dicho marco. Hacia una lectura situada en las condiciones de producción y consumo de nuestro corpus .....	12
1.1) El fenómeno serial killer desde la <i>realidadficción</i> .....	17
1.2) Procesos simbólicos que conforman y materialidades que sostienen dicho fenómeno.....	22
1.2.1) Pertenencia a sagas.....	23
1.2.2) Uso del policial en sentido amplio .....	26
1.2.3) Relaciones entre lo Global/Local y entre Cultura de Masas/Alta Cultura.....	27
1.2.4) Los nuevos soportes, circuitos y formas de producción/consumo cultural.....	29
1.3) Consumo/ Recepción particular desde Córdoba, Argentina .....	30
Capítulo 2: Monstruosidades. Los asesinos: del <i>psycho killer</i> al <i>art-killer</i> . Transgresiones frente a la norma moral y social del universo ficcional .....	32
2.1) Monstruosidades I. Entre el <i>bios</i> y la <i>zoé</i> . El criminal en tensión: la vida animal.....	50
2.1.1) Devenir en la frontera: Dolarhyde. Metamorfosis y contestación .....	53
2.1.2) Escenificar la carne: carniceros y caníbales.....	63
2.1.3) Dolarhyde, sus intervenciones corporales .....	64
2.1.4) Lecter, apetito del otro... ..	67
2.1.5) Morgan: su aversión a la sangre. Moser: su matadero ambulante. Dos caras de una misma moneda. ....	71
2.2) Monstruosidades II. El <i>art-killer</i> : cuando la monstruosidad se vuelve opción estética. La escena del crimen como espacio de significación.....	78
2.2.1 Dolarhyde. Cinegética, abyección, <i>myse en abyme</i> .....	83
2.2.2 Moser y Morgan. Espectáculo lúdico y rito privado. <i>Clowns y Tricksters</i> .....	88
2.2.3 El Wittgenstein ficcional. Lenguaje y mundo. Poética del asesinato .....	95

Capítulo 3: Participaciones del género policial. Los investigadores, fuerza disruptiva.....	112
3.1) Graham, investigador border. De la incapacidad a la capacidad extrema.....	115
3.2) Morgan: ¿investigador, vigilante o criminal? .....	119
3.3) Jakowicz: sensibilidad monstruosa .....	125
Consideraciones finales .....	135
Bibliografía .....	138

## Introducción

El núcleo en torno al cual gira este Trabajo Final de Licenciatura, disparador de nuestro interés de investigación, es el monstruo. Su figuración aparece repetitiva, persuasiva y significativamente en un sinnúmero de ficciones: excediendo, como le es propio, las distinciones genéricas, los formatos, los soportes y las épocas.

Así como siempre han existido héroes y heroínas, antihéroes y villanos, el monstruo es aquel que ilumina un espacio de interrogación, de apelación y, como señala Jerome Cohen, de “advertencia” (Cohen: 1996) para quienes habitan dentro y fuera de la ficción que los enmarca.

Pensar estas iluminaciones, cuando usual y casi paradójicamente hablar de monstruos siempre ha implicado hablar de oscuridades, resulta nada más y nada menos que mirar **desde** el monstruo y, por lo tanto, desde una mirada que revela fisuras en el sistema normativo. Éste, como lo indica su estructura, ha intentado nombrar, clasificar y designar “monstruo” a quien, o al que, ante todo, como plantea Cohen, “siempre escapa”, “siempre vuelve”, “siempre cambia” (Cohen: 1996) y difícilmente muere.

Sin embargo, esta propensión a la resistencia, la cual leeremos como formas de contestación, pone al monstruo en una zona de intercambio con otras subjetividades más o menos cercanas a las normas de la matriz contenedora. En esta zona de rupturas aparecen nuevos riesgos, nuevas formas de contestación, nuevas formas de contagio; en definitiva, otras formas de vida y, por lo tanto, la necesidad de elaborar otros marcos para abordarlas.

Pensar el monstruo, entonces, desde coordenadas contemporáneas, poniendo la lupa en ficciones actuales y conjugando nuestro interés con las agendas de múltiples disciplinas — como la crítica literaria, cinematográfica, televisiva, etc. —, nos resulta interesante, importante y productivo. En este sentido, la construcción analítica y reflexiva sobre el monstruo se ha convertido, sobre todo desde hace algunos años, en objeto de valor cultural tanto para los espacios epistemológicos de la literatura y la crítica literaria, como para los de la filosofía y la teoría política.

Articulamos aquí conceptos y categorías de diferentes campos disciplinares: la filosofía política, la sociosemiótica, ciertos procesos materiales y simbólicos estudiados por la sociología de la cultura, etc.

A partir de allí seleccionamos herramientas teórico-metodológicas y construimos un objeto enraizado en esta zona monstruosa, desde donde se desprenden figuras designadas en la cultura de masas contemporánea como “art-killers” o detectives “borderline” e, incluso,

escenas del crimen entendidas como espacios de significación: todas variaciones de aquel primer monstruo, eminentemente teórico, al cual nos aproximamos hace algunos años y que luego fue desdoblándose, mutando y, finalmente, materializándose en los monstruos de nuestro corpus quienes nos sedujeron y, al mismo tiempo, tal como indica Cohen, nos provocaron temor.

En esta tensión, entre el deseo y el miedo; entre cierta repulsión y cierta fascinación, en este umbral, en este “entre”, nació, construimos y presentamos esta investigación con la intención última de “contagiar” al lector nuestro apasionamiento por estas figuras que emergen de forma continua en todo tipo de ficciones; siempre con una característica específica que recorta nuestro estudio y que aúna las novelas de este corpus: el criminal es un monstruo.

*Dexter: El Oscuro Pasajero* (traducción 2005, primera edición 2004), de Jeff Lindsay; *Dragón Rojo* (traducción 1992, primera edición 1981), de Thomas Harris; y *Una investigación filosófica*, de Philip Kerr (traducción 2000, primera edición en inglés 1992) ponen en escena asesinos seriales, criminales para la ley jurídica; pero también monstruos para las normas morales.

Este rasgo común fue el punto de inicio en la construcción de nuestro corpus, al cual se agregaron otros ejes según los cuales estructuramos el desarrollo de este Trabajo Final de Licenciatura en tres capítulos, con sus sub apartados.

Como primer eje: las tres novelas son parte del campo discursivo de las narrativas contemporáneas y podemos inscribirlas en el marco de una cultura mundializada; son best-seller, escritas en lengua inglesa y todas traducidas al español.

En este sentido, queremos destacar el impacto producido por estas novelas tanto en la dimensión global como local, puesto que pasaron a formar parte constituyente de un fenómeno mayor que acepta y visibiliza los géneros masivos, no sólo como bienes de intercambio sino como productores de sentido y formadores de subjetividad, a través de nuevos formatos y soportes. Con esto afirmamos la constitución de una red interdiscursiva que sostiene y que deviene, al mismo tiempo, de las novelas de nuestro corpus.

Como segundo eje: el tratamiento discursivo realizado tanto sobre los personajes que agrupamos bajo el rol de art-killers, como los que agrupamos bajo el rol de investigadoresborder.

En el caso del primer grupo, todos son clasificados y denominados “monstruos” por los respectivos dispositivos normalizadores; pero también estos personajes se autodenominan “monstruos”. Es en el uso específico de esa designación y en la percepción artística que

muestran sobre el acto de matar donde leemos sus transgresiones a normas sociales y morales del universo ficcional.

En el caso del segundo grupo, los investigadores border, a través de su vínculo con los personajes criminales, muestran su costado más “monstruoso”, haciendo tambalear su rol como representantes de la ley.

Como tercer eje: por la participación de las tres novelas en el género policial.

Como aspectos que distinguen las obras dentro del corpus, encontramos diferencias en los usos que hacen los autores de relaciones intertextuales con discursos de la “alta” cultura.

En *Una investigación filosófica* nos encontramos con la incorporación de la teoría lógica del lenguaje de Ludwig Wittgenstein. En particular con algunas premisas del *Tractatus Lógico-Philosophicus* (1921) que el personaje de Wittgenstein<sup>1</sup> retoma e integra a su discurso. También se apropia y re significa el ensayo ficcional de Thomas De Quincey, *Del asesinato como una de las bellas artes* (1854), en una suerte de imitación reivindicativa de dicha obra. Por último, en los epígrafes de la novela nos encontramos con fragmentos de la obra poética de T. S. Eliot que, como veremos, abren y cierran *Una investigación filosófica* con la pregunta por la relación entre arte y vida.

En *Dragón Rojo* nos encontramos con alusiones a obras de William Blake. El escritor funciona en el argumento como una suerte de “catalizador” en la transformación que el personaje de Francis Dolarhyde realiza. Así, Dolarhyde busca convertirse en el “Gran Dragón Rojo”, nombre que alude a uno de los grabados más conocidos realizados por Blake entre 1805 y 1810: “El Gran Dragón Rojo y la Mujer revestida de sol”.

En nuestro proyecto de investigación nos planteamos una serie de preguntas y problemas respecto a este corpus: ¿Mediante qué estrategias discursivas son construidos los personajes Dolarhyde, Lecter, Moser, Morgan, Wittgenstein como monstruos, como figuras transgresoras de la norma social y moral de cada universo ficcional? ¿A través de qué estrategias narrativas y relaciones intertextuales construyen los personajes art-killers su percepción del acto de matar como un acto estético? ¿De qué manera los personajes que encarnan el rol del investigador problematizan la construcción tradicional de esta figura en el marco de los usos del género policial y en qué sentidos podríamos pensarlos como personajes *borderline*, amenazados y perturbados en su hacer por la presencia del criminal-monstruo? ¿De qué manera se construye una zona de intercambio entre los personajes criminales y los

---

<sup>1</sup> De ahora en más a este personaje lo llamaremos “Wittgenstein ficcional” o “personaje de Wittgenstein” para evitar confusiones con la figura del filósofo, al cual también haremos referencia.

personajes representantes de la norma? ¿Cuáles son las características de ese espacio en tanto zona de cruces entre la normatividad y las acciones fuera de la ley?

En el transcurso de nuestra investigación y con la guía de los interrogantes anteriormente mencionados, construimos la siguiente hipótesis:

Los personajes de Dolarhyde, Lecter, Moser, Morgan y Wittgenstein son presentados en las novelas como figuras monstruosas: sus asesinatos, ejecutados con alevosía, ponen en jaque tanto a la ley jurídica como al conjunto de normas sociales y morales correspondiente a cada universo ficcional. En tanto asesinos que conciben el acto de matar como una forma de arte y comprenden a sus víctimas como material para la ejecución de una obra artística, los hemos llamado art-killers.

Así como para el art-killer la muerte es una posibilidad de espectáculo, un espacio de construcción y creación —y ejercen por ello un efecto de perturbación en el universo que los rodea; los personajes que encarnan el rol del investigador —Graham, Morgan, Jakowicz— problematizan, por su fuerza disruptiva, el uso tradicional de esta figura. Por ello los trabajamos como personajes borderline, atraídos o situados en las fronteras entre la “monstruosidad” y la “normalidad”.

En el espacio de entrecruzamiento de estas figuras se genera una zona de intercambio de rasgos monstruosos, de “contagio”: esta zona monstruosa es clave para nuestra lectura en tanto propone un “entre” productivo que desdibuja límites y fronteras.

El art-killer como complejización de la figura del *serial killer* se ha convertido en una de las figuraciones más comunes de la ficción contemporánea a la hora de representar formas de amenazas a la norma social, moral y a los mecanismos biopolíticos que las sostienen.

En este sentido, el asesino-artista en algunos casos de nuestro corpus, mediante sus transgresiones ético-estéticas, contesta al dispositivo biopolítico. Este último pone en funcionamiento una serie de mecanismos de poder que actúan como administradores del bios, de lo vivo, a nivel del cuerpo individual y del cuerpo social.

Entendemos que el uso cultural que se hace de esta figura se enmarca en un fenómeno, cuyo epicentro se encuentra en Estados Unidos, sostenido tanto en las dinámicas de la industria de la cultura como en procesos sociales de orden mundial.

Comprendemos aquí “uso cultural” a la manera en que lo hace Fassi: “no sólo en términos sociológicos, sino también en términos de procesos significantes: los ‘monstruos’ son figurativizados como ‘antinaturales’ en tanto violan un esquema conceptual cultural de la ley, sea esta natural o del derecho. Así, son física y cognitivamente amenazadores, amenazan

el conocimiento común, desafían los fundamentos del modo de pensar de una cultura: ése es un efecto político de los enunciados culturales” (Fassi: 2014-2016).

Para cerrar este apartado y señalar de qué manera vinculamos en nuestro análisis discurso literario y “crítica cultural”, citamos nuevamente a Fassi:

Nuestro ámbito específico está constituido por el discurso literario y sus instrumentos de análisis. Sin embargo, vamos a sostener la necesidad de adentrarnos en la “crítica cultural” como primera delimitación de nuestro campo de investigación en la actualidad: estudiar la ficción dentro de un conjunto más amplio de discursos constituye una primera delimitación del campo de investigación.

¿Qué vamos a entender por “crítica cultural”? Una práctica que se vuelve sobre la historia cultural entendida como series construidas, selecciones y omisiones [...] Una operación que construye genealogías y hace arqueología de ciertos supuestos y herramientas de análisis (Cisneros y Fassi: 2004).

### Herramientas teórico-metodológicas

Tomamos como orientación fundamental la lectura que realiza Michel Foucault en *Los Anormales* (2000) y las reflexiones de otros autores que trabajan en sintonía con esta perspectiva. En este sentido, rescatamos la importancia que tiene para nuestro trabajo la lectura del argentino Jorge Bafico (2014), quien aúna el saber de la criminalística y la criminología forense con una lectura en clave clínica. Este autor toma para su análisis tanto casos de asesinos seriales verídicos como ficcionales.

El discurso de la criminología y la criminalística dialoga a lo largo de este Trabajo Final con las ficciones seleccionadas. El corpus nos posibilita este tipo de lectura por tratarse de novelas participantes del género policial. Más específicamente, como veremos en el análisis, las obras ponen en evidencia la apropiación de dichos saberes —psiquiatría, criminología, criminalística—en relación a la construcción de la sintaxis del policial.

Respecto a este punto trabajaremos también con el artículo de Ernesto R. de Aragón, presente en la *Publicación de Doctrina y Jurisprudencia del Foro de Córdoba* (2006), “Herramientas de investigación criminal y perfil geográfico de los delincuentes seriales”; con el trabajo de Pierre-Fernand Ceccaldi en su libro *La criminología* (1971) y con *A companion to crime fiction* (2010), editado por Charles J. Rzepka y Lee Horsley.

A partir de este marco nos detendremos en la manera en que los personajes criminales entendidos como figuraciones monstruosas llevan a cabo sus crímenes como una forma de arte.

Tal como indica la etimología del término “monstruo”, muestran una forma particular de saber: a su vez una potencia de variación y una forma específica de contestación

a los mecanismos clasificatorios de la norma moral y social del universo ficcional. Respecto a este ítem reflexiona así Gabriel Giorgi en su artículo “Política del Monstruo”, presente en la *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXV. N° 227:

El monstruo tiene lugar en el umbral de ese desconocimiento, allí donde los organismos formados, legibles en su composición y sus capacidades, se deforman, entran en líneas de fuga y mutación, se metamorfosean y se fusionan de manera anómala; viene, por lo tanto, con un saber sobre el cuerpo, sobre su potencia de variación, su naturaleza anómala, singular; si expresa el repertorio de los miedos y represiones de una sociedad, también resulta de la exploración y experimentación de lo que en los cuerpos desafía la norma de lo ‘humano’, su legibilidad y sus usos” (Giorgi, 2009: 323).

Trabajaremos también con la lectura del mismo autor en relación a los límites entre biosyzoé y sus relaciones con la *vida animal*. Para ello, volveremos a los aportes de *Formas Comunes. Animalidad, cultura, biopolítica* (2014).

Nos centraremos, entonces, en los personajes en su rol de criminal, analizándolos en su construcción discursiva como art-killers o *asesinos-artistas*. Como término complementario a esta figura del art-killer, hemos categorizado la figura del investigador border. Respecto a esto, analizaremos de qué manera estos personajes entran en tensión con los personajes criminales creando una zona monstruosa.

Hemos categorizado este último concepto entendiéndolo como un espacio simbólico y vincular asentado en una doble dinámica de interrelación y “contagio”: los rasgos monstruosos intrínsecos a las figuras representativas de la ley se ven acrecentados ante la presencia del criminal. Este último pone en funcionamiento una serie de acciones por las cuales ambas figuras, investigador borderline y art-killer, se acercan desdibujando los límites sociales, morales y jurídicos del universo ficcional. El efecto político de la existencia de esta zona es el tambaleo de la arquitectura del sistema normalizador.

En relación a nuestro corpus, su vínculo con la cultura mundializada y los procesos que respecto a ello nos interesa señalar, trabajaremos con los aportes de Josefina Ludmer en *Aquí América Latina* (2010); con algunos capítulos del libro *Literatura y Cultura. La lectura como práctica de investigación y docencia universitaria* (2011), de María Lidia Fassi; con *El origen de la monstruosidad* (2014) de Jorge Bafico; con la lectura propuesta por Renato Ortiz en su libro *Mundialización y cultura* (2004), entre otros.

Ludmer nos proporciona las herramientas para pensar de qué manera se manifiestan las dinámicas realidad/ficción dentro del fenómeno serial killer, el cual proponemos y

presentamos en sus líneas más generales. Insistiremos allí en los procedimientos por medio de los cuales ambas esferas se retroalimentan.

Para ello volvemos a la categoría de realidadficción propuesta por la autora. En este marco literatura y realidad resultan, en última instancia, indiscriminables: las categorías tradicionales para pensar la literatura (autor, obra, texto, estilo, etc.) caen y al mismo tiempo leer la realidad desde la literatura es leerla no literariamente.

Así la realidadficción se vuelve fundamental para pensar los procesos culturales de la contemporaneidad en tanto disloca las relaciones global/local y nacional/internacional.

Respecto a Renato Ortiz, quien trabaja las nociones de globalización y mundialización en sus obras, la esfera de la cultura no ingresa dentro del concepto de globalización sino en el de mundialización como una dinámica que permite la opción de la interculturalidad: puede existir un mercado o una tecnología global pero no así una única cultura.

El proceso de una mundialización de la cultura según Ortiz puede entenderse como: “[...] un proceso que tiene reglas, patrones que son hegemónicos, pero éstos son mundiales y no globales. Por lo tanto, no hay una identidad global, no hay una cultura global [ni] habrá un gobierno global” (Ortiz, 2004: 15). Así, no existiría una cultura totalmente homogénea ni estandarizada ni tampoco una cultura totalmente plural, fragmentada y descentralizada.

Lo que se presenta como mecanismo consecuente es una interconexión creciente entre las distintas culturas, poniéndose en evidencia una operación cultural que disputa, a través de diferentes soportes, medios y formatos la circulación de estrategias de producción de sentido y de formación de subjetividades. Tal como nos dice Ortiz: “lo nuevo del siglo XXI es que el mercado se mundializó, al atravesar los países se consolidó como una instancia fundamental de producción de sentidos” (Ortiz, 1998: 100).

Para trabajar con las relaciones entre serial killer y art-killer retomaremos los aportes de José Gómez Fernández en su artículo “Años 90: Cuando el crimen se hizo arte” (2013), publicado en la *Revista Tarántula*. También volveremos sobre las reflexiones de Peter J. M. Conelly en su tesis doctoral *The representations of serial killers* (2010).

A su vez, al entender el espacio del asesinato como una posibilidad de espectáculo retomaremos lo que Georges Balandier trabaja en su libro *El poder en escenas* (1994): poner en escena, dramatizar, espectacularizar la muerte es, ante todo, un ejercicio de poder que busca trastocar el orden social y moral.

La figura del transgresor, que trabaja Balandier en el capítulo “El desbarajuste”, nos sirve para pensar cómo estos asesinos transgreden los límites del poder político, el cual les

impone sus mecanismos de disciplinamiento. Como nos dice el autor “el orden de la sociedad diferencia, clasifica, jerarquiza, traza límites defendidos por prohibiciones” (Balandier, 1992: 45) y “ese orden puede ser embrollado, objeto de burla, invertido simbólicamente, a falta siempre de poder derrocarlo” (Balandier, 1992: 45).

En relación a la concepción del asesinato como un objeto estético retomaremos algunos supuestos que expone Thomas de Quincey en su ensayo ficcional *Del asesinato considerado como una de las bellas artes* (2006).

Con respecto a la relación del corpus con el género policial tomamos como punto de partida los principios y herramientas conceptuales contenidos en *Literatura y Cultura. La lectura como práctica de Investigación y Docencia Universitaria* (2011). Fassi parte de la postura derridiana de participación y no de pertenencia genérica.

A partir de este posicionamiento podemos pensar los roles del investigador y del criminal en estas novelas. En relación a la tríada delito, ley y verdad es importante rescatar la siguiente afirmación de la autora: “todas son construcciones legales, pero también culturales, sociales y políticas y, por lo tanto, se encuentran atravesadas por la dimensión de poder” (Fassi, 2011: 47).

No podemos dejar de mencionar otro aporte de este capítulo: Fassi piensa el género policial como una “matriz de posibilidades” (Fassi, 2011: 47); en este sentido parte desde una noción amplia del género policial, leyéndolo en un doble funcionamiento y en un doble circuito de la cultura (alta y de masas). Esto nos permite pensar nuestro corpus, de un modo específico y a través de una serie de relaciones que transgreden, en gran medida, los usos canónicos del género y que se relacionan, a través de manera la intertextualidad, con la “alta” literatura, en y por la alusión, la cita y la referencia.

Tanto la lectura del género policial, en el circuito cultura de masas/ alta cultura, como las relaciones intertextuales con esta última nos permitirá señalar la singularidad en la producción de sentido de este corpus.

## Capítulo 1.

### Cultura mundializada: relaciones entre lo global-local que se dan en dicho marco. Hacia una lectura situada en las condiciones de producción y consumo de nuestro corpus

En este primer capítulo vamos a situar nuestro corpus en sus condiciones de producción, circulación y consumo; para ello trabajaremos en el marco del concepto de cultura mundializada. En este sentido, seguiremos la línea de lectura propuesta por Renato Ortiz y algunas claves de los aportes de Néstor García Canclini.

Antes de especificar qué entiende Ortiz por cultura mundializada, debemos señalar de qué manera hacemos ingresar la noción de “consumo” en este marco general.

En primera instancia, si bien entendemos que el concepto de recepción trae aparejado un campo teórico específico—la Teoría de la Recepción—en el que aquí no profundizaremos, sí señalamos la productividad para nuestro análisis de la Teoría de Cooperación Interpretativa y de la noción de lector modelo de Umberto Eco.

En este sentido ponemos el acento tanto en la lectura como en el lector, a la manera en que lo hace Eco, quien no trabaja la recepción desde una visión empírica sino que elabora la construcción textual de un lector modelo. Tomamos de Fassi, hablando sobre Eco: “los efectos de sentido son resultado de la cooperación del lector empírico que activa su enciclopedia para actuar como *lector modelo*, o sea, para inferir, conjeturar e interpretar(Eco, 1990)”(Fassi, 2011: 32).

Así, la interacción entre texto y lector es clave: las estrategias que provee el primero guían al lector y activan un fragmento específico de la enciclopedia que este posee.

En este marco, la noción de consumo viene a complejizar estas condiciones de producción y recepción. Al ser el texto parte de una red y el lector un participante interactivo y abierto a itinerarios intertextuales implícitos, el proceso se vuelve, ante todo, dinámico: el lector “consume” y, a su manera y en algunas ocasiones, “co-produce”; esto lo veremos más adelante en un ítem destinado a las “nuevas formas de producción”.

En segunda instancia, cuando trabajamos con el concepto de “consumo” lo hacemos traspasando el núcleo más duro de su composición teórica, la economía, para hacer hincapié en su dimensión simbólica.

Intentamos, entonces, ir más allá de la idea de consumo como práctica compulsiva y predeterminada de la posmodernidad en donde el público no puede escapar a las determinaciones de los mercados—incluyendo el cultural— y observa, inexorablemente, el

lugar “final” o de “cierre” en dicha cadena. Por el contrario aquí nos posicionamos en una idea productiva de consumo: cada consumidor irá haciendo una suma de procesos, otorgando significaciones personales —pero que también pueden ser colectivas— a aquellos productos a los que acceda, o elija.

En relación a esto último dos cuestiones son importantes: en primer lugar, ni los accesos ni las elecciones frente a la oferta cultural son idénticas para todo público —ya en dicha noción, la de público de consumo, consideremos una cierta heterogeneidad en los patrones de actuación; en segundo lugar, entendemos que se hace necesario especificar, como lo haremos al final de este capítulo, la importancia de las formas individuales de consumo.

Espacio, tiempo, franja etaria, entre otras variables, constituyen modos de acercarse a los objetos culturales. Señalaremos, también, nuestra forma de ejercer dicho consumo desde un doble lugar: el de público, pero también desde el espacio académico.

Creemos importante marcar que los sentidos que el público otorgue a cada producto cultural, y las co-creaciones posibles que de allí provengan, resultan en indicios que nos permiten leer las formas en las que se manifiestan las dinámicas culturales de la contemporaneidad y que nos ayudan a revisar cómo nos situamos y entendemos los procesos culturales que nos atraviesan socialmente.

Por todo esto resulta interesante ver de qué manera el consumo puede venir a articular una serie de prácticas culturales muy diversas que superan las distinciones marcadas por las fronteras más rígidas entre los bordes “altos” y “bajos” de la cultura.

García Canclini define consumo cultural como: “el conjunto de procesos de apropiación y usos de productos en los que el valor simbólico prevalece sobre los valores de usos y de cambio donde al menos estos últimos se configuran subordinados a la dimensión simbólica” (García Canclini, 1999: 138). A partir de esto entendemos que la noción de consumo cultural acompaña productivamente a la de cultura mundializada; puesto que los procesos y las prácticas que aquí nos interesan requieren de una lectura atenta a los vaivenes y a las multiplicidades que la oferta cultural hoy propone en sus variados formatos, soportes, líneas temáticas, etc.

Debemos aclarar, también, que este panorama a esbozar sobre la producción, circulación y consumo que enmarca nuestro corpus intenta ser una apertura para vincular dichas producciones literarias con el sinnúmero de otras producciones —fílmicas, televisivas, webs, etc.— que, mediante la intervención de variados públicos de consumo, han constituido un fenómeno cultural.

A éste, en consonancia con el trabajo de Jorge Bafico en *El origen de la monstruosidad* (2014), hemos decidido llamarlo fenómeno serial killer—fenómeno sobre los asesinos seriales— y lo caracterizaremos, más adelante, a través de una serie de procesos simbólicos que lo conforman y materialidades que lo sostienen.

Renato Ortiz en una entrevista hecha por el Ministerio de Educación de la Nación Argentina, para la revista *Monitor*, distingue dos procesos en la contemporaneidad: la “mundialización de la cultura” y la “globalización”:

La idea de globalización nos remite a una dimensión de unicidad. Se habla de mercado global y de tecnología global asumiendo una connotación de que existiría una “única” economía y una “única” tecnología. Difícilmente podríamos calificar al universo de la cultura de esta manera. No existe, ni existirá una cultura global. La cuestión en esta esfera no es la de la homogeneización sino de la diversidad; por ejemplo, las lenguas diferentes (pese a la hegemonía del inglés). En este sentido, prefiero hablar de mundialización de la cultura. El término nos remite a la noción de concepción del mundo, que es diversa y diferenciada en función de los países, de los grupos sociales y los intereses.

La mundialización cultural se encuentra evidentemente asociada con el proceso de globalización económica y técnica, pero no coincide de manera íntegra con él. Por eso los temas de las identidades nacionales y étnicas siguen estando presentes en el contexto de la globalización.

Tal vez el elemento más característico del proceso de mundialización de la cultura sea la *desterritorialización* de determinados patrones culturales, que se distancian de sus raíces nacionales o regionales, para volverse mundializados. En este caso, ocurre una gran transformación de nuestras categorías espaciales. Al lado de nuestra concepción de una realidad local nacional, hay otra —transnacional— que las atraviesa, redefiniendo el propio mundo en el cual estamos insertos<sup>2</sup> (García Canclini: s/f)

En primera instancia debemos volver sobre la idea de desterritorialización que Ortiz señala como fundamental para pensar la cultura mundializada. Si los patrones culturales se desterritorializan, se distancian de sus raíces nacionales o regionales para volverse mundializados, el proceso se da necesariamente en un movimiento complejo. Para poder entenderlo debemos señalar algunas cuestiones claves del pensamiento de Gilles Deleuze y Félix Guattari.

El término desterritorialización proviene de la propuesta filosófica de estos autores quienes entendieron su propia teoría como una teoría de multiplicidades, llevando sus reflexiones más allá del estructuralismo e introduciendo los vectores de lo discontinuo, la diferencia y la diseminación. A partir de este cambio en la mirada también se pone en jaque la pertenencia absoluta de la teoría deleuziana y guattariana a la filosofía como esfera del

---

<sup>2</sup> Cita extraída de [www.me.gov.ar/monitor/nro8/dossier.5.htm](http://www.me.gov.ar/monitor/nro8/dossier.5.htm)

conocimiento: en ella confluyen diferentes prácticas disciplinarias —lingüística, antropología, teoría literaria, historia, sociología, etc.

También resulta de importancia la vinculación de la mirada de estos autores con la geografía, en tanto el movimiento territorialización-desterritorialización-reterritorialización tiene como base, valga la redundancia, al territorio. Esta perspectiva excede la definición que la disciplina geográfica propone e, incluso, la posibilidad de definición en términos filosóficos tradicionales.

Cuando Deleuze y Guattari se refieren a la “teoría de multiplicidades” buscan superar el pensamiento dicotómico, sostén fundamental de la filosofía de corte más estructuralista; así ya no se hace necesario pensar en divisiones como: consciente-inconsciente, historia-naturaleza, cuerpo-alma, etc. Ante esto los autores construyen un pensamiento desde la pluralidad y lo hacen a través del modelo de *rizoma*, el cual se contrapone al modelo de *pensamiento arborescente*. Este último se sostiene en la jerarquización, en la centralidad, en las relaciones binarias, en la estructura. El rizoma, por el contrario:

[...]Conecta cualquier punto con un punto cualquiera, cada uno de sus rasgos no remite necesariamente a rasgos de la misma naturaleza; el rizoma pone en juego regímenes de signos muy distintos e incluso estados de no-signos. El rizoma no se deja reducir ni a lo Uno ni a lo Múltiple. No está hecho de unidades, sino de dimensiones, o más bien de direcciones cambiantes. No tiene principio ni fin, siempre tiene un medio por el que crece y desborda. Contrariamente a una estructura, que se define por un conjunto de puntos y posiciones, de relaciones binarias entre estos puntos y de relaciones biunívocas entre estas dimensiones, el rizoma solo está hecho de líneas de fuga o de desterritorialización como dimensión máxima según la cual, siguiéndola, la multiplicidad se metamorfosea al cambiar de naturaleza(Deleuze y Guattari, 1997: 25).

Si bien los autores cuestionan al modelo de “árbol”, afirman que existe una relación entre ambos; uno traspasa al otro, modificando mutuamente su naturaleza.

En este sentido, el *territorio* se vuelve una dimensión clave, siempre en movimiento y en la que confluyen, a su vez, una dimensión simbólica, cultural y de identidad atribuida por los diferentes grupos.

En *Micropolíticas. Cartografías del deseo* (2006) Guattari y Rolnik afirman:

La noción de territorio es aquí entendida en sentido muy amplio, que traspasa el uso que hacen de él la etología y la etnología. Los seres existentes se organizan según territorios que ellos delimitan y articulan con otros existentes y con flujos cósmicos. El territorio puede ser relativo tanto a un espacio vivido como a un sistema percibido dentro del cual un sujeto se siente ‘una cosa’. El territorio es sinónimo de apropiación, de subjetivación fichada sobre sí misma. Es un conjunto de representaciones las cuales van a desembocar, pragmáticamente, en una serie de

comportamientos, inversiones, en tiempos y espacios sociales, culturales, estéticos y cognitivos” (Guattari y Rolnik, 2006: 372)

La construcción de un territorio implica un movimiento doblemente articulado entre el contenido y la expresión, entre el deseo y la enunciación. En este sentido, un territorio comporta en sí mismo vectores de desterritorialización y reterritorialización constituyendo más allá de objetos, actos, acciones, relaciones: un movimiento, un ritmo. Esa rítmica se dará entre la desterritorialización, que implica una apertura, una línea de fuga frente a un curso regular —y que, por lo tanto, genera una ruptura ininterrumpida—, y una reterritorialización, que comporta la reconstrucción de ese territorio, pero no como el retorno a uno previo o antiguo, sino como una territorialidad nueva compuesta de otros múltiples movimientos. Estos procesos son concomitantes y constantes: las desterritorializaciones y reterritorializaciones se dan de forma complementaria, horizontal y rizomática.

Así, la desterritorialización a la que se refiere Ortiz como la clave para pensar las dinámicas de la cultura mundializada se compone de manifestaciones culturales simultáneas y transversales de la contemporaneidad. En estas manifestaciones se dan procesos que desarticulan las fronteras entre “nosotros” y “los otros”, entre “los de adentro” y “los de afuera”: procesos que van más allá de las categorías de centro/periferia.

Los focos culturales, en este caso nos referiremos al núcleo de irradiación estadounidense, se diseminan a nivel mundial a través de una serie de procesos y materialidades que desarrollaremos más adelante. Las fronteras se permeabilizan, el flujo de ingreso y egreso de información, de capitales, formatos y soportes simbólicos aumenta en su intensidad y se complejiza.

Es por esto que en este Trabajo Final analizaremos manifestaciones que han logrado exceder su carácter unidimensional, en tanto producto “texto literario”. Las novelas que conforman nuestro corpus han generado una serie de manifestaciones-otras de la cultura y se han entrelazado con textos culturales coetáneos, anteriores o noveles.

En relación a la idea de frontera, nos interesa agregar algunas de las claves que García Canclini piensa sobre la problematización de (entre) lo global y lo local, tomando siempre estos términos como no mutuamente excluyentes.

El autor piensa la existencia de redes dedicadas a la negociación de lo diverso, siempre en tensiones que proliferan y significan entre lo global y lo local. El intercambio que esto produce implica repensar el concepto de frontera, en tanto el replanteamiento de los estereotipos culturales y la intensificación de sus intercambios es permanente.

La hipótesis del autor es que lo fragmentario es un rasgo fundamental del proceso de la globalización (García Canclini, 1999). En este sentido señalamos, por un lado, la existencia de redes donde se negocia lo diverso: diversidad de capitales, bienes, mensajes, etc. sostenida como dinámica de la industria cultural —tanto en su etapa de producción, como de circulación y de consumo. Por otro, la importancia del carácter fragmentario de estos procesos y, por lo tanto, la necesidad de repensar el concepto de frontera. Ésta se muestra cada vez más permeable, sostenida no solo por mecanismos múltiples sino por agentes variados; lo cual posibilita más de un núcleo de creación y de consumo de los productos y fenómenos propios de la cultura contemporánea.

### 1.1 El fenómeno serial killer desde la realidadficción

Hemos seleccionado para la conformación de este corpus tres textos literarios foráneos, dos estadounidenses y uno británico. En este sentido, el corpus posee una heterogeneidad intrínseca que complejiza y enriquece los procesos de desterritorialización y reterritorialización de los que participa.

Las novelas *Dexter: El Oscuro pasajero* y *Dragón Rojo* participan plenamente del fenómeno serial killer. *Una investigación filosófica* no pertenece al mismo foco de irradiación; pero sí participa del fenómeno en tanto comparte aspectos claves con el epicentro estadounidense.

En este sentido, las creaciones de Harris y Lindsay comparten con la novela de Kerr puntos de contacto que nos han permitido la conformación de este corpus y que son operadores analíticos de este Trabajo Final de Licenciatura: el personaje como punto central de la narración; las formas de la monstruosidad/los monstruos en sus facetas moral, legal, política, etc. y sus relaciones con la norma biopolítica; el tratamiento del género policial; la fuerte presencia de la intertextualidad y con ella la problematización de los bordes “altos” y “bajos” de la cultura; los cuestionamientos sobre ética y estética en relación a la criminalidad, el asesinato y la representación artística; entre otros.

Entendemos el fenómeno serial killer como posible en tanto adherimos a la propuesta de Josefina Ludmer en *Aquí América Latina* al ingresar a la contemporaneidad mediante la categoría de realidadficción. Si bien aquí no intentamos hacer una genealogía del fenómeno ni tampoco podemos detenernos en una caracterización exhaustiva, sí debemos señalar este aspecto que consideramos como clave: para ello, utilizamos el concepto llave que ofrece la autora, el de “especulación”.

Ludmer propone “especular” (Ludmer, 2009: 9), conocer mediante otro tipo de relaciones tanto las realidades como las ficciones —y todos los puntos intermedios entre ellas. En este sentido, una de las muchas consecuencias de este modo de acercarse a la literatura/realidad es la desestabilización de la concepción y de las funciones específicas de la crítica. Esto nos ayuda a pensar el ingreso de los públicos de consumo, las diversas formas de acceso, reseña, crítica, estudio etc. frente a estos objetos culturales, superando las estructuras más tradicionales del ejercicio crítico en relación al “estatuto” de qué es arte y qué no lo es.

Nos dice Ludmer: “La especulación es también un género literario y como tal propone otro modo de conocimiento. No pretende ser ni verdadera ni falsa; se mueve en el como sí” [...]; se asienta en la potencialidad [...](Ludmer, 2010: 10). Así, literatura y realidad resultan, en última instancia, indiscriminables: las categorías tradicionales para pensar la literatura (autor, obra, texto, estilo etc.) caen; al mismo tiempo leer la realidad desde la literatura es leerla no literariamente. La reflexión estará, entonces, siempre sostenida en el movimiento<sup>3</sup>.

La realidadficción se vuelve fundamental para pensar los procesos culturales de la contemporaneidad en tanto disloca las relaciones global/local y nacional/internacional. También en tanto apunta a que no existen diferencias entre literaturas autónomas y fenómenos de mercado; ni entre realidad histórica y ficción. Este ser y no ser literatura, ser y no ser ficción a la vez, es la forma en la que se genera la columna vertebral del fenómeno que aquí nos interesa.

Siguiendo esta línea teórica excedemos nuestro corpus literario y pasamos a entender la ficción como un conglomerado, como una pluralidad de producciones. Éstas entran en un puente de indistinción con manifestaciones propias de la realidad contemporánea.

En este marco, rescatamos el análisis que realiza Jorge Bafico desde la clínica psiquiátrica en relación a la trayectoria de nueve asesinos en serie. Éstos son para él, y su equipo de investigación, quizás, las figuras —retenemos este concepto que se relaciona con el “estrellato”, el merchandising y el mundo del espectáculo—, más representativas a escala mundial de lo que se conoce como serial killer<sup>4</sup>.

Si bien el número de asesinos seriales indexados por país a lo largo de los últimos cien años varía según la fuente que tomemos; sí podemos señalar, en relación a estas cifras, tres características fundamentales de este fenómeno en su cara más realista.

---

<sup>3</sup> En este sentido la propuesta ludmeriana también se hermana con la manera en la que Ortiz entiende la cultura mundializada: en esta constante desterritorialización-reterritorialización.

<sup>4</sup> Categoría sobre la que trabajaremos puntillosamente en el capítulo dos, cuando nos adentremos en el análisis de nuestro corpus.

Por una parte, Estados Unidos concentra el 96,93% <sup>5</sup>de los casos mundiales desde comienzos del Siglo XX hasta la actualidad —le siguen Reino Unido con el 0,61% y Alemania con el 0,59%; el resto se reparte en el mundo entero.

Por otra parte, la conceptualización del serial killer es propia de finales siglo XX-comienzos del siglo XXI y se vincula estrechamente con la sociedad industrializada y las sociedades de consumo; en este sentido, el pos capitalismo podría ser considerado como el “caldo de cultivo” óptimo para la proliferación de este tipo particular de criminalidad.

Por último, es Estados Unidos quien más recursos ha destinado a la investigación científica, genética, criminológica, psiquiátrica, etc. para determinar los alcances de todo aquello que rodee a los asesinatos seriales; al mismo tiempo, allí se concentran los casos históricos más famosos y la gran mayoría de producciones artísticas que trabajan con esta figuración. En este punto es donde nos interesa detenernos.

Bafico estudia a nueve asesinos seriales, dos de ellos ficticiales: Hannibal Lecter y Dexter Morgan. Ambos personajes, pertenecientes a dos novelas policiales, son claves en las obras de nuestros corpus y podrían ser definidos como american celebrities<sup>6</sup>: figuras que han excedido la ficción y han sido tomadas como si fuesen casos verídicos<sup>7</sup>.

Las novelas que vieron nacer a estos caracteres ocupan podios en ventas y han sido catalogadas como best-seller: *El silencio de los inocentes* (1988) y *Dexter: El Oscuro Pasajero* son, a su vez, en diferentes momentos históricos —y por lo tanto en diferentes etapas de este fenómeno—, disparadores de otras producciones que giran en torno a las líneas argumentales principales de dichas obras, o a algunas tramas secundarias.

Pero lo que resulta el “clift<sup>8</sup>”, tanto para el público como para la crítica académica y no académica, son los personajes killers, quienes provocan en el público una fascinación tan o más potente que la que provocan los serial killers reales. La potencia de esta fascinación, tal como señala Bafico, tiene que ver con una proyección identificatoria, retomando el término freudiano, que aumenta cuando se trata de una ficción en tanto los “riesgos” morales son menores (Bafico, 2014:62).

---

<sup>5</sup> Cifras extraídas de [www.es.m.wikipedia.org/wiki/Asesino\\_en\\_serie.com](http://www.es.m.wikipedia.org/wiki/Asesino_en_serie.com)

<sup>6</sup> Trad.: Celebrities americanas.

<sup>7</sup> Sobre análisis del impacto de algunas de estas narraciones entendidas como transmediáticas, en el marco de la cultura de la convergencia, o analizadas como casos verídicos véase: “Análisis de la serie Dexter, una aproximación a su relato en la cultura de la convergencia” - María del Rosario Morelli: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4698858> ; “Análisis sociológico de la serie de televisión Dexter” – Luis García Fanlo: <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lamiradadetelemo/article/view/3524> ; “Deconstruyendo a Dexter. Microanálisis y reinterpretación de una serie televisiva en la web” – Rafael Marfil Carmona: [http://www.ull.es/publicaciones/latina/10SLCS/actas\\_2010/47Marfil.pdf](http://www.ull.es/publicaciones/latina/10SLCS/actas_2010/47Marfil.pdf)

<sup>8</sup> Como se denomina en la industria televisiva a las estrategias comerciales y argumentales que buscan “engancha” a la audiencia.

En última instancia asesinos seriales de la ficción y de la no ficción se han convertido en figuras de culto y en personajes representativos de una cara oscura, pero también realista, de la cultura norteamericana actual; y, aún más importante, “síntoma” de un modo de relación con el mundo propio de la contemporaneidad y partícipe de la cultura mundializada.

En relación con esto, las figuras claves de las ficciones que giran en torno a la serialidad criminal —y que toman sustancia de los perfiles criminológicos de asesinos reales—, son reconocidas mundialmente y han sido reterritorializadas de múltiples maneras. Su poder de seducción es clave: incluso generan en la audiencia hasta cierta empatía cuando las acciones criminales comportan algún tizne de vigilantismo o justicia por mano propia<sup>9</sup>.

Los serial killers son en gran medida, para la cultura estadounidense, “monstruos” sin alma, deben ser atrapados, institucionalizados, normalizados. Sin embargo, pareciera que la identificación y la catarsis tienen, ante todo, un efecto positivo y productivo en dicha cultura.

Numerosas ficciones —como por ejemplo la trilogía *The Purge* (2013/2014/2016) o el film *John Doe Vigilante* (2014), entre otras— proponen este tipo particular de violencia, sádica, premeditada y serial, como un modo de existencia individual y social. Una suerte de salto cultural en donde la predación humana puede volverse, como veremos, acto estético y hasta modo representativo de todo un comportamiento biopolítico.

Bafico señala respecto a esta atención particular a las figuras killers y el vínculo entre ficción y realidad:

Cada época caracteriza y desarrolla un tipo particular de discurso que atraviesa y construye la subjetividad de quienes la viven [...]

La subjetividad contemporánea, tal como se manifiesta actualmente en el cine y en las series de televisión, poseería algunas de las características definitorias de la hipermodernidad.

Siguiendo el planteo del semiólogo y psicoanalista Jorge Assef, tres factores determinarían la condición hipermoderna influyendo en la construcción de subjetividades:

- La primacía de la ley de mercado como dominante de la discursividad social.
- La prevalencia de la imagen en la actualidad.
- El empuje al goce.

Robin R<sup>10</sup>.se hace eco, a su vez, del concepto de “identidad narrativa” el cual implica que las personas tienen necesidad de construir una narración sobre sí mismos. Esta narración es un síntoma, es algo de lo cual tenemos mucha necesidad: no se puede vivir sin esta narración [...].

En las últimas décadas, la ficción televisiva y el cine nos confrontan con el semblante de la ciencia actual: una variedad de técnicos, criminólogos, psicólogos forenses, psiquiatras aparecen en las distintas ficciones que proponen develar aquello que está escondido en dichas máscaras sociales, que son el saber y el poder.

---

<sup>9</sup> Analizaremos detenidamente la noción de vigilantismo en el capítulo dos.

<sup>10</sup> Robin, R., (1996) *Identidad, memoria y relato*. La imposible narración de sí mismo. Bs As, Secretaría de postgrado de la Facultad de Ciencias Sociales/CBC en Bafico, Jorge (2014) *El origen de la monstruosidad*.

[...]El asesino en serie se ha convertido en uno de los personajes más recurrentes en la ficción contemporánea y en el protagonista de un marco genérico que lleva su nombre: la ficción de asesinos en serie [...] Por la naturaleza de este tipo de asesino y de sus crímenes, el serial killer es considerado el monstruo contemporáneo por excelencia.

La notoriedad mediática del asesino en serie y la fascinación que genera esta figura se ha traducido en innumerables ficciones. El cine sobre todo, pero también otros medios, han contribuido a consolidar la popularidad del asesino en serie desde principios del siglo pasado. Seguramente *El silencio de los inocentes* en cine y *Dexter* en serie de televisión sean los ejemplos más paradigmáticos (Bafico, 2014: 33-34).

Es por ello que señalamos en este capítulo la vinculación insoslayable entre los serialkillers históricos y los ficcionales. La realidadficción se erige aquí como uno de los modos claves de pensar este vínculo, y la industria cultural se muestra como el sostén de esta retroalimentación. Es en ella donde Bafico encuentra una de las motivaciones más fuertes para que sea Estados Unidos el territorio —en el sentido amplio en el que lo venimos trabajando— predilecto, tanto de los criminales seriales como de la multiplicidad de ficciones que los recrean.

La *industria cultural*, concepto acuñado por Adorno y Horkheimer, en tanto fenómeno social entra hacia finales de los ochenta y principios de los noventa del siglo XX en una fase de expansión.

A partir de ese momento, los bienes simbólicos comienzan a circular ya no solo en sus formas más tradicionales de tráfico —diarios, revistas, TV abierta o de pago, cine, radio, publicidad—, sino que aparecen nuevos formatos: medios digitales, mass media, Internet, revistas y diarios online; y nuevos soportes: iPod, palms, tablets, iPhone, Bluray, celulares, Smartphones, etc. Sin embargo, no se trató, exclusivamente, de un desarrollo en materia de soportes y circuitos; sino también de una mayor producción y consumo de otras formas culturales.

En este marco aparecerán, también, nuevas figuras en la ficciones literarias y cinematográficas. Los entrecruzamientos entre literatura y cine empiezan a ser cada vez mayores y más asiduos, en tanto la concepción sobre el producto para consumo es más abarcativa aparecen, también, el marketing y el merchandising.

Tanto las novelas que aquí trabajamos, como las numerosas ficciones que tienen como eje central el accionar de un serial killer, todasponen a la vista lo que hemos denominado un uso cultural de la figura del asesino serial<sup>11</sup> —en cuya misma sintonía es

---

<sup>11</sup> Si bien la denominación de “uso cultural del serial killer” es nuestra, para su conceptualización nos hemos sostenido en el análisis de Bafico.

posible pensar, como veremos en el desarrollo de nuestro Trabajo Final de Licenciatura, la figura del art-killer.

Tal como veremos al comienzo del capítulo dos con el artículo de Gómez Fernández “Años 90: Cuando el crimen se hizo arte” (2013), en esta escena cultural múltiple y compleja el serial killer ocupa un lugar de privilegio.

En este marco, el mercado literario pone su acento en el *thriller*, el *psychotriller* — los definiremos en el capítulo dos—, en las novelas policiales, el *hard-boiled* —o novela negra—, el *pulp* —tipo de encuadernación rústica y económica, al estilo “de bolsillo”, en la que se publicaban diversos géneros, particularmente el *género rosa*, la *ciencia ficción*, la *historieta* y el *suspense*, etc.

En este sentido, si bien nuestro corpus es literario, la posibilidad de pensar estas tres novelas en relación con otras producciones —cinematográficas, televisivas, webs, etc. — se hace necesaria en tanto el mercado hollywoodense marca, en gran medida, el compás y la agenda de una gran parte de la escena cultural mundial. Además, si bien estamos hablando de un fenómeno fundamentalmente delineado sobre la cultura de masas, la interrelación con textos de la alta cultura también es importante, como veremos más adelante. Incluso algunos de los textos propios de este fenómeno, como puede ser *El silencio de los inocentes* o *Psycho* (1959) son hoy obras legitimadas por la incidencia de la cultura.

## 1.2 Procesos simbólicos que conforman y materialidades que sostienen al fenómeno serial killer

Nos detendremos ahora brevemente en los siguientes procesos simbólicos— categorías, relaciones y operaciones que la/s culturas/ crean y ponen en circulación—los cuales constituyen este fenómeno del cual venimos hablando: 1) pertenencia a sagas; 2) uso del policial en sentido amplio; 3) interrelación de la “cultura de masas” con “la alta cultura” a través de la cita y la alusión; 4) tensiones entre lo “global” y lo “local”.

Luego señalaremos cuáles son las materialidades que sostienen a este fenómeno: los nuevos formatos, soportes, circuitos y sus respectivas formas de producción/consumo simbólicas y políticas.

### 1.2.1 Pertenencia a sagas

En consonancia con lo que venimos señalando, el fenómeno de las sagas literarias<sup>12</sup> rápidamente encuentra eco en la industria del cine, en las series de televisión y en toda una amplia gama de productos de mercado. A su vez, si el “boom” comienza en el cine o en la Tv. los tentáculos rápidamente se esparcen hacia la literatura, los comics, etc.

El mercado juvenil de las sagas como *Harry Potter*, *Maze Runner* o *Twilight* visibilizó mundialmente un fenómeno cuya estructura más profunda ya tenía años en el mercado. Las novelas por entrega llevaban, para los inicios del dos mil, mucho tiempo en circulación: folletines, obras que se adquieren al comprar otros productos (diarios, revistas) y, más recientemente, adquisiciones vía mercado web o mediante descargas online, etc. son algunas de las formas en las que se accede a esta producción seriada. El aspecto clave de su éxito se encuentra en que su desarrollo se da con el correr de las entregas y, por lo tanto, se alimenta de la expectativa del público.

En este mismo marco se encuentran las obras de Thomas Harris y las de Jeff Lindsay; Phillip Kerr también trabaja en otras publicaciones con sagas, pero *Una investigación filosófica* no participa de este modo.

Si bien nuestra apuesta en este Trabajo Final de Licenciatura es trabajar los modos de participación y no de pertenencia genérica de estos textos, sí podemos decir que tanto la saga de Harris como la de Lindsay se entroncan con otras producciones del policial, el suspenso, el terror, etc.

*Dragón Rojo* es la primera entrega de esta saga, publicada en el año 1981. Le sigue *El silencio de los inocentes* (1988), obra con la cual Harris se vuelve un escritor reconocido dentro de este tipo de producciones literarias: fundamentalmente debido a su famoso personaje Hannibal Lecter. En 1999 publica *Hannibal* y, finalmente, en el 2006 publica la precuela *Hannibal: El origen del mal*.

A su vez esta saga literaria, fenómeno de ventas y objeto de trabajo de la crítica, se convirtió en parte del fenómeno serial killer en dos etapas: una primera con el éxito de las novelas, cuyos protagonistas son todos asesinos seriales (Buffalo Bill, Hannibal Lecter, El Dragón Rojo, etc.); y una segunda, con la enorme acogida dada por parte del público y de la Academia de Cine al film *El silencio de los inocentes* (1991), dirigida por Jonathan Demme y

---

<sup>12</sup> Entendemos por “sagas literarias” a aquellas las producciones constituidas por tres o más volúmenes, que narran eventos de una misma historia. Se caracterizan por ser publicadas en varias entregas a lo largo de un periodo más o menos extendido en el tiempo. Como manifestación del mercado literario suele tener gran impacto en el público juvenil.

protagonizada por Jodie Foster, Ted Levine y Anthony Hopkins en el papel de Hannibal Lecter<sup>1314</sup>.

Continuando en el terreno del cine nos encontramos también con las siguientes adaptaciones igualmente exitosas: *Manhunter/Cazador de Hombres* (1986), dirigida por Michael Mann —primera adaptación de la novela *Dragón Rojo*; *Hannibal* (2001) dirigida por Ridley Scott; *Dragón Rojo* (2002), segunda adaptación de la novela homónima, dirigida por Brett Ratner; y *Hannibal: El origen del mal*, dirigida por Peter Webber.

En la televisión el impacto causado por la serie *Hannibal*, de la cadena NBC, (2013-2015) fue enorme; tanto por la calidad de actuación, por el complejo sustrato filosófico del guión, como por la apuesta estética de la serie. Ésta tuvo treinta y nueve episodios en tres temporadas. Fue dirigida por Bryan Fuller y los papeles de Hannibal Lecter y Will Graham interpretados por Mads Mikkelsen y por Hugh Dancy, respectivamente. La dupla de actores y sus actuaciones fueron enormemente ensalzadas por haber logrado darle un clima y una tensión distinta a las duplas Foster-Hopkins y Norton-Hopkins, con las que se hicieron famosos los personajes ficticiales.

Respecto a la saga de Jeff Lindsay está compuesta por ocho entregas: *Dexter: El Oscuro Pasajero* (2004); *Querido Dexter* (2005); *Dexter en la oscuridad* (2007); *Dexter: Por decisión propia* (2009); *Dexter: El asesino exquisito* (2010); *Dexter por dos* (2011); *Dexter, cámara, ¡acción!*; *Dexter está muerto* (2015).

El éxito en ventas de la primera entrega se complementó con el enorme impacto de la serie *Dexter*, de la compañía *Showtime* cuya primera temporada está basada exclusivamente en el primer libro. Luego el serial televisivo se alejó de las tramas de la saga para desarrollar una historia propia que mantuvo en vilo a la audiencia durante ocho temporadas (2006-2013). En su séptima temporada alcanzó los 2.75 millones de espectadores<sup>15</sup>. En el año 2011 el protagonista de la serie Michael C. Hall recibió el Globo de oro por su actuación.

En el año 2009 la misma cadena televisiva responsable de la serie lanza una webserie animada en la que Michael C. Hall pone nuevamente voz al personaje de Dexter. Cada uno de los tres episodios de la primera temporada cuenta con cuatro capítulos de dos minutos, lanzados semanalmente. En el año 2010 se retoma la webserie con una segunda temporada

---

<sup>13</sup> Este film fue nominado a siete candidaturas de los Premios Óscar, de los cuales obtuvo cinco premios principales: mejor película, director, guión adaptado y los premios a mejor actor y actriz para Hopkins y Foster.

<sup>14</sup> Harris obtuvo, entre otros, el Premio Bram Stoker (1988); el Premio Anthony Award (1989), ambos por mejor novela para *El silencio de los inocentes*. El gran premio de la literatura policíaca, galardón francés y El Premio Finnischer Krimipreis, galardón finlandés, por su tetralogía.

<sup>15</sup> Cifras extraídas de *TV by the Numbers* de Kondoloy, Amanda: [www.tvbythenumbers.zap2it.com](http://www.tvbythenumbers.zap2it.com)

denominada *Dark Echo (Eco Oscuro)*, la cual se sitúa en los años de universidad de Dexter y sus comienzos como asesino serial.

En 2009 salió a la venta el videojuego de esta serie el cual está ambientado en la primera temporada y por ende en el primer libro de Lindsay, el cual forma parte de nuestro corpus. El videojuego salió en formato *PlayStation* y luego para Pc.

En el año 2015 salió a la luz la posibilidad de un retorno de la serie en formato spin off es decir el retorno del personaje a la televisión pero inmerso en una trama distinta<sup>16</sup>.

Para terminar con este punto debemos reforzar la relación de cercanía que unen a la saga y a la serie, la cual podemos sintetizar en la idea de serialidad y de (co) producción. Las teleseries se han convertido en el fenómeno de impacto audiovisual primordial de la contemporaneidad en tanto “encajan” a la perfección con las necesidades de consumo del público actual: variabilidad de opciones, breve duración<sup>17</sup>, expectativa sostenida en el tiempo, etc.

En este sentido, la televisión se ha reivindicado como productora de textos culturales de alto impacto pero, también, de gran calidad. La multiplicidad de seriales televisivos remite, al mismo tiempo, a una multiplicidad de intereses por parte del público de consumo. Todo esto, sumado al ingreso de la distribución online tanto de los capítulos en sí, de adelantos, como del mundo que los rodea (publicidades, merchandising, fandom<sup>18</sup>, etc.) —aumentado por la valoración positiva de la crítica frente a muchas de estas producciones—, deriva en que el público ya no es sólo “receptor” sino que ahora puede ser, también, a su manera, “productor” o “co-productor” de sus objetos de interés. La pasividad propia del cine se transforma, en el mundo de los seriales, en actividad en tanto el espectador puede intervenir en el desarrollo de las teleseries.

Algo similar sucede en el caso de algunas sagas. Una de las estrategias claves de marketing suele ser contratar a autores que ya tengan desarrollado un producto literario con el que se pueda comerciar de dos a cuatro libros. Una vez que éste haya obtenido el impacto deseado, se abre al público la opinión y/o participación para que el autor continúe y/o finalice la saga según las orientaciones y expectativas de sus lectores.

En este sentido, como adelantábamos, sagas y series tienen como núcleo común la serialidad: la firma autoral es clave y la creación de personajes fuertes también lo es. La complejidad psicológica y el desarrollo paulatino de las tramas principales y secundarias es

---

<sup>16</sup> Información obtenida del sitio periodístico [www.inquisitr.com](http://www.inquisitr.com)

<sup>17</sup> La posibilidad de consumo diario, semanal o periódico, permite que la audiencia se acerque al producto según su conveniencia y disponibilidad temporal; si “se pierde un capítulo” la línea general argumental se sostiene y es posible acceder a las repeticiones y a los resúmenes/ highlights (momentos más importantes) vía Internet.

<sup>18</sup> Trad.: mundo propio de fanáticos

fundamental en tanto estas estrategias permiten y sostienen el carácter serial y esa sensación de “pertenencia” a un mundo del que siempre se está esperando el “continuará”.

### 1.2.2 Uso del policial en sentido amplio

Aquellos textos de la cultura que trabajan con serial killers como eje central, se encuentran asociados mayoritariamente al género policial. Esto es así en tanto la figuración del *asesino serial* representa, ante todo, una de las formas claves de la contemporaneidad para representar las amenazas a la norma social y moral y a los mecanismos de normalización que sostienen los universos ficcionales.

Así, y precisamente por el entrecruzamiento genérico, pero sobre todo por las formas en las que “participa”, trabajamos nuestro corpus pensándolo en sus relaciones con el género policial,

En la misma línea, esta participación del policial se sostiene a través de algunos puntos claves de fractura ante la estructura más fuerte del género en su vertiente tradicional. En nuestro corpus, a grandes rasgos, la sintaxis del policial “delito-ley-verdad” (Fassi, 2011: 41), tal como la define Fassi en *Literatura y Cultura*, se mantiene; sin embargo, aparecen modulaciones que colaboran con las resquebrajaduras genéricas y proponen nuevas formas de hacer/leer ficción/ realidad. Este punto será trabajado en el capítulo tres de este Trabajo Final.

Adelantamos aquí algunos de los procedimientos que ponen en tensión al núcleo fuerte del género y que leemos en estas obras como formas-otras de construcción de ficción en el marco de una cultura mundializada: la problematización del uso tradicional de la figura del investigador; la inclusión de otro tipo de saberes distintos a los de la estructura del policial más tradicional (por ejemplo la criminalística forense, o la cibertecnología, etc.); el vínculo de cercanía empática entre los personajes representativos de los roles normativos y de los roles antinormativos —lo que nosotros trabajaremos como la conformación de una zonamonstruosa; la mujer en el rol del investigador, entre otras.

En este sentido estamos pensando al género policial situándonos como lo hace Fassi en (y desde) el “lugar-otro de la industria cultural” (Fassi, 2011: 40), desde donde es posible problematizar “la frontera cultural entre literatura y cultura de masas” (Fassi, 2011: 40). En este punto la autora retoma en su texto a Sergio Pastormerlo (1997) y su “concepción amplia” del género:

Pastormerlo reconoce como criterios centrales de definición el principio del género como una abstracción y el doble funcionamiento del Género Policial en los dos circuitos (cultura de masas/literatura de autor). Lo entiende como una matriz de

posibilidades entre esos dos polos y sus operaciones discursivas diferenciadoras: la repetición y los usos libres. Entre los dos polos: la imitación, la mezcla, el préstamo, el plagio, el desvío, la inversión (seria o paródica) (Pastornerlo, 2011: 40).

Entendemos que para trabajar las novelas de nuestro corpus es necesario aclarar que si bien la Ley y la Justicia, ante el ejercicio de la criminalidad y en tanto formas de la norma, siguen prevaleciendo en el final de las obras, lo que prima en el recorrido de la trama es una puesta en crisis de las estructuras normativas. La ley parece, hasta último momento, inoperante. Aunque finalmente el cierre sea una “vuelta” a la norma, el efecto de desestabilización y oscilación producido dentro y fuera del mundo ficcional ya se ha dado y pone en marcha sus efectos simbólicos.

Por último, tal como ya hemos mencionado, en estos textos circulan otras líneas temáticas, otras configuraciones de personajes y de espacios que ponen en jaque tanto la efectividad como los fundamentos de la Ley; y por ello ejercitan formas del policial en un sentido más amplio. A saber: la imposición de la violencia biopolítica y por ende social; la venganza como modo de resolución de conflictos particulares dentro de los universos ficcionales; los representantes de la ley en situación de “contagio” frente a la criminalidad; la escena teatral y la construcción del crimen como una obra de arte; el cuerpo (y, más aún, el cadáver) como obra de arte; el crimen como obra filosófica, etc.

### 1.2.3 Relaciones entre lo Global/Local y entre Cultura de Masas/Alta Cultura

Leemos nuestro corpus, y podríamos hacerlo expansivamente con otros textos del fenómeno, en el marco de una serie de relaciones y tensiones entre lo global y lo local, lo internacional y lo nacional. Al mismo tiempo encontramos una serie de intertextualidades que dinamizan las relaciones entre la cultura de masas y la alta cultura.

La presencia de nuevas subjetividades; de nuevas estrategias de producción, circulación y consumo de los textos; de abordajes teóricos y críticos ante esta clase de fenómenos, escenarios culturales múltiples y variados, permite que aquello que tuvo su origen en el núcleo de irradiación estadounidense adquiera nuevas formas, matices, sentidos, en cada reterritorialización de la que sea parte. Esto incluye reterritorializaciones que se dan en el mismo núcleo del fenómeno y otras que podríamos denominar como “locales”. Pensamos aquí en la manera en la que producciones norteamericanas, y algunas europeas, buscan traducir la estética serial a las coordenadas axiológicas y sociales latinoamericanas y viceversa.

Muchos seriales y textos literarios funcionan en una frontera de traducción permanente de códigos que se ajustan a los vaivenes políticos, históricos, sociales y culturales mundiales. A su vez, esto ha permitido a los conglomerados multimedia, surgidos de fusiones empresariales, tomar a la industria de la cultura e insembrar toda una serie de nuevas producciones, en nuevos soportes y formatos, que hoy delimitan las distintas formas de consumo de las que venimos hablando. Al mismo tiempo les permite apuntar a más de un mercado a la vez.

Estos procesos de reterritorialización han llegado con fuerza a nivel local en los últimos cinco años. Tanto a nivel latinoamericano, como específicamente en Argentina, se han destacado producciones en consonancia con este fenómeno, sea porque las producciones trabajan con el policial en sentido amplio o porque aparecen figuras killers. Ponemos como ejemplos de factura local la película *El clan* (2015) dirigida por Pablo Trapero; la serie sobre el mismo episodio histórico *Historia de un clan* (2015) dirigida por Luis Ortega; la miniserie televisiva *Signos* (2015) dirigida por Daniel Barone; la película *El patrón, anatomía de un crimen* (2015) de Sebastián Schindel; el libro *Crímenes sorprendentes de la historia argentina* (2015) de Ricardo Canaletti y la serie *Mujeres asesinas* (2005-2008), dirigida también por Daniel Barone.

En relación a las tensiones entre alta cultura y cultura de masas entendemos a la intertextualidad<sup>19</sup> como vínculos entre textos orales, escritos, digitales, siempre pensando en esta pluralidad ficcional que ya hemos mencionado.

En nuestro corpus nos encontramos con la inclusión de citas —procedimiento explícito y literal de referencia, se indica la procedencia textual— y alusiones —procedimiento explícito pero no literal, el texto no es reproducido— sobre textos de la alta cultura que complejizan las tramas de cada obra.

En *Dragón Rojo* nos encontramos con alusiones a obras de William Blake, quien funciona en el argumento como una suerte de “catalizador” en la transformación que el personaje de Francis Dolarhyde realiza. Así, éste último busca convertirse en el “Gran Dragón Rojo”, nombre que alude a uno de los grabados más conocidos realizados por Blake entre 1805 y 1810: “El Gran Dragón Rojo y la Mujer revestida de sol”.

---

<sup>19</sup> Mijaíl Bajtín, durante el segundo tercio del siglo XX, publicó una serie de trabajos sobre teoría de la literatura, allí se encuentra el germen de la intertextualidad. Sin embargo, fue Julia Kristeva quien acuñó el término en el año 1969; y, a su vez, Gérard Genette formula también su concepto, pero de forma más restrictiva, en *Palimpsestos* (1989)

Bajtín reflexiona sobre el carácter dialógico que tiene todo discurso. En ese sentido, todo emisor ha sido antes receptor de otros muchos textos, de modo que el texto que produzca se relacionará con otros anteriores y simultáneos. Con ellos se puede establecer una relación dialógica. (Información extraída de apuntes de clase del *Seminario de Monstruos Fuera de la Ley*, dictado por María Lidia Fassi)

*Una investigación filosófica*, por su parte, incorpora la teoría lógica del lenguaje de Ludwig Wittgenstein, en particular algunas premisas del *Tractatus Lógico-Philosophicus* (1921) que el personaje retoma e integra a su discurso. También se apropia y resignifica (d) el ensayo ficcional de Thomas De Quincey, *Del asesinato como una de las bellas artes* (1854), en una suerte de imitación reivindicativa de dicha obra. Al mismo tiempo, en esta novela vuelve a aparecer la figura de William Blake en relación a sus cuadros y grabados. Por último, en los epígrafes nos encontramos con fragmentos de la obra poética de T. S. Eliot. Estos abren y cierran la novela a la manera de instrucciones de lectura para todo el texto, y nos proponen leer la relación entre arte y vida.

En este sentido entendemos que estas intertextualidades son claves en la cooperación interpretativa, nos guían en nuestra lectura y permiten entender a las novelas en intersección y en entrecruzamiento con la alta literatura; mostrándonos una vez más aquella permeabilidad que señalamos en las fronteras que tienden a separar alta cultura/cultura de masas; global/local; centro/periferia, etc.

#### 1.2.4 Los nuevos soportes, circuitos y formas de producción/consumo cultural

Los medios masivos de comunicación, y particularmente el mundo web, se han vuelto el vehículo clave de circulación de estas producciones seriadas, best-seller o en saga.

Nuevos mercados, subjetividades, reglas, instrumentos de comunicación se encuentran hoy en escena. La importancia respecto tanto a las novedades genéricas como de soportes en nuestra cultura actual es creciente y se ha expandido hasta llegar al interés de la crítica especializada y académica<sup>20</sup>.

Hoy nos encontramos con que los mass media vinculan permanentemente el cine, la televisión, los dispositivos electrónicos, etc. Así nos encontramos, más allá de las producciones literarias, televisivas o fílmicas con webseries, webisodes, blogs, el mundo 2.0, los foros, las songfiction, los cosplaying, el imperio *Netflix*, entre otros<sup>21</sup>.

En este sentido aquellos textos que se generan en estos cruces son, para nosotros, herramientas de interrogación ideológica sobre la contemporaneidad; y por ello insistimos en nuestro interés de poner en relación, a futuro, este corpus con otras producciones no literarias.

---

<sup>20</sup> Ponemos como ejemplo de la voluntad académica existente por investigar otro tipo de producciones propias de la cultura contemporánea dos congresos universitarios realizados entre el 2013 y el 2015. Uno en la UBA, sobre el formato historieta: “Tercer Congreso Internacional Viñetas Serias. Narrativas Dibujadas: debates, perspectivas y desafíos”. Otro sobre performance, en la UNC, “Segundas Jornadas de la Performance”.

<sup>21</sup> Series web y episodios web de una sola entrega; plataformas de contenido de blogging y microblogging (escritura online de carácter diario o periódico); plataformas streaming (transmisión por secuencias) de series de televisión y cine; canciones, música, disfraces, inspirados en personajes, etc.

A su vez, estos textos ingresan en un espiral de recreaciones y derivaciones: las producciones seriadas, luego del consumo y de la interpretación, pueden pasar por procesos de re escritura que, al mismo tiempo, suelen ser interactivos. El público presta opinión, idea y hasta estructuras narrativas. Así nos encontramos con el fandom—mundo que gira en torno al fanatismo por una obra, personaje, texto, etc.; el fanart—arte de imagen realizado por los fanáticos; o las fanfictions—ficciones realizadas por fans.

También asistimos a las producciones con tramas paralelas o reversas: los crossovers—cuando se entrecruzan personajes de otras obras. O incluso el marketing externo a la obra cumple un papel fundamental, en tanto sostiene al fenómeno. Ponemos como ejemplo los talkshows —shows con la presencia de comentaristas y la participación de actores que se centran en el debate en torno a la ficción.

En este sentido, tanto la participación activa de los públicos de consumo como la injerencia de los nuevos formatos y soportes nos resultan aspectos claves de conformación de este fenómeno.

Los procesos de desterritorialización y reterritorialización de los que éste es parte se encuentran, en gran medida, direccionados por esta pluralidad de formas y canales de comunicación que permiten una diseminación mundial y una proliferación de productos que van desagregándose del núcleo de irradiación. A su vez, van tomando aristas particulares según las coordenadas espacio/temporales, la lengua y la cultura tanto desde donde se escribe como desde donde se lee y desde las semantizaciones y axiologizaciones específicas.

### 1.3 Consumo/ Recepción particular desde Córdoba, Argentina

Tal como ya hemos señalado, los procesos de reterritorialización de los que son parte los textos de este fenómeno tienen, también, sus facetas locales. Nos interesa en este último punto señalar de qué manera esta tensión entre lo global/local nos ha ayudado a construir nuestro objeto de estudio y, a su vez, a posicionarnos desde nuestras coordenadas en relación con el corpus y con otros textos que se conectan con este.

Latinoamérica, Argentina, Córdoba: esos son nuestros territorios geográficos y culturales. Decimos con Fassi: nuestro mapa se construye atravesado por espacios, culturas, lenguas en correlación y tensión; flujos, efectos de sentido y posiciones de lectura y enunciación diversas (Fassi, 2011).

A esto sumamos que, por una parte, somos parte de un público que consume este tipo de producciones, partícipes del fenómeno; por otra: nos acercamos a nuestro objeto desde una

estructura analítico-académica y lo hacemos desde una perspectiva específica. También estamos atentos a los análisis de otros estudiosos locales frente esta clase de manifestaciones culturales como lo son: María Lidia Fassi, Ariel Gómez Ponce, García Fanlo, José Platzek, Daniel Link, Andrea Torrano, etc.

En relación a nuestra locación, tal como marcábamos cuando hablamos de las tensiones global/local, el fenómeno serial killer ha tenido en Argentina un impacto específico en los últimos cinco a diez años. Las producciones locales que nombrábamos en ese punto son algunos ejemplos tanto de estas nuevas figuraciones monstruosas, como de formas contemporáneas de hacer ficción y, en gran escala, signos de nuevos intereses culturales.

Nuestra perspectiva aquí se construye gracias a las variables consumo/joven/ficción: ingresamos a este fenómeno por las vías de los seriales televisivos (*Dexter* en primera instancia, *Hannibal* en segunda instancia y luego toda una “cartera” de producciones cinematográficas, seriales y literarias que nos llevaron a la construcción de este corpus para nuestro Trabajo Final); en este sentido nos identificamos con nuestro intereses de público joven, puesto que difieren de los intereses de otras franjas etarias tanto en las temáticas, como en los soportes y formatos.

Por otra parte, nuestra perspectiva se estructura gracias a los saberes y prácticas académicos, fundamentalmente las herramientas obtenidas en el *Seminario Monstruos Fuera de la Ley* (2012 y 2013), realizado para la Licenciatura en Letras Modernas de la FFyH en la Universidad Nacional de Córdoba; y los estudios realizados en el marco del Equipo de Investigación *Políticas de la vida, normalización y proliferación de monstruos en literaturas contemporáneas*.

Nuestro consumo, en este sentido, se vuelve productivo en tanto lectores, audiencia y público: intersectamos “interpretación”, “re interpretación” y “análisis teórico-crítico”. Al mismo tiempo realizamos un trabajo sobre estereotipos, subjetividades contemporáneas y formas de la monstruosidad; y lo hacemos posicionados en este contexto cultural, ejercitando redes semióticas locales y globales.

Construimos, entonces, un análisis asentado en los vaivenes propios de nuestra ubicación; y nos sostenemos tanto en la importancia de buscar innovación en la construcción de objetos de estudio, como en la factura de redes de análisis con otras investigaciones que hoy funcionan en diversos espacios académicos de Córdoba, Argentina y Latinoamérica. En este sentido, valoramos la importancia creciente de este tipo de manifestaciones culturales que encuentran eco en las lecturas académicas y que constituyen objeto de estudio; expandiendo la apertura productiva en la que nos situamos a la hora de conformar intereses de investigación.

## Capítulo 2.

### Monstruosidades. Los asesinos: del *psycho killer* al *art-killer*. Transgresiones frente a la norma moral y social del universo ficcional

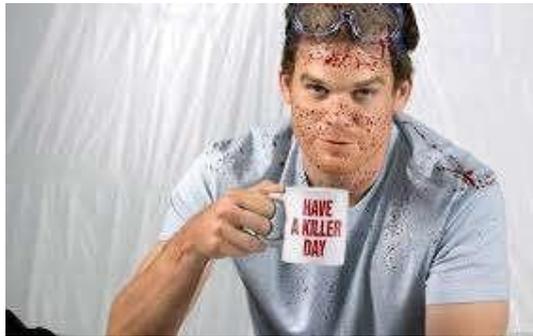


Imagen perteneciente a las promociones de la serie *Dexter* (2012).

Retomamos en este capítulo para nuestro análisis, tal como advertimos, algunas categorías del lenguaje de la criminalística. Estas aparecen en el corpus como mecanismos y estrategias de verosimilitud narrativa: en tanto lenguaje específico sostienen el efecto de suspenso y hacen a la constitución de las formas particulares del policial.

Volvemos al estudio del psicoanalista Jorge Bafico en *El origen de la Monstruosidad* y a las herramientas que nos proporciona la *Publicación de Doctrina y Jurisprudencia del Foro de Córdoba*. El artículo de Ernesto R. de Aragón resulta un texto esclarecedor para comprender algunos de los conceptos que las novelas ponen en palabra de los personajes representantes tanto del discurso de la ley jurídica, como del discurso de la psiquiatría, criminalística y criminología forense. Además, este texto rescata el impacto social de las figuras de asesinos seriales de la ficción (Hannibal Lecter, John Doe, Buffalo Bill, etc.) y amplía con análisis de casos, tomando asesinos seriales locales como El petiso orejudo.

También nos sostenemos para este trabajo con los aportes de Pierre-Fernand Ceccaldi en su libro *La Criminología*.

Tal como define Philip Simpson en su artículo “Noir and the psycho thriller”, presente en *A companion to crime fiction*, a finales de los años ochenta y principios de los noventa el subgénero thriller se vuelve uno de los favoritos para los autores de novelas policiales; recibiendo, también, la acogida extraordinaria del público.

La novedad en ese momento, rescata Simpson, respecto a las canonizadas novelas policiales fue el efecto causado en el lector. Este permanecía expectante y maravillado ante

una trama repleta de suspenso. Dentro de este subgénero una línea en particular comienza a tener cada vez más desarrollo: la del *psycho thriller*<sup>22</sup>, nos dice Simpson:

The “psycho thriller” is a subgenre of the versatile thriller genre in which crime is represented as an outward manifestation of the internal workings of the pathological individual psyche. This examination of the psyche is harnessed to the relentless forward momentum of a narrative designed to generate suspense. Though physical action is usually present, the narrative focus is on the criminal mind; thus the psycho thriller is more character study than it is a plot-driven narrative. Its characters must confront a blend of psychological and physical danger, with the physical danger usually an external manifestation or result of a psychological imbalance. The lead character in a psycho thriller is often engaged in a death struggle with the destructive, violent impulses of his or her own mind, or entangled in a contest of wits with a more—orless—equally matched opponent (Simpson, 2010: 187)<sup>23</sup>.

A su vez, en el marco de las narraciones que fueron clasificadas como *psychothrillers*, las novelas que tenían como protagonista a un asesino serial eran cada vez más numerosas: la novela *Psycho* (1959) de Robert Bloch —inspirada en los crímenes de Ed Gein, asesino en serie de Wisconsin—, y su posterior adaptación al cine por parte de Alfred Hitchcock, ha sido marcada por la crítica como el punto de partida de un extenso listado de producciones, cuyos protagonistas son asesinos seriales caracterizados como psicópatas.

De esta manera volvemos al fenómeno que trabajamos en el capítulo anterior: a partir de lo que Simpson define como *psycho thrillers*, marcamos la emergencia de un tipo de personaje criminal los *psycho killers* —o asesinos psicópatas— que, al mismo tiempo y mayoritariamente, suelen ser caracterizados como *serial killers*—o asesinos seriales.

Tal como detalla Simpson en su artículo, la mentalidad del *psycho killer* suele estar construida dentro de los parámetros de la esquizofrenia: se trata de un sujeto desdoblado en su ser, tensionado en una lucha con(tra) sus propios instintos de agresividad, violencia y destrucción. La narración hace foco, por medio de diferentes estrategias narrativas, en la mente del personaje, en la estructura psicopatológica de su mente y en cómo dicha estructura se pone en acción a través de la criminalidad.

---

<sup>22</sup> Se denomina en inglés *thriller* a aquellas producciones literarias, fílmicas o televisivas, definidas por el efecto de suspenso que buscan provocar en el público. Se llama *psycho thriller* a aquellos productos artísticos que, dentro del subgénero *thriller*, se destacan por tener un personaje asesino caracterizado como psicópata.

<sup>23</sup> El *psycho-thriller* es un subgénero del versátil género *thriller* en el cual el crimen se presenta como una manifestación externa de los mecanismos internos de la psiquis patológica de un individuo. Este análisis de la psiquis se conecta al incesante ímpetu atrevido de una narrativa diseñada para crear suspenso. Aunque la acción física suele hacerse presente, la narrativa se focaliza en la mente criminal; por ello, el *psycho-thriller* constituye un examen del personaje más que una narrativa guiada por su trama. Sus personajes deben enfrentar situaciones de peligro psicológico y físico, siendo el último una manifestación o resultado extremo de un desequilibrio mental. El personaje principal en un *psycho-thriller* se ve envuelto en una lucha fatal contra los impulsos destructivos y violentos de su propia mente, o involucrado en una competencia de ingenio contra un oponente al que se iguala en un mayor —o menor— grado. (La traducción es nuestra)

Esta caracterización del “ser” y el “hacer” de este tipo de personajes estará presente, también, en los criminales de nuestro corpus y resultará clave para pensar algunas de las tensiones que marcaremos más abajo como líneas de lectura.

Por otra parte, serial killer o asesino serial es: “el asesino que se caracteriza por matar un mínimo de tres a cinco personas con más de un día entre un crimen y el siguiente”<sup>24</sup> (Bafico, 2014: 25).

El asesino serial se define, también, por oposición al *spree killer* —asesino itinerante o asesino relámpago— que se caracteriza por asesinar: “súbitamente a muchas personas y en periodos muy cortos. El serial, por el contrario, toma su tiempo para cometer cada asesinato” (2014: 24). Se define también por oposición al *mass murderer* —asesino en masa—: “aquellos que llegan a lugares públicos y comienzan a matar a varias personas; a veces se suicidan y habitualmente no tienen planeado un escape” (Bafico, 2014: 24).

En este sentido, entendemos que la frecuencia de aparición del asesino serial como protagonista de la narración se vincula con la potencia que le otorga a la trama policíaca el carácter serial del asesinato.

El perfil del asesino serial, sus variantes y caracterizaciones fue creado por el ex agente del FBI Robert Ressler, luego de una exhaustiva investigación que comenzó en la década del setenta y se extendió hasta principios del 2000. Ressler, quien fue el creador de la Unidad de Ciencias del Comportamiento del FBI, se inspiró para acuñar el término asesino serial en los seriales cinematográficos que veía en su niñez. Antes de su intervención en los estudios criminológicos se los llamaba asesinos múltiples.

En este sentido la serialidad criminal permite, dentro de la narración, la construcción procesual y el sostenimiento, por parte del personaje criminal, de un *modus operandi*<sup>25</sup>: una impronta o sello que define el actuar del asesino —su hacer— y que se constituye en patrones tanto en la selección de sus víctimas, como en las acciones llevadas a cabo en la escena del crimen.

El carácter serial da lugar, a su vez, tanto a lo que se conoce como el *profile* del criminal —su singularidad marcada por oposición y en relación a aquellos rasgos comunes a otros asesinos en serie—, como a su *nickname*.

Profile significa en inglés perfil y en la criminología constituye una herramienta (offender profiling o criminal profiling) de estudio del comportamiento de los criminales. A través del perfil —mayoritariamente formado por la lectura que los especialistas hacen de la

---

<sup>24</sup> Lo que se conoce como cooling off period o periodo de enfriamiento.

<sup>25</sup> Expresión latina que significa “modo de operar”. Utilizada en la criminología y en la criminalística. De ahora en más al referirnos a los modos del “hacer” o del “operar” de cada asesino lo señalaremos como MO.

escena del crimen (el profiler) —, es posible predecir patrones de conducta, potenciales víctimas, localización geográfica de futuros crímenes, etc.

Este concepto nos resulta de relevancia en tanto los investigadores de nuestro corpus mantienen como rol temático común el de profilers y utilizan estas herramientas a la hora de analizar crímenes y escenas criminales.

Nickname, por su parte, es traducible como apodo. Sin embargo, en criminalística este término supera la simple acepción del sobrenombre relacionado a características físicas o afectivas de una persona. El nickname de un asesino serial suele ser construido en función de su MO (por poner sólo algunos ejemplos: Ted Bundy, o “el asesino de carretera”; John Wayne Gacy o “el payaso asesino”; Richard Trenton Chase o “el asesino vampiro”; Luis Alfredo Garavito o “La Bestia”, etc.), y co-creado por las fuerzas de la ley junto con la intervención de los medios masivos de comunicación.

La acción de colocar un nickname a un asesino serial, cuya identidad suele ser desconocida hasta su captura —o, incluso, muchas veces permanece en el anonimato—, es una operación de señalización, de singularización del carácter de un individuo. No deja de ser, entonces, una operación del poder normalizador. En las ficciones que nos competen todos los asesinos cuentan con uno y hasta dos nicknames: elementos claves tanto para el desarrollo de la trama, como para el análisis de los personajes.

El carácter serial asegura, entonces, el desarrollo de un personaje en transformación constante, cuyo hacer criminal mantiene una estructura que nos permite el análisis en términos de un “hacer” criminal particular; y, también, el trabajo con las escenas del crimen entendidas como espacios de significación.

Cuando hablamos de “escena del crimen” tomamos un concepto propio de la criminalística y lo llevamos al análisis literario. Este es, estrictamente, el lugar donde se ha producido el delito y su importancia reside en la evidencia que allí puede ser obtenida para el desarrollo de la investigación. A pesar de esto, aunque generalmente la escena del crimen es el espacio puntual donde el hecho delictivo ha sido llevado a cabo, el término es más amplio e incluye las zonas circundantes por las que pueda haber transitado el autor del crimen y/o la víctima.

En última instancia se parte de la premisa de que una “escena del crimen” es un espacio en el cual un suceso, o una manifestación de un suceso criminal, se ha desarrollado. En este sentido, los profesionales asisten al escenario criminal con un ojo observador y entrenado, siempre atento a los signos que allí puedan encontrar. Más allá de la labor forense específica, el trabajo de investigación en la escena del crimen es un trabajo de “lectura” para

la posterior “interpretación”. Esta es, ante todo, la conexión de las pruebas forenses con una narrativa del hecho criminal, reconstruido.

Por otra parte, la serialidad criminal nos permite otra lectura: para todo serial killer debe existir en la narración un contrapeso: el investigador. Por las características que muestran los representantes de la ley en estas novelas—cuestión que trabajaremos en relación a las participaciones del género policial en el capítulo tres—, adelantamos que la serialidad del crimen es lo que permite la evolución del “saber” del investigador y, al mismo tiempo, que la intención de restaurar el orden del universo ficcional sea factible.

Propondremos entonces aquí la denominación de *serial psycho killer*, en tanto entendemos que este tipo de personaje se erige como una suerte de cristalización de la figura del criminal en las producciones literarias y audiovisuales del policial de finales de los ochenta y principios de los noventa. A su vez, este fenómeno continúa complejizándose hasta nuestros días, siempre en estrecha vinculación con las construcciones socio-discursivas que impregnan las producciones artísticas. Estas proponen nuevas posibilidades para pensar personajes “monstruosos”, representaciones ficcionales de los miedos y las amenazas que provienen de esa matriz insoslayablemente actual y social.

En este tipo de personaje que hemos llamado serial psycho killer encontramos una fase precursora de la figura del art-killer. Leemos en nuestro corpus, respecto al criminal, una nueva especificidad dentro del fenómeno antes mencionado: entendemos a estos asesinos seriales psicópatas, en tanto figuraciones monstruosas y por las características de su hacer criminal, como art-killers o asesinos-artistas. Respecto a esta noción tomamos la designación de art-killer del artículo “Años 90: cuando el crimen se hizo arte” de José Gómez Fernández<sup>26</sup> (2013).

En este artículo Gómez Fernández traza un recorrido mediante el cual construye un corpus de films de los años noventa, cuyo denominador común es la presencia de un asesino serial: “capaz de comprender que ese acto de arrebatar violentamente una vida podía convertirse en un acto bello, creativo, en una comunión totalmente artística”(Gómez Fernández: 2013).

Así, el personaje de Bufallo Bill, protagonista de *El silencio de los corderos* (1991), es el asesino que marca una nueva forma de representar al serial killer<sup>27</sup> en el cine. Gómez

---

<sup>26</sup> José Gómez Fernández es Licenciado en Comunicación Audiovisual, guionista y director de cine. Trabajó en el departamento de series de TVE y Antena 3. Escribe actualmente, de manera regular, artículos sobre cine y televisión para revistas especializadas como *Lanetro*, *Travelarte* y *Tarántula*.

<sup>27</sup> Gómez Fernández toma las siguientes películas como parte de su corpus: *El silencio de los corderos* (1991), dirigida por Jonathan Demme y basada en la novela de Thomas Harris; *Copycat* (1995) del director Jon Amiel; *Seven* (1995) de David Fincher; *Resurrección* (1999) de Russell Mulcahy; *El coleccionista de huesos* (1999) de Phillip Noyce.

Fernández rescata de dicho personaje los rasgos que luego perseguirá en su análisis del resto de las películas estrenadas en aquella década:

El *Silencio de los corderos* terminó convirtiéndose en el buque insignia de un modo de hacer cine, al menos de un modo de tratar el cine del género. El art-killer o asesino-artista, que con este título comenzaba a dar sus primeros pasos, asustaba de verdad. El motivo se debía a esa capacidad de ver en él rasgos indiscutiblemente humanos [...]. El nuevo asesino-artista resultaba ser mucho más cercano; poco o nada lo separaba de nuestro vecino, de nuestro nuevo compañero de trabajo [...]. El magistral uso que *El silencio de los corderos* hizo de todo esto no sólo le sirvió a Demme para alzarse con los cinco Oscar más importantes de la academia, sino que además conseguía crear un nuevo subgénero: el del art-killer [...].

En el año 1995 el director Jon Amiel [...] presentaba al mundo *Copycat* [...]. Para el asesino-artista de *Copycat* la puesta en escena de sus crímenes debía ser cuidada con una precisión de cirujano, porque era el escenario y no el propio asesinato lo que en verdad importaba, lo que daba sentido a toda la obra y la razón por la que debía ser recordado. [...] En ese mismo año encontrábamos al tercero de los art-killers [...]: John Doe. Un nombre común [...]. Un nombre vulgar, casi sin identidad, que subrayaba aún más esa terrorífica idea de que tras él podía esconderse cualquier vecino, compañero, amigo [...]. David Fincher nos presentaba a [...] Kevin Spacey encarnando a un psicópata tan obsesionado en crear una obra perfecta que conseguía llevar el concepto de art-killer a lugares donde nunca más se volvería a pisar. El art-killer entendido en su máxima expresión [...]. Fincher conseguía hacer de todos sus asesinatos verdaderas instalaciones.

La puesta en escena de cada uno de sus crímenes estaba cuidada al extremo, porque John Doe [...], por encima de todo, seguía siendo un artista. Sus enfermizas convicciones religiosas le llevaban a homenajear, a través de sus crímenes, cada uno de los siete pecados capitales. Un homenaje tan artístico que convertía los escenarios en verdaderos cuadros: siete pinturas macabras en las que ni una pincelada había sido lanzada al azar. *Seven* fue una obra [...] que junto a *El silencio de los corderos*, consiguió sentar de modo prácticamente definitivo las bases del art-killer (Gómez Fernández: 2013).

Con estos rasgos comunes traza la caracterización del art-killer para el terreno de la industria cinematográfica y en función de un corpus específico de films que responden, además, a una visión particular de la industria cultural de la década de los noventa, cuestión sobre la que hemos hablado en el capítulo uno.

Tomamos esta conceptualización del art-killer que hace Gómez Fernández como punto de partida y la llevamos a un corpus literario que es o previo o contemporáneo, pero que trabaja líneas estéticas, argumentos y personajes similares.

Establecemos a continuación cuáles son, según nuestra lectura, las características que los asesinos-artistas comparten en nuestro corpus.

---

A esta lista que el autor construye podrían agregarse una serie de títulos de igual o aún mayor impacto; ya que la presencia de asesinos seriales en las ficciones, hoy, de es de un peso enorme.

En el terreno del cine podríamos agregar al listado las siguientes películas, ateniéndonos a films de importancia en la industria cultural —sin volcar nuestra mirada al cine de culto o a películas de corte más independiente—: *Zodiac* (2007), *Perfume* (2006), *ManHunter* (1986), *Hannibal* (2002), *Red Dragón*(2002), *Hannibal Rising* (2007), *John Doe* (2014), entre otras.

En primera instancia el art-killer aparece, en estas novelas, construido como una alteridad extrema en tanto rompe con toda norma jurídica, social y moral. Lo extremo de su otredad reside en una paradoja: si bien es caracterizado desde la oposición permanente a la norma, y desde un hacer criminal “alevoso”<sup>28</sup>, el art-killer puede ser, en definitiva, cualquiera. El “monstruo” enmascara su singularidad en la convivencia social. Esto implica una amenaza “oculta” que dificulta el re establecimiento del orden dentro del mundo ficcional.

Los personajes de este corpus no responden al prototipo de monstruosidad decimonónica: seres apartados, cual Quasimodo, excluidos en su sociabilización y caracterizados como monstruos particularmente por su fisonomía. Por el contrario, las novelas ponen énfasis en esta idea que rescata Gómez Fernández: “el art-killer subraya, aún más, esa terrorífica idea de que tras él puede esconderse cualquier vecino” (2013).

En este sentido, aquello que volverá al art-killer una subjetividad transgresora es el sostén estético de su praxis criminal: para el art-killer muerte es belleza, y esa es su apuesta artística.

En segunda instancia, tal como hemos señalado anteriormente, la existencia del art-killer requiere de un investigador que esté “a la altura”. En tanto el vínculo entre asesino e investigador se presenta más por sus puntos de contacto que por sus diferencias, leemos en esta operación de acercamiento una problematización en torno a la pregunta por lo humano: el vínculo entre el criminal y el representante de la ley está marcado por el par opositivo “monstruo”/“humano”. Entre estos polos se tensionan los personajes a medida que la trama se desarrolla; exponiendo siempre una zona gris, monstruosa, de contacto, en la cual se produce un intercambio experiencial y de saberes que acerca ambos roles.

Así, todos los investigadores quebrantarán, en algún punto, las normas que sostienen su hacer y su saber en tanto representantes de la ley. En dicha inflexión encontrarán un canal de comunicación con el criminal —y con la monstruosidad que rodea su hacer como asesinos; esto los llevará a preguntarse hasta qué punto no podrían ocupar ellos ese lugar por fuera de la ley, o hasta qué punto no serían justificables algunos de los crímenes que estos art-killers cometen.

En este sentido, entendemos, mora en la interioridad de los investigadores un germen monstruoso que late con fuerza cuando el art-killer hace su aparición en escena. El ingreso del

---

<sup>28</sup> La doctrina penal clásica marca como alevosía una circunstancia agravante en la responsabilidad criminal del agente. Algunos supuestos de alevosía, en este marco, serían: 1) El delito proditorio que implica que a la comisión del crimen le precede la acechanza o la ocultación del victimario —ambas características presentes en los casos de los tres art-killers de nuestro corpus; 2) El aprovechamiento de un estado de indefensión: imposibilidad de defensa por parte del sujeto pasivo o víctima —pensemos aquí en los niños de las familias que asesina Dolahyde, o en el ejercicio de poder que practica Lecter, mediante la manipulación, puesto que es psiquiatra de sus propias víctimas.

asesino-artista en el mundo del investigador activa y dispara —cual reloj de una bomba que inicia su conteo—, una serie de auto cuestionamientos morales en los representantes de la ley, es decir, despierta ese germen propiciando un sismo en el corazón de la estructura normativa. Es por ello que entendemos que uno de los aportes claves de este corpus es el de poner en discusión la supuesta integridad moral y el juicio inquebrantable que caracteriza al detective en el policial clásico.

En tercera instancia estos asesinos-artistas exponen un “hacer” que resulta monstruoso en un doble sentido. Por una parte, en el sentido etimológico de monstrum —del verbo latino moneo “develar”, “mostrar”—, el art-killer visibiliza en su “hacer” aquello por lo que resulta una amenaza. Estos asesinos-artistas—denominados y taxonomizados como “monstruos”—, exponen el dislocamiento y la irrupción con la que contestan las formas y estructuras de lo cotidiano/normal/legal.

Insertan en el mundo conocido —y en ese horizonte de expectativas esperables y administrables para la normatividad—, un mundo-otro que es considerado por las instituciones de cada universo ficcional como exterior a lo humano, no humano o, incluso, como un mundo cuya estructura más interna y representativa estaría más allá de los límites de la humanidad.

Por otra parte, el autodenominarse “monstruo” implica, para nuestra lectura, la utilización de una taxonomía propia de la norma como vehículo de contestación. Además, en tanto “monstruos”, muestran su singularidad frente a otros criminales de cada universo narrativo al reivindicar un “hacer de muerte” como hecho artístico. En este sentido reafirmamos la paradoja de la que hablábamos anteriormente, estos art-killers pueden aparentar ser sujetos comunes en sociedad, pero su hacer como asesinos es único.

Todos estos asesinos-artistas muestran un conflicto —en su niñez, fundamentalmente, pero también en su vida adulta— con el sistema normativo, representado en sus múltiples y posibles facetas: la institución de la salud física y mental, el funcionamiento cruel de los orfanatos, la familia no como sostén emocional sino como núcleo de experiencias dolorosas y traumatizantes, etc. Así, si bien no podemos hablar de una resistencia a los embates del poder normalizador —en tanto para ello se requiere de un colectivo y de la organización/organicidad de éste—, sí podemos hablar de formas de contestación a estos mecanismos que poseen en común las instituciones de los universos narrativos de cada obra.

El art-killer es caracterizado dentro de cada universo ficcional como un criminal, en tanto infringe una serie de leyes jurídicas —y, agregamos, de prohibiciones morales—, que aparecen en todas las novelas.

Cada sistema normativo, en cada universo ficcional, produce y establece a través de instituciones y saberes específicos lo que considera norma y delito. Se entrecruzan para ello una serie de discursos, puestos en la voz de diferentes personajes, a partir de los cuales inferimos el funcionamiento del control, seguimiento, castigo y “reforma” del criminal —siguiendo el pensamiento de Michel Foucault.

Así encontramos, como denominador común, una serie de traspasos y quebrantamientos frente a la ley por parte de los personajes que son caracterizados como delincuentes: el acoso, la tortura, la violación, el asesinato, la necrofilia, el canibalismo, etc. En este sentido —y por el peso que poseen los saberes psiquiátrico, criminológico y, a su vez, por las evaluaciones morales que los personajes representantes de la norma realizan—, es que hablamos al mismo tiempo de transgresiones a la norma social /moral.

Continuando con la lectura foucaultiana, estos personajes son descriptos como criminales siempre en el marco de relaciones de poder en las que algunos sujetos se encuentran empoderados y otros no, dentro de una trama social compartida.

Justamente por ser los investigadores personajes border es que afirmamos estos caracteres también transgreden ciertas normas sociales y morales. Así, nos encontraremos con episodios límites en los que el investigador cruza la línea entre moralidad y amoralidad —siempre en relación a su “deber” como figura representante de la norma: tales los casos de la “entrega” que Graham hace del periodista Freddy Lounds, o el abuso de poder que en varias ocasiones realiza Jakowicz o, mucho más notorio, el rol de “vigilante” que, de alguna manera, se atribuye el personaje de Morgan.

Siguiendo esta línea, nos interesa leer en cada crimen de estos asesinos-artistas la transgresión frente a la norma, aquello que la excede, que otorga singularidad a estos criminales: cada asesinato, entendemos, instauro un nuevo tiempo y espacio dentro de la narración, irrumpe o anula, incluso, la cronología y la espacialidad que hasta ese momento aparecía como un devenir “normal”.

Cada crimen de estos art-killers, como hecho artístico, se muestra en un puro presente. Luis Loayza alude a esta cuestión en su prólogo a *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*, en donde el crítico se refiere al asesinato de quince años como: “una transgresión mágica que suspende el tiempo y crea un mundo diabólico” (Loayza, 2015: 7).

Crimen y escena del crimen aparecen en un presente continuo y acumulativo<sup>29</sup>: cada muerte se suma a la anterior, amenazando y horrorizando en una curva ascendente. Mientras los cadáveres se encuentren “en escena” significarán —harán signo— en la directriz mediante la cual el asesino ha buscado comunicar, expresar, contestar.

En relación a este “puro presente” distinguimos, por una parte, el momento del crimen como momento de la experiencia —como un hacer sobre el cuerpo, en los cuerpos y por los cuerpos; y el momento post-experiencial en el cual el art-killer reflexiona sobre su actividad criminal, y de espectáculo, a través de una suerte de metalenguaje por medio del cual realiza una crítica artística.

Sin embargo, en el caso de *Una investigación filosófica* nos encontramos con una variante frente a esta distinción: el Wittgenstein ficcional, *art-killer*, encuentra la potencialidad creativa y estética de su actuar como asesino justamente en la puesta en funcionamiento de un discurso y una reflexión filosófica en torno a su “hacer de muerte”.

La crítica referida al crimen que realizan los art-killers Dexter, Francis, Brian, Hannibal se vuelve, en el caso del Wittgenstein ficcional, una suerte de poética criminal. Esto es así puesto que, por una parte, el personaje se hace eco de otra poética del asesinato —la de Thomas de Quincey en *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*; y por otra, en la medida en que su actividad artística encuentra mayor incidencia no en la puesta en escena de los crímenes, sino en la reflexión sobre el estatuto de éstos como obra de arte.

Como cuarta característica trabajaremos la relación entre el asesino-artista y los espacios donde opera. Estos son variados: algunos, espacios de lo íntimo —viviendas privadas y familiares—, otros, espacios públicos —museos, calles, basureros, etc. Sin embargo, en relación a la espacialidad lo que todos estos personajes comparten es, por un lado, la puesta en práctica de una operación de exhibición y exteriorización de su “hacer de muerte” y, por otro, un actuar en un marco nocturno y urbano.

Además, el espacio en sí de trabajo del asesino-artista es el cuerpo/cadáver —en su totalidad y en su parcialidad: orificios, tejidos, órganos, lo que tiene, lo que le falta, lo que de éste el asesino recoge y se lleva, etc. Trabajar los cuerpos implica la medida, la disección, el corte, la mutilación, la incisión, la inscripción, la diseminación del cuerpo. El asesino entra, abre, corta, viola, inscribe, escribe, narra. El cadáver se vuelve, así, texto pasible de ser leído por el investigador, signo.

---

<sup>29</sup> Valeriano Bozal en su artículo “Notas sobre la experiencia estética. A propósito de algunos tópicos”, presente en el libro *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo* (2010), en el punto ocho de su trabajo refiere a este “poner en presente” (Bozal, 2010: 39) de la experiencia estética: “Después de la experiencia podrán hacerse comparaciones, pero en el curso de la misma no hay comparación alguna: la experiencia lo llena todo, anula el tiempo, la sucesión temporal. ‘Anular el tiempo’ no es, quizá, la expresión más adecuada, pues anularlo no es eliminarlo, es poner en presente” (Bozal, 2010: 39).

En definitiva, el conocimiento del cuerpo —los rastros, las suturas, los cortes, las fallas, los intentos—, es lo que permite al artista mejorar su obra, en tanto experiencia de gozo.

El cuerpo humano, como obra de arte, permite al asesino-artista poner en ejecución una maquinaria estética que opera desde la orilla del *tánatos*<sup>30</sup>. Los cuerpos son intervenidos en función de un hacer y de un saber que, creemos, es la forma particular en la que aquéste manifiesta el monstruo.

Así, el rol de lo visual es crucial en el “hacer” de estos asesinos puesto que los crímenes del *art-killer* están hechos para ser vistos; pero también destinados y dispuestos a una percepción sensible y emocional. Los asesinatos, a través de su presentación, requieren de la plena presencia de los sentidos del investigador.

En relación a lo anterior afirmamos que el asesino-artista espectaculariza el acto de matar: pone en escena el cadáver en un espacio de significación teatral —en el caso de Morgan, Dolarhyde y Lecter. De esta manera, si el ámbito de trabajo principal del *art-killer* es el cuerpo, la escena del crimen es su marco. Existe en ellas una suerte de teatro de lo anatómico, de las técnicas de poder de y sobre el cuerpo. A través de esta exposición la escena se erige como un espacio de significación: emana del cadáver —pues éste es su centro—, pero también lo enmarca.

La locación es la materialización del crimen y el asesino-artista conectará —a través de ella y del cadáver— un “adentro” y un “afuera”: se conectan las vísceras/partes/miembros del cadáver y el espacio que está por fuera de la piel de dicho cuerpo. Conecta el asesino su interior —en la violación, la necrofilia o el canibalismo— con el de la víctima, antes o después de morir. Se conecta, también, el “afuera” social con el “adentro” de la mente criminal, mediante la mirada del investigador.

Siguiendo esta lectura, si la muerte para el *art-killer* es una obra de arte el hecho criminal implica un espectador. El asesino puede crear su obra teniendo en cuenta el ojo público, u otro ojo —el del investigador, el de un testigo, el del forense, el del paseante, el del ciudadano, etc. Incluso, como es el caso de Dolarhyde o Morgan, puede realizar la obra para sí. Insistimos, sin embargo, en que el común denominador de la construcción artística es un poner en juego la mirada propia —donde mirar es, también, tocar, medir, intervenir— junto a la mirada ajena.

La mirada del otro es necesaria como corolario de la obra de arte: mirar es un acto dinámico y co-creativo. Así, la muerte como hecho artístico implica para estos asesinos un

---

<sup>30</sup> Tánatos, del griego *tanatos*: “muerte”.

acto espectacular/teatral en el cual participa el investigador —de una forma casi lúdica, en tanto se trata de un juego cinegético<sup>31</sup>— buscando en el crimen detalles, pautas, signos.

Al entender, en este juego relacional, a los investigadores en un espacio liminal —“contagiados” de rasgos monstruosos— podemos afirmar que no sólo ven, sino que también participan de la obra con su mirada: la complementan, re significan y hasta pueden admirarla, como es el caso de Dexter. En esta “participación” en la “obra”, más o menos activa, los investigadores se ven asediados, también, por su propia monstruosidad interior. Esos rasgos que todos traen en sí son externalizados y precipitados por el espejo mimético que el art-killer les coloca en frente y que alimenta esa zona monstruosa de la que venimos hablando.

Cada asesino-artista construye, entonces, una obra con un determinado estilo, gusto o sello, en tanto firma o signatura que expresa un modo particular de “hacer arte”. Esto constituye una forma estética que, en el caso de *Dragón Rojo* y de *El Oscuro Pasajero*, se traducirá en una crítica del propio actuar criminal —Dolarhyde, Morgan— y sobre el “hacer” de otros art-killers—en los casos de Lecter y Moser, respectivamente. En el caso de *Una investigación filosófica* se traducirá en una reflexión lógico-filosófica que acompañará, de forma permanente, todo el actuar del personaje de Wittgenstein.

Así, Dolarhyde ve sus propias filmaciones de los asesinatos que ha cometido y las critica con el objeto de mejorar para el siguiente: crea escenas y climas con las luces, experimenta con la disposición de los cuerpos, etc.

En otro carril, el personaje de Wittgenstein no trabaja tanto con la teatralidad ya que sus asesinatos son, en algún punto, menos horrorosos y menos cercanos al *gore* que las escenas criminales de los otros art-killers.

Gore es un término que proviene del lenguaje cinematográfico, el cual refiere a producciones cuya estética está centrada en lo visceral y en la violencia gráfica extrema. Mediante el uso de efectos especiales, la presencia constante de la sangre, la presentación de los cuerpos desmembrados en primer plano—entre otros efectos—, se busca mostrar la vulnerabilidad y fragilidad del cuerpo humano y, por sobre todo, teatralizar su mutilación y muerte. En este sentido si bien se trata de una forma artística diferente, pues trabajamos aquí con un corpus literario, entendemos que la presentación de las escenas del crimen de Dexter, Francis —y lo que encontramos descripto en los textos respecto a los crímenes de Hannibal— tiene, también, su cuota gore que acompaña la estetización artística que rescatamos y analizamos en nuestro trabajo.

---

<sup>31</sup> Cinegética: arte de la cacería.

Insistimos en este tinte en tanto el efecto de lectura que, creemos, buscan tanto *El oscuro pasajero* como *Dragón Rojo* se encuentra entre la fascinación empática con la mente criminal y el horror ante la violencia del crimen en sí.

En *Una investigación filosófica*, como ya hemos adelantado, no se trata de una crítica estética sino de la estructuración de una poética del asesinato: así el Wittgenstein ficcional irá construyendo, a medida que va asesinando y reflexionando en torno a su hacer como criminal, qué es un buen asesinato, cómo debe ser llevado a cabo, quiénes deben ser las víctimas, etc., dando lugar a una apreciación sistémica, lógica y organizada expresada en una suerte de poiesis<sup>32</sup>.

Dicho esto, recalcamos que el eje que atraviesa este trabajo es el de la normalidad/anormalidad: todo el recorrido que realizamos en la lectura del corpus se guía por los modos en que los criminales —y los investigadores, en menor grado— atraviesan, transgreden, ponen en cuestión las fronteras que separan lo que está por dentro o por fuera de la norma.

A continuación, para poder establecer de qué manera estos art-killers—en tanto figuraciones monstruosas—, transgreden el sistema normativo de cada universo ficcional, debemos establecer, primero, qué entendemos por norma.

Señala Michel Foucault en su clase del 15 de enero:

[...] La norma se define por el papel de la exigencia y coerción que es capaz de ejercer con respecto a los ámbitos en que se aplica. [...] es portadora de una pretensión de poder [...] trae aparejados a la vez un principio de calificación y un principio de corrección. Su función no es excluir, rechazar [...], siempre está ligada a una técnica positiva de intervención y transformación, a una especie de proyecto normativo” (Foucault, 2000: 57).

En este sentido, el proyecto normativo si bien clasifica, califica, señala, etc. no se asienta, tal como marca también Foucault, en el poder entendido como un mecanismo negativo de represión. Como señalará el filósofo, más adelante en la misma clase, “el sistema disciplina-normalización me parece que es un poder [...] productivo” (Foucault, 2000: 59).

Con esto queremos decir que, en ningún momento, las narraciones de nuestro corpus plantean una fuga posible frente a esa “productividad” del sistema. No buscan que la organización social, asentada en el poder normalizador, caiga o se vea reducida. Si bien los art-killers ponen en escena un saber que le es propio —que cuestiona este sistema de disciplina y normalización— este último no deja de funcionar. Queda claro en el argumento de cada novela que los criminales deben ser apresados, juzgados y “corregidos” a través de las

---

<sup>32</sup> Poiesis, del verbo Poieo, crear: “creación”, “producción”.

diferentes formas de prisión: común, hospitalaria/mental<sup>33</sup> o incluso “punitiva”. Al mismo tiempo, los investigadores —representantes de dicha norma—, se verán atraídos por la monstruosidad del criminal; pero en todos los casos se volverá a la restitución del orden: el criminal será apresado o muerto.

En este sentido, si nos referimos a la normatividad no podemos dejar de caracterizar en términos foucaultianos el concepto de anormal y de monstruosidad moral.

Dictado en forma de curso en el Collège de France, entre enero y marzo de 1975, *Los Anormales* continúa el análisis que Foucault consagra desde 1970 a la cuestión del saber y el poder: poder disciplinario, poder de normalización y biopoder.

A partir del estudio de diferentes fuentes —teológicas, jurídicas y médicas— Foucault enfoca el problema de los individuos considerados como “peligrosos” quienes en el siglo XIX son denominados *anormales*. Como formas precursoras del anormal Foucault marca tres figuras que aparecen en primera instancia delimitadas, pero que poco a poco empezarán a mostrar suturas y superposiciones. Estas son: los monstruos, que hacen referencia a las leyes de la naturaleza y las normas de la sociedad; los incorregibles, de quienes se encargan los nuevos dispositivos de domesticación del cuerpo; y los onanistas, que desde el siglo XVIII son objeto de una campaña orientada al disciplinamiento de la familia moderna —vinculando sexualidad y organización familiar. De las tres figuras nos interesa la primera y luego cómo, a través de la genealogía, Foucault llega a la figura del anormal.

Así, el autor en relación a esta productividad que marcábamos más arriba señala en sus estudios una doble función del poder: en primer lugar, una anátomo-política del cuerpo que obedece a la mecánica de las disciplinas y cuyo principal objetivo es la comprensión de éste como una máquina —sus procedimientos intentarán conseguir docilidad política y utilidad económica en cada individuo. Como segunda función destaca una biopolítica de la población que considera al cuerpo individual como parte de la especie y como soporte de procesos biológicos. Los mecanismos de poder actúan, entonces, como administradores del bios, a nivel del cuerpo individual y del cuerpo social.

Foucault llama “monstruo humano” (Foucault, 2000: 61) a aquella figura que transgrede la ley natural (biológica) y jurídica, siendo así el campo de aparición del monstruo un dominio jurídico-biológico donde la clave está en la transgresión. La monstruosidad supone una doble individualidad: la mezcla de dos reinos/ de dos especies/ de dos sexos/ de la

---

<sup>33</sup> Esto resulta, también, un punto clave puesto que encontramos en este corpus que los términos crimen/patología/locura están en permanente diálogo. Es el caso de *Una investigación filosófica* nos encontramos con una realidad distópica cuya forma de castigo y encarcelamiento es el coma punitivo: un estado comatoso inducido a los criminales sentenciados con el objeto de evitar toda reincidencia; también busca aumentar la productividad social al eliminar de forma, casi permanente, los gastos que los presidiarios representan y evita, a su vez, el cuestionamiento en torno a la problemática moral de la pena de muerte.

vida y la muerte. Constituye, por consiguiente, una transgresión de los límites naturales, de las clasificaciones, de todo marco legal y provoca el trastorno de las leyes, en tanto fenómeno extremo o punto de fisura. Es el monstruo, así como lo define Foucault, un ser de excepción que “combina lo imposible y lo prohibido” (Foucault, 2000: 61).

La figura del “monstruo moral”, la que más nos interesa a los fines del análisis, tiene que ver directamente con el comportamiento monstruoso, con la criminalidad:

En efecto, ¿qué es, después de todo, un criminal? Un criminal es quien rompe el pacto, quien lo rompe de vez en cuando, cuando lo necesita o lo desea, cuando su interés lo impone, cuando en un momento de violencia o ceguera hace prevalecer la razón de su interés, a pesar del cálculo más elemental de la razón. Déspota transitorio, déspota por deslumbramiento, déspota por enceguecimiento, por fantasía, por furor (Foucault, 2000: 95).

En *Los Anormales* Foucault marca como primera emergencia del monstruo moral el “monstruo político” (Foucault, 2000: 94), en relación a la revolución francesa y al rey déspota como modelo y parangón de este tipo monstruosidad; puesto que éste rompe el pacto social. La otra figura que aparece en este contexto es la del “monstruo popular” (Foucault, 2000: 104) —en relación a la literatura en contra de la revolución—, caracterizado como “la hiena que ataca al cuerpo social” (Foucault, 2000: 100). Esto viene a corporalizarse en el “monstruo antropófago” (Foucault, 2000: 103).

Esta figuración también nos interesa si bien debemos, previamente, hacer la distinción entre la colectividad del “monstruo antropófago” y la singularidad de los casos de Dolarhyde y Lecter, asesinos que practican el canibalismo y actúan, ante todo, de forma individual. Uno es un crimen político, la rebelión frente al representante del poder, frente al soberano; en el caso de los crímenes de Dolarhyde y Lecter, los entendemos como formas contestatarias frente a la opresión de instituciones y, por sobre todo, frente a los mecanismos del poder biopolítico.

A mediados del siglo XVIII aparece el concepto de “naturaleza monstruosa de la criminalidad” (Foucault, 2000: 82): allí el crimen en su forma más extrema se manifiesta como “aberración de la naturaleza” (Foucault, 2000: 82). Pero para el siglo XIX ya no serán sólo las formas más extremas del crimen las que remitan a la monstruosidad, sino que se encontrará al monstruo en toda pequeña “desviación” (Foucault, 2000: 62). La monstruosidad se convierte, tal como señala Foucault, en un principio de inteligibilidad y, al mismo tiempo, una figura que no puede ser entendida en sí misma.

A partir de las tres figuras que mencionábamos en un comienzo, en el siglo XIX se pone en marcha un proceso de interiorización de lo monstruoso: la criminalidad se vuelve en

una relación cada vez más estrecha con el comportamiento. La psiquiatría aparece como la disciplina clave de abordaje. Así, en una genealogía de “lo anormal” aparece el individuo “peligroso” —al cual es imposible darle un sentido médico o un estatuto jurídico—, pero que resulta una noción fundamental de la contemporaneidad.

El monstruo es la excepción; pero el individuo a corregir resulta un fenómeno corriente. Éste presenta la característica de ser, en cierto modo, regular en la irregularidad y, por lo tanto, en la medida en que está inmediatamente próximo a la regla será de difícil determinación. Tal como lo señala Foucault, lo que define al individuo a corregir es que es incorregible; a su alrededor comienza a gestarse una especie de vaivén entre la incorregibilidad y la corregibilidad, en cuyo límite se encontrará, en el siglo XIX, el “individuo anormal” (Foucault, 2000: 64).

Los art-killers de nuestro corpus contestan frente a la sociedad disciplinaria/normativa, pues han sido ubicados por ésta en el terreno de la anormalidad. Aclaremos esto ya que si bien trabajaremos, en algunas partes de nuestro análisis, con la noción de biopolítica y biopoder, no encontramos en la totalidad de nuestro corpus al cuerpo-especie figurado; sí nos encontramos con mecanismos de selección y clasificación de vidas merecedoras —o no— de ser vividas<sup>34</sup>.

Habiendo establecido este marco, desde dónde trabajaremos las figuraciones monstruosas en nuestro corpus, resta decir que nos centraremos en la dimensión moral de la oposición normalidad/anormalidad y que completaremos la perspectiva de análisis con el par opositivo instinto/razón.

Respecto a la cuestión del instinto, Foucault nos habla en *Los Anormales*:

La irrupción de un objeto o, mejor, de todo un ámbito de nuevos objetos, toda una serie de elementos que, además van a ser nombrados, descriptos, analizados y, poco a poco, integrados o, más bien, desarrollados dentro del discurso psiquiátrico del siglo XIX. Se trata de los impulsos, las pulsiones, las tendencias, las inclinaciones, los automatismos; en suma, todas las nociones, todos los elementos que, a diferencia de las pasiones de la edad clásica, no se ordenan según una representación primera sino que, al contrario, lo hacen según una dinámica específica [...].

En el caso de Henriette Cornier vemos el mecanismo por el cual se opera la invención de un acto, cuyo escándalo jurídico, médico y moral obedecía a que no tenía razón y planteaba a la medicina y al derecho cuestiones específicas, en la medida en que era presuntamente de la incumbencia de una dinámica del instinto. Del acto sin razón se pasa al acto instintivo [...] esto sucede en la época en que Geoffroy Saint-Hilaire mostraba que las formas monstruosas de ciertos individuos no eran nunca otra cosa que un juego perturbado de las leyes naturales [...] En esa misma época, la

---

<sup>34</sup> Sí marcáremos, en especial en *Una investigación filosófica*, algunas líneas de una posible lectura en clave biopolítica en relación al cuerpo-especie. Particularmente con la aparición del programa LOMBROSO en el argumento, el cual representa el sistema de control biopolítico de una criminalidad potencial para todos los sujetos masculinos de la sociedad.

psiquiatría legal, en referencia a cierta cantidad de casos —entre los cuales el de Henriette Cornier era con seguridad el más puro e interesante—, estaba descubriendo que los actos monstruosos, es decir, sin razón, de algunos criminales en realidad se producían no simplemente a partir de la laguna que señala la ausencia de razón, sino por cierta dinámica mórbida de los instintos.

Cuando digo "descubrimiento", sé que no es la palabra adecuada, pero no me intereso en él sino en las condiciones de la posibilidad de la aparición, la construcción, el uso reglado de un concepto dentro de una formación discursiva. Importancia de ese engranaje a partir del cual la noción de instinto va a poder aparecer y formarse; pues el instinto será, desde luego, el gran vector del problema de la anomalía, e incluso el operador por medio del cual la monstruosidad criminal y la simple locura patológica van a encontrar su principio de coordinación. A partir del instinto, toda la psiquiatría del siglo XIX va a poder devolver a los ámbitos de la enfermedad y la medicina mental todos los trastornos, todas las irregularidades, todos los grandes trastornos y las pequeñas irregularidades de la conducta que no competen a la locura propiamente dicha [...] (Foucault, 2000: 127-128).

Para terminar con los aportes que tomamos de Michel Foucault nos queda resaltar que el campo de la anormalidad, o de las anomalías, tuvo su emergencia en cómo la psiquiatría:

A partir de este instinto [...] va a poder devolver a los ámbitos de la enfermedad y la medicina mental todos los trastornos, todas las irregularidades, todos los grandes trastornos y las pequeñas irregularidades de conducta que no competen a la locura propiamente dicha. A partir de la noción de instinto [...] podrá organizarse toda la problemática de lo anormal [...] en el nivel de las conductas más elementales y cotidianas. Este pasaje a lo minúsculo, la gran deriva que hace que el gran monstruo [...] resulte amonedado [...] en la forma de pequeños monstruos perversos [...] ese gran paso, sólo pudo darse gracias a la noción de instinto y la utilización y el funcionamiento de éste en el saber, pero también en el funcionamiento del poder psiquiátrico (Foucault, 2000: 128).

Así, todos los personajes que hemos denominado art-killers comparten la manifestación de un carácter instintivo que, en sus “desviaciones”, resulta uno los puntos claves para su caracterización como “monstruos”.

Estos instintos, desde la visión de la institución legal y de la psiquiátrica, aparecen más cercanos al comportamiento animal que al humano. Si bien el art-killer no es clasificado como un sujeto incapaz de comprender sus acciones—no aparece como un sujeto falto de consciencia—, sí es caracterizado y clasificado por dichas instituciones como un degenerado que actúa impelido por la desmesura perversa<sup>35</sup> de sus instintos. Así aparecen algunas

---

<sup>35</sup> Cuando utilizamos los términos “perversión”, o “perverso”, lo hacemos en la línea de la perspectiva del psicoanálisis. Si bien no ahondamos en un análisis psicopatológico de los personajes —pues no es nuestro interés disciplinar, ni nuestro objeto de estudio—, sí se hace necesario referir la utilización de estos vocablos. Lo tomamos, entonces, en el sentido de un comportamiento o un conjunto de prácticas (sexuales o no) que no se ajustan a lo socialmente establecido como normal para una época.

Aclaremos este punto dado que la definición de perversión que pondera el psicoanálisis apunta específicamente al ámbito sexual; sin embargo, nos encontramos aquí con una serie de conductas parafilias y con otro tipo de

manifestaciones extremas como el canibalismo, o como la regencia de los ciclos lunares en las temporadas de “caza”, etc.

Estas irregularidades frente a la norma, frente a cómo habría de ser el instinto humano básico —ante todo empático con “lo vivo”—, son las que los representantes de la norma toman para su diagnóstico y que derivan, a posteriori, en la taxonomía de “anormal”.

A través de la señalización de sus instintos desbordantes, los asesinos-artistas son contruidos, entonces, desde la mirada psicopatológica —reivindicada por el discurso de los agentes de la ley y de la normatividad— como “degenerados”, “anormales”, “bestias” que no pueden ni quieren refrenarse.

Frente a esto, como la otra cara necesaria de la moneda, el detective es el único que posee los instintos para darle “caza” al criminal, atraparlo y ponerlo en manos de la justicia. Esto resulta en un funcionamiento complejo frente a la norma, en tanto si bien estos personajes no dejan de ser funcionales al sistema normativo de cada universo ficcional, muestran un carácter borderline. Es decir que, para poder realizar su trabajo policial deben entender y hasta cierto punto colocarse en la mente del criminal para lograr el re establecimiento del orden en dicho universo.

Establecemos, entonces, como característica común para los personajes que representan la norma del universo ficcional, es decir los investigadores, un carácter border en el sentido de fronterizo o límite.

Los adjetivos border y borderline provienen de la diagnosis que la psiquiatría hace sobre el Trastorno Límite de la Personalidad o Trastorno Borderline (abreviado como TLP); también llamado limítrofe o fronterizo. Es definido como “un trastorno de la personalidad que se caracteriza primariamente por inestabilidad emocional, pensamiento extremadamente polarizado y dicotómico y relaciones interpersonales caóticas”<sup>36</sup>. El perfil global del trastorno también incluye, típicamente, una inestabilidad generalizada del estado de ánimo, de la autoimagen y de la conducta; así como del sentido de identidad, que puede llevar a periodos de disociación.

A través, entonces, del dominio/control/restricción, o de la liberación/canalización de los instintos, los personajes bajo el rol de criminales y específicamente siendo art-killers:

1) Transgreden los límites de la ley jurídica con actos que, al mismo tiempo, por presentarse en su alevosía, se constituyen como una violación extrema a la norma social y moral del universo ficcional.

---

“desviaciones” que, si bien no son conductas de carácter sexual, podrían ser englobadas dentro del marco de las perversiones, en tanto experiencias de goce —pensemos en el canibalismo, la antropofagia, la mutilación, etc.—

<sup>36</sup> Definición del DSM-IV 301.83 consultada en [www.psygnos.net/biblioteca/DSM/dsm.htm](http://www.psygnos.net/biblioteca/DSM/dsm.htm)

2) Son contruidos por la mirada de los dispositivos normalizadores como enfermos (locos, perversos), degenerados (en relación a su comportamiento sexual, o por ser considerarlos por fuera del género humano), monstruos (morales) y, algunos, monstruosos físicamente. Todos son considerados anormales, en tanto son “elementos” que atemorizan, perturban y amenazan el orden social.

3) Se autoconstruyen como individuos de excepción, utilizando la calificación de “monstruo” como una forma de distinción frente al resto de los personajes.

Así vemos que el concepto de “monstruo” funciona, en el corpus, como un reservorio indefinido pero también potencialmente polisémico: todo aquello que no ingresa en la norma es catalogado como monstruoso.

## 2.1 Monstruosidades I. Entre el *bios* y *lazoé*. El criminal en tensión: la vida animal



Imagen del personaje de Francis Dolarhyde/El gran Dragón Rojo en la serie televisiva *Hannibal* (2015)

Uno de los ejes con el cual leemos la construcción de los personajes —tanto en relación a la oposición instinto/razón como a la oposición anormalidad/normalidad—, es lo que llamamos la desestabilización de la distancia entre “humano” y “animal”. Tomamos esta idea de la introducción a *Formas Comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*, de Gabriel Giorgi.

En este apartado nos interesa leer de qué manera esta desestabilización de los límites entre “humano” y “animal” se presenta como una zona de interrogación, como un espacio para pensar de qué manera estos personajes suponen una amenaza para la norma moral y social en las novelas. Al mismo tiempo, este efecto de desestabilización nos ayuda a leer de qué forma los personajes son presentados como monstruos, figuras transgresoras que problematizan ética pero también estéticamente los límites de dichas normas.

Giorgi en su introducción a *Formas Comunes* detalla de qué manera la vida animal ha sido caracterizada, tradicionalmente, en numerosos textos de la cultura como un campo que produce desestabilización con respecto a la oposición “humano”/“animal”<sup>37</sup>. En dicha caracterización tradicional lo “animal” se encontraba o bien supeditado, o puesto en oposición, o simplemente excluido de aquellas vidas necesarias y susceptibles de ser atraídas por el poder biopolítico con el fin de reafirmar el orden establecido por sus normas.

En este marco Giorgi traza un recorrido para exponer qué entiende respecto a las nociones de bios y zoé. Respecto a la primera, rescata el gran aporte de Foucault en tanto éste último concibe al bios atravesado, indefectiblemente, por la historia y asociado, de forma irreductible, a la política: “bios no es nunca puramente natural ni histórico; es más bien el umbral de excedencia, de opacidad donde lo natural no coincide consigo mismo, con un programa o con una esencia, y donde la historia se abre a devenires, a líneas de fuga que desarreglan el orden de lo socializado y sus construcciones” (Giorgi, 2014: 21-22).

Por su parte, respecto a la noción de zoé marca Giorgi la emergencia de su posición en la lectura agambiana en relación a la *nuda vita*. Se enfrentan, entonces, “vidas a proteger” (Giorgi, 2014: 22) y “formas de vida reconocibles” (Giorgi, 2014: 22), con “vidas a abandonar” (Giorgi, 2014: 22), “formas de vida cuyas muertes no constituyen delito” (Giorgi, 2014: 22), las cuales Agamben asocia con la zoé: “vidas sin cualificaciones, sin forma, que se superponen a la animal y vegetal [...] En la vida abandonada, la *nuda vita*, animales y humanos se enlazan a partir de distribuciones políticas”(Giorgi, 2014: 23).

Giorgi leerá, entonces, algunos textos actuales de la cultura ya no desde la matriz sostenida en la oposición del humano y el animal, sino desde lo que considera como una línea de proximidad. Esta —zona de interrogación ética y estética—, es, por sobre todo, un horizonte de politización. Así, la vida animal ya no se (en) cierra en la pura alteridad, en lo estrictamente heterogéneo, en el “afuera” incompatible e inasimilable por el orden social, sino que se presenta como la puerta a una zona de cuestionamientos.

---

<sup>37</sup> Oposición asimilable a otras como “cultura” / “barbarie”, “normal”/“anormal”, etc.

En las series literarias seleccionadas, Giorgi va recorriendo y señalando de qué forma esa alteridad se vuelve cada vez más interior, próxima, contigua; pero, por sobre todo, es en la imprecisión de su posición, en su indeterminación, en el fluir en las fronteras, en donde se produce la dislocación de los mecanismos ordenadores de cuerpos y de sentidos que se encuentran funcionando a través de normas, leyes, discursos, etc. A partir de esto el autor entenderá al animal como “un artefacto, un punto o zona de cruces de lenguajes, imágenes y sentidos desde donde se movilizan los marcos de significación que hacen inteligible la vida como ‘humana’” (Giorgi, 2014: 15).

Veremos en nuestro corpus que la división bios/zoé deja lugar a una serie de zonas intermedias, lo que hemos llamado zona monstruosa: el “afuera” se interioriza y el bios se vuelve una zona de gestión y contestación. Así, la diferenciación es productiva, tal como lo plantea Giorgi, allí donde falla; en los espacios del exceso, de lo inasimilable, del resto. A su vez, tal como lo plantea el autor, el animal pierde su naturaleza puramente figurativa y su definición formal para convertirse, más bien, en una línea de desfiguración, en un umbral de indistinción: “su redefinición ilumina ‘retóricas’ de lo corporal/viviente más amplias” (Giorgi, 2014: 34), se vuelve, principalmente, sobre las zonas de vecindad e intercambio.

Partimos de la idea, entonces, de que “vida” y “viviente” no son ya inmediatamente traducibles o expresables como “humano”. En paralelo, lo que respondería a lo “humano” no es, necesariamente, una vida a ser “rescatada”. Como veremos en nuestro corpus, lo “humano” se ve desplazado, fracturado, empujado. Pensamos, así, lo “animal” y lo “humano”, el bios/zoé, no como oposición sino como *continuum*, de la manera en que lo piensa Giorgi.

A continuación, en el primer sub apartado nos enfocaremos en los personajes de Dolarhyde y Lecter, de la novela *Dragón Rojo*, desde la tensión bios/zoé y, fundamentalmente, en los espacios donde leemos una dislocación. En el segundo sub apartado nos enfocamos en la misma tensión, pero nos centramos en la relación “cuerpo”-“carne”. Trabajaremos con la figura del caníbal en relación a los personajes de Lecter y Dolarhyde; y con la del carnicero, en relación a los personajes de Moser<sup>38</sup> y Morgan de la novela *El Oscuro Pasajero*.

---

<sup>38</sup> Tomamos el apellido “Moser”, para el personaje de Brian, de la adaptación que se hizo de *El Oscuro Pasajero* a la Tv. en la serie *Dexter*. En el libro no se menciona el apellido de Brian, pero nos pareció interesante retomarlo ya que la similaridad (fónica) entre los apellidos de ambos personajes, “Morgan” y “Moser”, resulta significativa en este juego de similitudes que ambos presentan.

### 2.1.1) Devenir en la frontera: Dolarhyde. Metamorfosis y contestación

Leemos al personaje de Francis Dolarhyde construido, a lo largo de toda la narración, en la tensión bios/zoé. Sin embargo, es en su transformación, en el carácter permanentemente mutable de su ser —que ya no “es”, sino que deviene— en donde encontramos su característica más fuerte. En su decisión de oponerse a la categorización de “vida desechable”, allí donde opera una batalla política, el personaje rompe con la clasificación hecha sobre su cuerpo y su persona y, al mismo tiempo, transgrede las normas morales y sociales del universo ficcional.

Podríamos establecer, para este personaje, en relación a la tensión antes marcada, dos etapas en la caracterización que el narrador nos presenta: una es la niñez y la otra la adultez. En ambas, el personaje es considerado por la mirada normalizadora como una vida “dispensable”. Sin embargo, en la adultez se produce el quiebre clave para nuestra lectura: frente a la mirada de los otros personajes, que construyen el “ser” y el “hacer” de Dolarhyde desde una constante animalización, él toma esta caracterización y la vuelve propia.

Ser un “monstruo”, para este personaje, excede el ámbito definido de cualquier y de toda norma. A los ojos de Dolarhyde, su “monstruosidad” es, en realidad, la superación de los límites de lo humano.

Comenzamos por la niñez del personaje: la animalización de la que es objeto Francis Dolarhyde proviene de la mirada tanto del narrador como de una serie de personajes que diferenciamos de la siguiente manera: En primera instancia, aquellos que ven en él una animalidad monstruosa, dispensable y hasta peligrosa o amenazante.

En segunda instancia, aquellos que miran al personaje con una mirada compasiva, pero no necesariamente fuera de los límites que impone la norma social y moral del universo ficcional. A éstos los llamaremos personajes *buffers*, tomando esta denominación del análisis realizado por Ariel Gómez Ponce en su clase dictada en el marco del *Seminario de Verano IV. La pregunta por lo humano: Hombres/Dioses/Monstruos/robots* (2015). En este sentido, y en consonancia con Gómez Ponce, entendemos a los personajes *buffers* como aquellos que, mediante sus actos y/o la mirada que tienen sobre el personaje art-killer, amortiguan sus manifestaciones violentas, rescatan su costado más “humano” y/o apuntan a un vínculo opuesto al que la mayoría de los personajes de la narración mantiene con el asesino. Si la mirada de los dispositivos normalizadores de cada narración insiste en la negatividad de los personajes art-killers—busca aquellas características por las cuales han transgredido la norma—, los personajes *buffers* ponen en acción una suerte de contrapeso ideológico.

En tercera instancia, aquellos personajes que nutren el costado “monstruoso” del personaje. Aquellos que precipitan el actuar de Dolarhyde en tanto art-killer. Los llamaremos personajes *catalizadores*<sup>39</sup>, categoría teórica que construimos por oposición a la utilizada por Gómez Ponce<sup>4041</sup>.

Comenzando por los personajes del primer grupo: nos dice el narrador respecto al obstetra que atiende el nacimiento de Dolarhyde, y a su madre biológica:

El obstetra dijo que parecía «más un murciélago de nariz aplastada que un bebé», otra verdad. Nació con cortes bilaterales en su labio superior y en la parte anterior y posterior del paladar. La parte central de su boca no estaba sujeta y sobresalía, su nariz era chata. Los médicos decidieron no mostrárselo inmediatamente a su madre. Querían esperar hasta ver si la criatura podía sobrevivir sin oxígeno.

Lo colocaron en una cuna en la parte de atrás de la sala de lactantes, como para que no pudiera ser visto desde la vidriera. Respiraba, pero no podía alimentarse. Le era imposible succionar con ese paladar partido [...] En la mañana del segundo día todo lo que podía exteriorizar era un débil gemido.

Marian [...] miró al médico cuando comenzó a hablarle con la mano apoyada sobre su hombro [...] hasta que cayó en cuenta de lo que le estaba diciendo. Cerró entonces sus ojos y no los abrió cuando trajeron al bebé. Finalmente lo miró. Cerraron la puerta cuando gritó y enseguida le aplicaron una inyección. Al quinto día abandonó sola el hospital [...].

En 1938 Springfield no era un centro de cirugía plástica. En Springfield uno tenía la cara con la que había nacido. Un cirujano del hospital municipal hizo todo lo que estaba dentro de sus posibilidades por Francis Dolarhyde [...] El resultado de los cosméticos no fue satisfactorio (Harris, 1992: 217-219).

El poder, y su mirada normalizadora, representado en la institución médica —y puesto en escena mediante el personaje del obstetra—, establece la primera línea de diferenciación: la marca, la “tara”<sup>42</sup> que trae el recién nacido, coloca su cuerpo en el terreno del símil animal. Su “disfuncionalidad” no le permite subsistir como lo haría cualquier ser humano que llega al mundo. Su incapacidad de alimentarse del seno materno, de respirar

---

<sup>39</sup>Ambas nociones buffer y catalizador son extrapolaciones del lenguaje de las Ciencias Químicas. En este sentido, cabe aclarar que hemos utilizado la categoría que propuso para el análisis de su corpus Gómez Ponce y hemos creado una categoría en oposición a esta en tanto nos parecieron más productivas a los fines de nuestro análisis que las de la narratología clásica.

Un buffer o tampón químico es un sistema constituido por un ácido débil y su base conjugada; o por una base y su ácido conjugado, cuya capacidad es taponante, es decir, que puede oponerse a grandes cambios de pH (en un margen concreto) en una disolución acuosa.

La catálisis es el proceso químico por el cual se aumenta la velocidad de una reacción debido a la participación de una sustancia, el catalizador, que, a diferencia del reactivo, no se modifica durante la reacción química.

<sup>40</sup> Cabe aclarar que la dinámica de los personajes buffer-catalizadores también es pasible de ser rastreada en el resto del corpus; pero es en esta novela en la que más claramente aparece.

<sup>41</sup> Debemos decir que no ignoramos la noción de catálisis propuesta por Roland Barthes. Sin embargo, elegimos trabajar con las categorías de personajes buffers y catalizadores ya que nos resultan de mayor productividad a los fines de nuestro análisis

<sup>42</sup> Los hermanastros de Dolarhyde le espetan, tiempo después, la afirmación que sentencia la transgresión física y moral: “eres un tarado” (Harris, 1992: 237). Allí confluye una clasificación tanto sobre su aspecto, fisiológico, como de sus capacidades mentales y cognitivas.

correctamente, en definitiva su “monstruosidad” física, lo separa del bios—entendido como aquellas vidas que deben ser tomadas y protegidas.

Dolarhyde es, así, separado de lo “viviente”, puesto a morir. Su salvación provendrá del conocimiento de una empleada de limpieza del hospital —detalle tampoco menor, puesto que ella es, a su manera, también, un personaje marginal que opera por fuera del mandato médico. Al verlo llorar de hambre —siendo el hambre, tal como lo analiza Giorgi en *Formas Comunes*, el límite de la humanidad, punto clave de intersección, agregaríamos, entre las fuerzas del bios y las del zoé— Prince Easter, personaje buffer, ve en el pequeño niño lo necesario para subsistir y le da de comer, permitiéndole vivir.

A las tres de la tarde, cuando cambió el turno, una gran sombra cayó sobre su cuna. Prince Easter Mize, encargada de la limpieza y ayudante de la sala de lactantes, con casi cien kilos de peso, se paró a mirarlo, con los brazos cruzados sobre su pecho. En los veintiséis años que había trabajado en esa sala había visto alrededor de treinta y nueve mil bebés. Este viviría si lograba alimentarse.

Prince Easter no había recibido ninguna orden del Señor respecto de dejar morir a esta criatura. Y dudaba que el hospital hubiera recibido alguna. Sacó de su bolsillo un tapón de goma del que salía una pajita curva de vidrio para beber. Colocó el tapón en un frasco con leche. En una de sus grandes manazas sostenía al bebé y apoyaba sobre ella su cabeza. Lo recostó contra su pecho hasta saber que había escuchado los latidos de su corazón. Luego, con un rápido movimiento le dio la vuelta y le introdujo el tubo en la garganta. Tomó alrededor de sesenta gramos y se quedó dormido [...] (Harris, 1992: 217).

Luego de este episodio inicial se establece una directriz en la vida del personaje: siempre estará ubicado en la frontera entre lo “animal” y lo “humano”. Así, rompe, en su sola presencia, con todo mandato del universo ficcional.

Más adelante, aún en su niñez, la intervención de otras dos figuras terminarán de construir la caracterización del pequeño Francis en los marcos de la tensión bios/zoé: una es su abuela, la señora Dolarhyde; la otra es la cocinera, Queen Mother Bailey.

La aparición de la abuela en la niñez de Francis —y el posterior reconocimiento familiar—, cambia la vida del personaje rotundamente. Abandonado por su madre, interno en un orfanato, burlado por sus compañeros —y, aún más importante, siendo un niño de cinco años que no sabe hablar, que no puede decir, siquiera, su nombre—, es reconocido por su abuela, trasladado a una mansión y criado bajo la dureza de la mano de esta mujer que pierde facultades mentales año a año:

Diciembre, 1943. Francis Dolarhyde, que tenía entonces cinco años, estaba acostado en su dormitorio del primer piso en casa de su abuela. El cuarto estaba totalmente a oscuras [...] Tenía necesidad de orinar. Pero le daba miedo levantarse. Llamó a su abuela que dormía en el piso de abajo.

- Aela, aela —parecía un cabrito balando. Llamó hasta el cansancio. O aor, Aela.

Y entonces se le escapó, corriendo caliente entre sus piernas y bajo el trasero y luego frío, pegoteándole el camisón al cuerpo. No sabía qué hacer [...] Corrió hacia la puerta. La manija le golpeó en la ceja y cayó sentado sobre la ropa empapada, se levantó de un salto y se lanzó escaleras abajo [...] hacia el cuarto de su abuela, pasando por encima de ella en la oscuridad, metiéndose bajo las cobijas, calentándose contra su cuerpo.

Su abuela se movió, se estiró, la espalda rígida contra su mejilla y con voz sibilante dijo:

- Jamásh he vishto... -Un golpeteo en la mesa de luz hasta que encontró los dientes postizos y un chasquido cuando se los colocó

- Jamás he visto un chico tan desagradable y sucio como tú. Sal de aquí, bájate de esta cama.

Encendió la lámpara de la mesa de noche. El niño estaba parado sobre la alfombra temblando. Ella pasó el dedo pulgar sobre su ceja y lo retiró manchado de sangre.

- ¿Rompiste algo?

Francis sacudió tan rápido la cabeza, que unas gotitas de sangre salpicaron el camisón de su abuela.

- Arriba. Rápido.

La oscuridad cayó sobre él mientras subía la escalera [...] No quería volver a meterse en la cama mojada. Se quedó un buen rato parado en el cuarto oscuro [...]

Pero por fin apareció, llevando un montón de sábanas bajo el brazo [...] No le dirigió la palabra mientras cambiaba la ropa de cama. Lo agarró del brazo y lo empujó por el pasillo hacia el baño. [...] Le dio un guante de toalla, mojado y frío.

- Quítate el camisón y límpiate.

Sintió el olor a tela adhesiva y vio el brillo de las tijeras de costurero. Cortó un trozo de tela adhesiva, lo hizo pararse sobre la tapa del inodoro y le cubrió el corte de la ceja.

- Muy bien -dijo su abuela. Francis sintió el frío de la tijera que había apoyado contra su bajo vientre.

- Mira -le ordenó. Agarrándolo por la nuca, le hizo agachar la cabeza hasta que vio su pequeño pene sobre la hoja inferior de la tijera abierta. La abuela comenzó a cerrar la tijera hasta que sintió un pinchazo.

- ¿Quieres que te lo corte?

Trató de mirarla pero lo tenía sujeto por la cabeza. Sollozó y la saliva cayó sobre su estómago.

- ¿Quieres que te lo corte?

- No, Aela. No, Aela.

- Palabra de honor que te lo cortaré si vuelves a mojar la cama. ¿Comprendes?

- Sí, Aela.

- Puedes llegar al baño sin encender la luz y sentarte como un niño bueno. No debes pararte. Ahora vuelve a la cama (Harris, 1992: 226).

En este episodio que marcará los temores más fuertes de Dolarhyde, y que extiende su poder de significación hasta la adultez del personaje, el narrador interviene y lo compara con un “cabrito balando” (Harris, 1992: 224) al llamar a su abuela.

Grita el niño al haberse orinado encima y temer a la oscuridad. La respuesta que recibe es el maltrato emocional y la amenaza de castigo físico; aún más grave: la amenaza es sobre su masculinidad, cuestión que se reafirma cuando su abuela lo obliga a orinar sentado.

El temor de Dolarhyde es persistente en tanto el castigo nunca llega; el peligro es, ante todo, emocional, perturbador y traumático.

A pesar de la vulnerabilidad del pequeño Francis, su abuela, personaje catalizador, no responde empáticamente y Dolarhyde se encuentra, nuevamente, maltratado, expuesto. Las características negativas de su “ser” son resaltadas mediante la amenaza: niño pero irremediabilmente distinto, “sucio” (Harris, 1992: 225) “desagradable” (Harris, 1992: 225). Aquellos rasgos que muestran a Dolarhyde en su expresión más vulnerable —el hambre, el llanto, su órgano sexual infantil violentado— son punto de apoyo para el castigo; es reducido a pura corporalidad, cada vez más expansiva, más animal, más “incontrolable”.

En el polo opuesto, la cocinera es el personaje que viene a equilibrar la dureza y la soledad de la vida de Dolarhyde en ese entorno: lo llama “pichón de comadreja” (Harris, 1992: 234), le regala frutas y lo deja andar por la cocina —espacio del refugio, compañía y seguridad— mientras ella realiza los quehaceres domésticos. La cocinera, en tanto personaje buffer, logra ver con ojos de cariño la vulnerabilidad de este, aún niño, Francis; y lee en sus “incapacidades” no la vida dispensable, no el animal hambriento, sino que logra poner en funcionamiento una mirada alternativa. Los cuidados que le presta son los únicos que Francis Dolarhyde conocerá a lo largo de su vida:

Francis pasaba el mayor tiempo posible en la cocina, porque su amiga estaba allí. Queen Mother Bailey, la cocinera, se había criado al servicio de la familia del abuelo Dolarhyde. A veces le traía a Francis una ciruela en el bolsillo de su delantal y lo llamaba: «Pichón de comadreja, siempre soñando». La cocina era abrigada y segura. Pero Queen Mother Bailey regresaba a su casa por las noches (Harris, 1992: 224).

En relación a la adultez del personaje, dividiremos esta etapa en antes y después de la “transformación”: punto clave en el cual el “monstruo” asume su monstruosidad. Asumirse monstruo, en este caso, es revertir el significado de lo monstruoso: al hacer propia la denominación se la vuelve fuerza disruptiva. Dolarhyde toma su vida para transformarla en una fuente de belleza, de arte, una forma de vida-otra.

La transformación es una bisagra que se constituye doble: tiene como instancia precursora la experiencia púber en el gallinero —donde por primera vez se aúnan en la mente de Dolarhyde placer sexual y muerte—, y como instancia decisiva el encuentro en la adultez con la obra de William Blake, específicamente con su grabado “El gran dragón rojo y la mujer revestida de sol”.

En aquella primera asociación de la pubertad se marcan algunas de las pautas que luego veremos aparecer en los asesinatos de Dolarhyde. Diferentes eventos, emociones,

traumas de su niñez pasan a simbolizar formas de “trabajar” los cuerpos de sus víctimas, o toman forma de herramientas procedimentales en las escenas del crimen: desde la dentadura postiza hasta el castigo físico, desde el desmembramiento hasta la necrofilia, todos estos procesos traumáticos que vemos en la niñez del personaje va modelando el art-killer en el que desea convertirse:

La ocasional compañera de juegos de Francis Dolarhyde era la hija de un colono que vivía en una chacra vecina. [...] Una calurosa tarde de junio, aburrida de buscar escarabajos con una pajita en el gallinero, le pidió a Francis que le mostrara sus partes íntimas. Accedió a su pedido en un rincón entre la casa del gallinero y un cerco que los ocultaba de las ventanas de la planta baja de la casa. Ella se lo retribuyó mostrándole las propias, bajándose su raída ropa interior hasta los tobillos. Cuando Francis se agachó para mirar, un pollo sin cabeza se precipitó al rincón, sacudiendo la tierra con sus alas mientras caía sobre su dorso. La niña, enredada en su ropa, dio un respingo hacia atrás al sentir la salpicadura de la sangre contra sus piernas y pies.

Francis se incorporó de un salto, sin tener tiempo de subirse los pantalones, justo cuando Queen Mother aparecía en busca del animal, sorprendiéndolos [...]

La turbación de los niños pasó tan rápidamente como el pollo que se escapaba. Pero la señora Dolarhyde los observaba desde la ventana del primer piso. [...] Los chicos se dirigieron nuevamente de la casa al gallinero. La señora Dolarhyde esperó cinco minutos y se acercó a ellos silenciosamente. Abrió la puerta de golpe y los encontró juntando plumas para hacerse un tocado. Envío a la chica de regreso a su casa y condujo a Francis adentro de la suya. Le dijo que lo mandaría nuevamente al orfanato del Hermano Buddy después de haberlo castigado.

- Sube a tu cuarto. Quítate los pantalones y espérame allí hasta que encuentre mis tijeras.

Esperó horas en el cuarto, acostado en la cama sin los pantalones, agarrando fuertemente la colcha y esperando las tijeras. [...] Se durmió recién al amanecer y varias veces se despertó sobresaltado esperando verla aparecer. Pero su abuela nunca llegó. Tal vez lo había olvidado.

Esperó durante la rutina diaria de los días subsiguientes, recordando varias veces en el transcurso de las horas con un terror que le hacía helar la sangre. Jamás dejaría de esperar.

Francis sabía que su abuela tenía razón. La había herido mucho. La había hecho sentir vergüenza. No estaba enojado con su abuela. Sabía que la quería mucho. Quería actuar correctamente.

Imaginó que entraban ladrones a la casa y que él protegía a su abuela y que ella se retractaba de lo dicho anteriormente.

- Después de todo no eres un hijo del Demonio, Francis. Eres mi niño bueno.

Imaginó que entraba un ladrón. Se metía en la casa decidido a mostrarle a su abuela sus partes íntimas. ¿Cómo podría protegerla Francis? Era muy pequeño para pelear contra un ladrón. Reflexionó sobre el asunto. En la despensa estaba el hacha de Queen Mother. La limpiaba con un diario después de matar un pollo. Se ocuparía del hacha. Era su responsabilidad. Lucharía contra su miedo a la oscuridad. Si realmente quería a su abuela, él debería ser al que temieran en la oscuridad [...] Agarró el hacha y se dirigió al cuarto de su abuela para asegurarse de que no había ningún ladrón [...]

Si hubiera un ladrón él se acercaría silenciosamente como lo estaba haciendo ahora. Levantaría el hacha con ambas manos sobre su cabeza de esa forma. Francis tropezó con la pantufla de su abuela que estaba al lado de la cama. El hacha se balanceó en la oscuridad y golpeó contra la pantalla metálica de la lámpara de su mesa de luz.

La señora Dolarhyde se dio vuelta hacia un costado y su boca emitió un ruido húmedo. Francis permaneció inmóvil. Le temblaban los brazos por el esfuerzo que hacía al sujetar el hacha.

El amor que embargaba a Francis estuvo a punto de estallar. Salió silenciosamente de la habitación. Sentía unas ansias frenéticas por estar listo para protegerla. Debía hacer algo. No tenía ya miedo de la oscuridad de la casa, pero la sensación lo asfixiaba. Salió por la puerta de atrás y se paró con el rostro vuelto hacia el cielo contemplando esa noche radiante; jadeando como si pudiera respirar la luz [...]

El Amor que lo había invadido crecía sofocándolo y no podía liberarlo. Caminó en dirección al gallinero, con paso rápido, sintiendo el suelo frío bajo sus pies, el hacha golpeando helada contra su pierna, corriendo antes de estallar [...] Francis, junto a la bomba de agua del gallinero, no había sentido nunca una sensación tan dulce de paz. Tanteó cuidadosamente sus dimensiones y descubrió que la paz era infinita y que lo rodeaba por completo.

Lo que su abuela consideradamente no le había cortado estaba todavía allí como si fuera un premio, cuando se lavó la sangre de la barriga y las piernas. Su mente estaba lúcida y tranquila. Tendría que hacer algo con el camión [...] (Harris, 1992: 232).

Por otra parte, la obra de William Blake, su hermosa oscuridad, su intensa definición de los límites de lo humano —y de la gracia de aquello que lo supera—, se convierte, para el personaje, en una suerte de epifanía artística y vital. A partir del encuentro con ella comienza la serie de crímenes por los cuales Dolarhyde está siendo perseguido por el FBI. Es el punto decisivo en el que comienza su transformación:

Un pequeño acontecimiento, como puede ocurrirle a cualquiera, le indicó a la semilla plantada en su mente que ya era Tiempo: parado junto a una ventana que daba al norte, examinando una película, se dio cuenta de que sus manos estaban empezando a envejecer [...] Un espejo de cuerpo entero colgaba de la pared del gimnasio de Dolarhyde instalado en el altillo, junto a las barras y al banco con las pesas [...] en él podía admirar sin problemas su cuerpo ya que siempre trabajaba con una máscara. Se examinó detenidamente mientras ejercitaba su musculatura. A pesar de sus cuarenta años podía haber participado exitosamente en una competición de desarrollo muscular. Pero no estaba satisfecho.

En el curso de esa semana tropezó con la pintura de Blake. Lo impactó instantáneamente

La vio en una fotografía grande y a todo color en la revista Time, ilustrando un artículo sobre una exposición retrospectiva de Blake en la Galería Tate de Londres. El Museo de Brooklyn había contribuido con El Gran Dragón Rojo y la Mujer Revestida del Sol a la exposición londinense.

El crítico de Time decía «Pocas imágenes demoníacas del Arte occidental irradian una carga tan angustiada de energía sexual...» Dolarhyde no necesitaba leer el texto para darse cuenta. No se separó de la imagen en varios días y, entrada la noche, la fotografiaba y agrandaba en el cuarto oscuro. La mayor parte del tiempo estaba muy agitado. Colocó una de estas fotografías junto al espejo en el cuarto de gimnasia y la miraba fijamente mientras ejercitaba sus músculos. Lograba dormir solamente después de haber trabajado hasta quedar exhausto y de mirar las películas médicas que le brindaban alivio sexual.

A los nueve años había comprendido que estaba esencialmente solo y que siempre lo estaría, una conclusión más lógica de alcanzar a los cuarenta.

Ahora, a los cuarenta años, había sido subyugado por una vida de fantasía con un brillo, frescura y vivacidad propios de la niñez, lo que le condujo un paso más adelante de la Soledad.

En una época, en que otros hombres por primera vez ven y temen su aislamiento, a Dolarhyde le resultó perfectamente comprensible el suyo: estaba solo porque era Único. Con el fervor de la conversión advirtió que si se empeñaba en ello, si cumplía con las verdaderas necesidades que había sofocado durante tanto tiempo, cultivándolas como las fuentes de inspiración que eran en realidad, podría Transformarse.

En el cuadro no se podía apreciar la cara del Dragón, pero a medida que pasaba el tiempo Dolarhyde llegó a saber cómo era.

Mientras contemplaba las películas de medicina en el living, sus músculos abultados luego de levantar pesas, abría bien grande la boca para colocarse los dientes de su abuela. No calzaban bien en sus encías deformadas, y al poco rato se le acalambraban las mandíbulas.

Se ejercitaba en ratos perdidos, mordiendo un duro pedazo de goma hasta que los músculos de sus mejillas sobresalieron como un par de avellanas.

En el otoño de 1979, Francis Dolarhyde retiró parte de sus abundantes ahorros y se tomó una licencia de tres meses de Gateway. Fue a Hong Kong y llevó los dientes de su abuela [...] Dolarhyde sentía que disponía de tiempo: no necesitaba apurarse. Tenía la eternidad por delante. Transcurrieron cinco meses hasta que eligió a los Jacobi. Los Jacobi fueron los primeros que lo ayudaron, los primeros en elevarlo hacia la Gloria de su Transformación. Los Jacobi eran mejor que cualquier otra cosa que había conocido. Hasta los Leeds (Harris, 1992: 245).

Circulan en torno a Dolarhyde, en su adultez, una vez más, dos miradas: una es la de la norma, representada por los personajes correspondientes a las estructuras legales de la novela —policías, criminólogos, etc.— y la otra es la mirada del personaje sobre sí. Esta última se aunará a la del investigador —inestable, fluctuante y, por lo tanto, también colaborativa a este proceso de dislocación de los límites entre “animal” y “humano”.

Para la mirada ajena el Dolarhyde adulto es un criminal, un asesino, un degenerado, un monstruo. Su comportamiento es comparado con el comportamiento animal predatorio: se rige para cazar por las fases de la luna, al igual que los grandes animales de caza.

Como depredador la noche es su espacio y tiempo de acción: la luz lunar le provoca esa “asfixia”—que aparece en la cita previa—, y que sólo puede canalizar asesinando. El vínculo de deseo que su mente establece entre muerte y acto sexual es clave para entender de qué manera Dolarhyde pondrá en escena y canalizará, al mismo tiempo, sus instintos más fuertes. Sin embargo, la mirada normalizadora se encargará, rápidamente, de ubicarlos en el terreno de la zoé. Dolarhyde será visto como un animal incapaz de controlarse.

Instintos, para dicha mirada normalizadora, son necesidades específicas de un cuerpo sin normas, arrojado al deseo contra natura. En este sentido, inferimos que su peligrosidad predatoria podría ser doble, puesto que va más allá de lo específico, más allá de los cuerpos y las vidas de sus víctimas. Francis Dolarhyde no amenaza y asesina tan sólo a

“una” familia, sino que es “la” familia —célula básica de la sociedad— y a lo que ésta simboliza —en tanto valores y sostén de las normas—, lo que este art-killer está amenazando. Dolarhyde tanto en su “ser” como en su “hacer” amenaza el orden de la sociedad toda, he allí su peligrosidad social, moral y política.

Por el contrario, la mirada de Dolarhyde sobre sí mismo —comenzado el proceso de transformación—, no se asienta en el instinto en sí. Entre dicho instinto que lo impele a asesinar y la puesta en acto del asesinato existe una decisión y, como tal, es un proceso consciente. Puesto que tanto el matar animales en su infancia, como el homicidio en su adultez provocan en él una enorme sensación de paz.

El “después” de esta bisagra que hemos marcado es el momento en donde la dislocación de las oposiciones hace su más fuerte significación. En su adultez, Dolarhyde elige —como forma de canalizar la violencia que lo acompaña desde su nacimiento—, el asesinato. Pero la visión que él tiene sobre su espectáculo homicida es particular: para Dolarhyde asesinar es, en realidad, un acto creativo.

Comienza así su “transformación” (Harris, 1992: 103). Proceso disparado por un deseo de trascendencia, y pervivencia, a través de lo que él llamará su “obra”. Esta es, en última instancia, un ejercicio de poder frente al resto de los hombres. Es, también, una forma de ejercer una contestación ante los embates de los mecanismos de normalización frente a los cuales siempre ha sido el otro, el extraño, el inasimilable.

Para Dolarhyde, en el presente de la narración, inmerso en este proceso de transformación y metamorfosis, no tiene importancia el cuerpo que ocupa actualmente: no es “ser” sino “devenir”. Parece ser un hombre —“usted verá, yo no soy un hombre, empecé como tal” (Harris, 1992: 186), nos dice el personaje— pero él se ve y se siente como El Dragón.

Todo aquello que lo señaló como una vida “dispensable”, como pura transgresión —su paladar roto, su incapacidad de hablar, sus comportamientos de la adolescencia, etc. — se transforma ahora en fuente de esta metamorfosis. Dolarhyde se percibe como una criatura cuya “animalidad” supera toda nominación y clasificación. Su vida animal constituirá, entonces, para nosotros, un hacer y un saber positivo, creativo y productivo. Un saber, en definitiva, político y una forma de contestación; tal como nos lo dice Giorgi, rescatando las reflexiones de Antonio Negri:

[...]El monstruo es político: afirma la potencia inmanente de la vida contra y más allá de los intentos de normalizarla y controlarla según criterios normativos que encuentran, en última instancia, su verdad en los sueños eugenésicos. La política del monstruo explora y afirma la potencia de variación de los cuerpos contra los

imaginarios y las tecnologías eugenésicas que apuntan a la construcción y reproducción normativa de lo humano (Giorgi, 2014: 12).

A su vez, este nuevo ser-El Dragón tampoco es un “ser” estático, estructurado en torno a una esencia: es un *becoming*<sup>43</sup>. Es decir, un presente volviéndose futuro: en constante cambio. A medida que avanzan los asesinatos por parte de El Dragón, a medida que la transformación va sucediendo, las características de los asesinatos cambian. Dolarhyde mantiene patrones en su “hacer”, aquello que le es propio, aquello que lo ha marcado y que constituye ahora su sello personal; pero, también, se modifican conductas, formas de llevar a cabo la “obra”.

Del asesinato de la primera familia a la segunda—incluyendo el asesinato de Lounds y el intento de asesinato de Reba—, Dolarhyde modifica formas de moverse en el escenario del crimen, maneras de acercarse a los cuerpos; aumenta, también, su confianza.

A través de estos cambios, en esta mutabilidad, se disloca no sólo aquella tensión que marcamos como central para el personaje, bios/zoé, sino que, incluso, Dolarhyde busca poner en jaque los límites de lo humano.

El Dragón, en tanto asesino, actúa como un animal: caza y se alimenta de sus presas. Pero, al mismo tiempo, no responde a ninguna categorización real del mundo animal: Dolarhyde en su transformación hacia El Dragón es un nuevo ser, mítico por su designación, único en su existencia en tanto supera los límites de cualquier ser humano. En este sentido, no se trata de cualquier dragón, sino del “rampante” (Harris, 1992: 189) de Blake: éste es su inspiración, pero no su límite. Dolarhyde lo toma como una suerte de modelo, de punto cero, pero su conversión no tiene parangón, él es único.

A medida que la narración avanza, la tensión interna que se genera entre Dolarhyde y El Dragón es cada vez más fuerte. El Dragón arremete contra todo lo “humano” que queda en Francis. El desdoblamiento es cada vez mayor —aquello que señalábamos como la característica clave del personaje psycho killer— ; finalmente El Dragón, de a poco, toma todo su ser, lo subsume, creando una nueva subjetividad. Cuando Dolarhyde deja de luchar contra los resabios de su propia moral y se entrega completo al Dragón es cuando la transformación alcanza su punto más álgido.

Un último intento de “humanización” aparece hacia el final de la novela, un último coletazo del propio sojuzgamiento moral del personaje: en el acto de consumir el cuadro de Blake, Dolarhyde desea asumir el control de sus dos personalidades; intenta aferrarse a

---

<sup>43</sup> *Becoming* podría traducirse del inglés como “siendo” o “deviniendo”. En el apartado tres de este capítulo nos detendremos en esta idea para explayarnos sobre su potencialidad para nuestro análisis.

aquello que aún lo mantiene humano. Sin embargo, tal como adelantamos más arriba, El Dragón resulta ser un “monstruo” más fuerte; sus instintos prevalecen, su deseo de trascendencia es mayor.

Esta autocreación de un nuevo “yo” nos resulta una formulación transgresora ante la directriz que se marca para el personaje desde su nacimiento: el cuerpo de Dolarhyde —su lenguaje, su obrar como asesino—, recorta dentro del espacio de lo “humano” un espacio de lo “otro”. Allí el personaje hace jugar otra lógica: viola las normas morales y sociales; toma las etiquetas de monstruo, de anormal, de animal, de criminal y las vuelve una forma de contestación mediante un proceso creativo. Ese proceso implica la tortura y muerte violenta de otros seres; pero es, al mismo tiempo, una obra de arte asentada, ante todo, en la transgresión.

### 2.1.2) Escenificar la carne: carniceros y caníbales

En el capítulo II de *Formas Comunes*—en el apartado en el cual Giorgi trabaja las series de los mataderos como parte de una tradición literaria argentina— el autor marca una serie de vectores de análisis que nos resultan interesantes para acercarnos a nuestro corpus. Rescataremos algunas de sus reflexiones en torno a la relación cuerpo, carne, territorio y sentido.

Por una parte nos encontramos en *Dragón Rojo* con el personaje de Hannibal Lecter, caracterizado como un caníbal; y con el personaje de Francis Dolarhyde, al que hemos denominado como un “pequeño caníbal”, debido a algunas de sus prácticas durante el asesinato. La relación entre estos personajes y la corporalidad —propia y ajena— es clave, específicamente en relación con la idea de “carne”.

María Cunillera en su texto “¿Quién se come a quién? Metáforas del canibalismo en el arte del siglo XX”, presente en el libro *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo* (2005), realiza un análisis sobre algunas metáforas artísticas en torno a la figura del caníbal y del canibalismo. Retomaremos, también, algunos puntos del desarrollo de esta autora para pensar a Dolarhyde y a Lecter como caníbales y su relación con la “carne” de un “otro”, en tanto espacio de disputa.

Por otra parte, en *El Oscuro Pasajero* nos encontramos con que tanto Dexter Morgan como Brian Moser practican el desmembramiento. Cada uno con un MO particular que, como veremos, conlleva un ejercicio específico de poder sobre el cuerpo del otro. Es por ello que los agrupamos bajo la figura de “carniceros”.

### 2.1.3) Dolarhyde, sus intervenciones corporales

Tal como señalábamos más arriba, el personaje de Dolarhyde llega al clímax de su desarrollo allí donde opera su transformación. Indicaremos aquí una serie de autointervenciones corporales que hacen al aspecto físico de aquella: la corporalidad entendida como espacio de disputa de poder.

Mediante estos procesos de autointervención corporal se revierten aquellos rasgos que en la niñez constituyen su “tara”. Esto permitirá no sólo el dominio sobre la propia carne sino, y por sobre todo, la búsqueda de un cuerpo que exprese una impugnación a las normas que han hecho mella sobre él.

Es en el manejo de esta interioridad, del cuerpo propio, en donde se abre el juego que se continúa hacia un territorio más amplio: el cuerpo del otro. La transformación trabaja desde adentro hacia fuera y, al mismo tiempo, construye una contestación allí donde altera, donde infringe.

Nos encontramos con tres procesos en lo que denominamos esta autointervención.

El primero es la serie de cirugías y cambios en su dentadura<sup>44</sup>: mediante este cambio, Dolarhyde logra hablar y pronunciar mejor, incluso adquiere una nueva voz. El lenguaje, vehículo social, constitutivo de lo humano —aquello que lo había superado desde su infancia, dejándolo rezagado frente al resto de los hombres—, se convierte en un punto de conquista en su devenir Dragón. Cuando éste habla no tartamudea, ni pronuncia mal.

Frente al tímido y vulnerable Francis de la niñez, El Dragón no teme sino que busca ser reverenciado. Esta distancia de lo humano, este carácter único, queda expreso en una suerte de poética que declama El Dragón durante el secuestro del personaje de Freddy Lounds. Su conversación con este último constituye una expresión de quién es El Dragón y cómo el resto de los “hombres” debe comportarse frente a él y a su obra. En ese diálogo su voz suena diferente, habla con otras modulaciones, otra impronta, rezume poder.

En la utilización de esta prótesis —la dentadura postiza reemplaza y suplementa aquello que no se posee de forma “natural” — leemos, entonces, cómo la intervención en el propio cuerpo une a) una necesidad de paliar lo que siempre le ha sido marcado como una “discapacidad”; b) la representación del vínculo tortuoso con su abuela; c) la adquisición de un “artefacto” que le permite acercarse a su transformación mediante la intervención en los cuerpos de sus víctimas, dejándolas marcadas a través de la succión y la mordida.

---

<sup>44</sup> Finalmente, el personaje utiliza una dentadura postiza, copiada del modelo que llevaba su abuela. Es esta la dentadura que le es propia al Dragón y la que utiliza a la hora de marcar los cuerpos de sus víctimas

En esa mordida se re significa la imposibilidad de succión siendo un neonato y, además, se lleva un *souvenir*<sup>45</sup>. El Dragón digiere pequeños pedazos de sus víctimas y es por esto que lo denominamos como “pequeño caníbal”. Además al no ser una mordida real, la prótesis sirve como forma de autopreservación: despista, obstaculiza el hacer del investigador; en definitiva, resulta más difícil atraparlo.

Respecto a la segunda autointervención, Dolarhyde realiza en su cuerpo una marca de elección, un tatuaje en su espalda. Éste —que ocupa espalda, muslos y piernas, imitación del dragón rampante del cuadro de Blake—, es su marca de elección; opuesta al labio leporino, marca de nacimiento.

Con la prótesis dental y un entrenamiento físico extremo —es llamado un Hércules (Harris, 1992: 3) — Dolarhyde comienza a construirse un cuerpo distinto al que le fue dado. Por primera vez se considera, gracias a esta transformación, “hermoso” (Harris, 1992: 180) — tal como se lo reafirma el Dr. Lecter en su carta.

El tatuaje completa ese nuevo cuerpo, marca la carne mediante una firma artística y personal. El dibujo llena los espacios vacíos de la piel con un sentido que excede la corporalidad en sí y que termina de cobrar forma de “obra maestra” cuando Dolarhyde se relaciona con los cuerpos de sus víctimas, a través del asesinato.

La última autointervención no es sólo corporal, sino también fuertemente actitudinal. Funciona como mecanismo de ocultamiento y como vehículo de contestación a las propias limitaciones del personaje. Dolarhyde, con el uso de su nueva dentadura comienza un proceso de utilización del lenguaje, y a su vez de transgresión, complejo.

La prótesis no sólo cambia su timbre de voz, sus modos, la cadencia de sus palabras, sino que El Dragón, además de autoprovocarse cambios en el lenguaje oral, comienza a escribir a propósito con la mano izquierda, imitando la caligrafía del William Blake. En realidad Dolarhyde es diestro; pero con la decisión de emular la caligrafía blakeana busca entroncar, de forma casi mística, con la figura del poeta.

Así, de alguna forma, la relación entre habla y escritura se homologa a la relación intrínseca que el personaje mantiene consigo: Dolarhyde/El Dragón. La escritura, de su elección —como son de su elección la prótesis o el tatuaje—, conforman el nuevo “yo” de Dolarhyde.

---

<sup>45</sup> En el lenguaje de la criminalística se conoce como souvenir (del francés se souvenir: recordar – souvenir: memoria, artículo de recuerdo) a cualquier efecto personal, parte corporal o artículo que el asesino/ predador sexual se lleva de la escena del crimen como trofeo o recuerdo de la víctima en cuestión.

Estas autointervenciones son las que, puestas en funcionamiento durante el asesinato, nos llevan a pensar la figura del caníbal: la transformación implicará, también, la intervención en otros cuerpos.

La carne propia es un lienzo; la carne de las víctimas constituye la posibilidad de crear “la” obra. Ésta funciona como un sistema compuesto de distintas escenas, cada asesinato, que se superponen y se tejen unas encima de las otras. El sentido es progresivo y acumulativo, va creándose a medida que la transformación sucede. En cada escena del crimen, en cada asesinato, podemos observar cómo El Dragón plasma su estilo particular y su visión del mundo.

Así, Dolarhyde deshumaniza a sus víctimas y, al mismo tiempo, en tanto está construyendo su “obra maestra”, les otorga un lugar especial en el proceso de creación. En su diálogo con Freddy Lounds relata una suerte de cosmología: las víctimas son la materia de su obra, del mundo que está creando. En tanto El Dragón se comprende a sí mismo como un artista, el trabajo en el cuerpo de sus víctimas, en su carne, es similar al de un escultor que trabaja la arcilla en su obra.

En la comprensión del cadáver como un espacio artístico su obra produce sentido: la carne muerta y transformada es su forma de expresión, opuesta a toda norma.

La rebelión fundamental proviene de la capacidad de producir sentidos desde esa zona de corrimiento frente a toda normatividad; desde la frontera entre lo moral y lo amoral, lo normal y lo anormal, el delito y la ley. El umbral está marcado por la intersección de un actuar “animal” sobre el cuerpo de sus víctimas con la concepción artística sobre el hecho criminal.

El cuerpo de Dolarhyde, y los cuerpos de sus víctimas, se tornan espacios de disputa, de transgresión. La transformación de un cuerpo vivo, de un ser humano, de una vida claramente perteneciente al bios —pues las familias son caracterizadas todas como vidas inocentes— en “carne” (Harris, 1992: 103), disloca, también, las distinciones entre humano y animal.

De todas las intervenciones que el personaje realiza sobre sus víctimas, a la hora de matar, es la mordida, quizás, su operación estética máxima —conjuntamente con el trabajo escénico en el espacio del crimen.

Morder, succionar y deglutir pedazos de los cuerpos es un rasgo distintivo del actuar de Dolarhyde. Es por ello que, hasta más de la mitad de la novela, asistimos a otra denominación para el personaje: “El duende dientado”; este nickname representa su MO y es

la forma en que los mecanismos normalizadores lo señalan como sujeto peligroso. El Dragón, por el contrario es el resultado de un auto bautismo.

Así, morder un cadáver —y tragar aquello que, por esa violencia, se separa del cuerpo—, es un acto que mina y desarma la “estructura humana”, entendiendo esa estructura desde la normativa que la compone. Dolarhyde rompe con los límites del deseo: sacia el “hambre” en el otro —tal como también lo hace el personaje de Hannibal. Este “hambre” no se mide por cuánto consume, sino por aquello que consume y la manera en que lo hace: sus actos producen sentido, por sobre todo, en tanto son un ejercicio de poder.

Tal como marcamos, la antropofagia y el canibalismo, en el caso de Dolarhyde, se manifiestan en la digestión de pequeños souvenirs—trozos de piel o de pelo; en el caso de Hannibal la antropofagia aparece en el total exceso, como veremos en breve. Sin embargo, ambos comparten la expresión de dominación sobre el otro: comer, marcar el hambre en el cuerpo del otro se vuelve una suerte de “expansión” monstruosa de su práctica.

No se trata aquí de un arrebatado de locura, o de un acto inconsciente; por el contrario, la práctica caníbal reúne *eros*<sup>46</sup> y tánatos, es deseo puesto en acción; es el cuerpo en sus necesidades específicas, pero anclado en una voluntad de poder. Lo que estos asesinos realizan no escapa a su discernimiento; así, el límite entre “lo animal” y “lo humano” se difumina: se pone al cuerpo en batalla y se batalla a través de los cuerpos.

#### 2.1.4) Lecter, apetito del otro

María Cunillera en el texto que citamos con anterioridad relaciona el canibalismo con un “retorno al cuerpo” (Cunillera, 2005: 199) que, al mismo tiempo, coincide con la posibilidad de escuchar “otras” voces: el caníbal, siempre, es un “otro”:

El canibalismo, que se refiere a la ingesta de seres de la misma especie, abarca un amplio panorama en el mundo de la metáfora, que abre significativamente el marco de los que se pueden considerar semejantes. En el ámbito artístico, el canibalismo aparece a menudo bajo la forma de la antropofagia y se relaciona con dos aspectos fundamentales: la incorporación y la alteridad. Entendemos que la incorporación se expresa mediante acciones que tienen que ver con la ingesta: comer, devorar, engullir, morder, masticar, tragar, asimilar..., por lo que adquiere una dimensión física innegable. Debido a la implicación del cuerpo en este proceso, la actualidad del canibalismo se relaciona con el llamado retorno al cuerpo que se lleva produciendo desde los años noventa.

La alteridad viene impuesta por la participación en el canibalismo, sea real o supuesta, pues siempre son los otros los caníbales. Sus metáforas nos permiten hablar de los otros y acaban concediendo la voz a los otros, pues la alteridad retorna también,

---

<sup>46</sup> Eros: Del gr. “amor sexual”.

esta vez como diferencia, para abrir paso a nuevas subjetividades que siempre fueron condenadas al silencio.

Decía un antropólogo que “el canibalismo es siempre ‘simbólico’, incluso cuando es real”. En el ámbito artístico podríamos afirmar que viene a simbolizarlo heterogéneo y lo heterodoxo (Cunillera, 2005: 199-200).

Hannibal Lecter, quien es caracterizado en la novela como la maldad pura, encarnada en el buen gusto, en una inteligencia extrema y en una sensibilidad extraordinaria —lo que llamaríamos un *gourmand*<sup>47</sup>—, encuentra su mayor placer en la comida y la bebida. Sin embargo, el material que utiliza para sus preparaciones es la carne de sus víctimas. En este sentido, Hannibal Lecter es el personaje construido como el “otro” más absoluto en toda la novela. Es un caníbal, y éste, de todos los rasgos de su “monstruosidad” es el que mayor peso hace para pensar la tensión bios/zoé.

Su modus operandi transgrede la norma moral del universo ficcional en un grado de alevosía que no tiene punto de comparación. En este sentido, su singularidad es absoluta: casi un maestro de asesinos y un maestro de perversos, de esta manera Lecter se gana la admiración de El Dragón; pero también el interés científico de psicólogos y psiquiatras y la obsesión de la figura del investigador.

Hannibal Lecter asesina y lo hace con una crueldad y una violencia extrema. Si bien en la novela no asistimos a un detalle de los diferentes asesinatos de este personaje —puesto que se encuentra, en el presente de la narración, hospitalizado en una institución psiquiátrica; sí, a través de flashbacks, conocemos algunos de ellos.

El episodio clave al respecto es la narración de cómo Will Graham descubre que Lecter es el asesino más buscado por el FBI. La dificultad que el bureau ha tenido para encontrarlo reside en una de las características centrales de su actuar criminal: él no es un asesino, sino muchos. Su carácter serial es múltiple: puede asumir diferentes “personalidades” y mantener distintos MO.

El descubrimiento proviene de la conexión que Graham hace entre una de las escenas del crimen y un libro que posee Lecter en su despacho. En él figura una réplica del *El Hombre Herido*, imagen que aparece por primera vez en 1492 en el monumental *Fasciculus Medicinæ* de Johannes de Ketham. Lecter ha recreado este dibujo, muy conocido en el mundo de la medicina, en el cuerpo de una de sus víctimas a la cual ha infringido todas las heridas posibles de una de batalla.

---

<sup>47</sup> El término *gourmand* proviene del idioma francés y se refiere a aquella persona que siente gran placer o interés estético en el consumo de comida, bebida y artículos de lujo. También el término posee un tinte semántico de “exceso”.

La elección de sus víctimas se rige por la carencia de buen gusto, por ser demasiado rudos o por haber realizado una actividad científica o artística sin pasión, sin elegancia o sin talento. No hay aquí una cosmología, ni el deseo de realizar una “obra” mayor, como es el caso de Dolarhyde; ni una suerte de vigilantismo, como veremos en el caso de Dexter.

La selección es, en apariencia, banal. Sin embargo, lo que parecería superficial esconde, una vez más, un ejercicio de poder sobre el otro. La respuesta de este art-killer a dichas carencias que hemos señalado es la puesta en escena de pequeños espectáculos de muerte donde las víctimas son espectadoras de su propio asesinato<sup>48</sup>.

Tal como veníamos señalando anteriormente, el consumo de la carne humana, la deglución de la víctima, implica cruzar el límite más extremo. No sólo se toma una vida sino que, además, se la vuelve carne propia.

Lecter no adquiere y consume dicha carne de cualquier manera, sino que se lo construye como un esteta, como un artesano en el trabajo con el cuerpo del otro. Al mismo tiempo, su capacidad artística, en un sentido más general, aparece varias veces mencionada: es músico, dibujante y una suerte de “chef” autodidacta.

El denominador común de todas estas prácticas es su enorme imaginación —en esto se asemeja con Graham. Su capacidad imaginativa es tan poderosa que su mente es descripta como un palacio mental: no necesita más que de ella para subsistir. Allí, en cada habitación con sus divisiones, puertas, espacios comunes y espacios secretos, recrea sus crímenes; imagina otros aún por cometer e, incluso, recrea la naturaleza y el mundo exterior. En definitiva, a través de su poderosa mente, vive.

Entendemos esta capacidad inventiva como una forma de auto preservación mientras se encuentra encerrado y aislado: mediante la imaginación puede sobrellevar su falta de libertad y la imposibilidad de poner en ejercicio sus instintos “predatorios”.

El Dr. Hannibal Lecter se encuentra, entonces, fuera de la norma psiquiátrica. Pero en este personaje la construcción discursiva va un paso más allá: es un inclasificable. Nos dice el narrador: “No está loco, no como se piensa generalmente que debe ser un loco” (Harris, 1992: 60); “Dicen que es un sociópata porque no saben cómo llamarlo. No tiene culpa, pero no es insensible [...]” (Harris, 1992: 60).

Así, Lecter se convierte en una “aberración” (Harris, 1992: 67). Tal como indica la etimología de esta palabra, es un apartado del camino, un extraviado, un “ex”, un ser y estar “fuera de”.

---

<sup>48</sup> Recordemos, como ejemplo, una de las escenas más conocidas de la película *Hannibal* (2001). En ella, Lecter realiza una trepanación al agente Paul Krendler, mientras éste está aún consciente y no siente el dolor a causa de la medicación que le ha administrado. Así, asiste a la preparación y cocción de su propio cerebro: sentado a la mesa, consume su propia carne presentada como un plato gourmet, acompañado por un vino exquisito.

Físicamente en él hay algo inhumano, algo que, incluso, va más allá de lo humano: sus ojos “color café con pequeñas manchas rojizas” (Harris, 1992: 69) tampoco pertenecen al género de los hombres, hay en ellos una suerte de maldad demoníaca.

Lecter es el individuo de excepción por excelencia. Es, al igual que Dolarhyde, clasificado como un perverso, pero a pesar de su perversión, de su “monstruosidad”, conserva una jerarquía en el mundo de la criminalidad. Es doctor, psiquiatra reconocido y mantiene, aún en prisión, una nutrida correspondencia con investigadores, psicólogos, doctorandos en filosofía, etc. A pesar de sus crímenes y de estar institucionalizado, se lo continúa tratando con ese mismo título.

Hannibal Lecter, al mismo tiempo, no posee nickname. Tal como marcábamos anteriormente, su multiplicidad de facetas a la hora de asesinar lo impide. La única característica que sobresale y que permanece constante es su canibalismo. Lecter rompe, hasta tal punto, todas y cada una de las normas del universo ficcional que su nombre es suficiente para representar su ser, su hacer y su saber en tanto “monstruo”.

Entendemos a Hannibal Lecter como otro artista de la carne. El cuerpo vivo de sus víctimas —pero también las partes de cuerpos muertos que Hannibal consume— se convierten, de alguna manera, en espacios de contestación. Sin embargo, el “hacer” de Lecter sobre sus víctimas es de distinta naturaleza que el de Dolarhyde: éste último trabaja en y con los cuerpos como parte de un proceso que le es propio, como parte de su transformación.

La construcción que el narrador realiza sobre el actuar de Hannibal se asienta, más bien, en la exposición que éste hace de sus prácticas. La exhibición del proceso por medio del cual aquello que era humano ya no lo es. Este proceso implica una intervención en la temporalidad de lo “viviente” y la construcción de un nuevo espacio de goce. Lecter que es, también, caracterizado como un predador, como un animal, construye su contestación a los mecanismos de la norma en el goce de la tortura y la muerte ajena.

Ambos asesinos deshacen el rostro de lo humano; pero deshacen, también, los límites entre lo “humano” y lo “animal” —entendidos estos límites como los entiende la mirada normalizadora que pesa sobre ellos. Así, la dislocación se vuelve un proceso indetenible en tanto uno de los efectos del actuar de ambos asesinos es el “contagio” a aquellos personajes que se encuentran del “lado” de la ley, intensificando esa zona monstruosa en la que el art-killer y el detective border se encuentran e intercambian experiencias.

La ruptura de las normas sociales y morales, y la forma en que ambos personajes la llevan a cabo, atraen al investigador a una zona de cuestionamiento e indistinción. Estos cuerpos individuales, “monstruosos” —física y moralmente— logran romper con los límites

de su propia corporalidad y entran en relación con otros cuerpos: se expanden a través de sus comportamientos, de su hacer como art-killers.

Por otra parte, la norma, sus representantes y sus mecanismos, no cesa en su funcionamiento. La presión ejercida por Dolanhyde y Lecter es intensa: los representantes de la ley son arremetidos por la fuerza de la transgresión de estos asesinos-artistas.

De esta manera, la norma aunque persiste se ve puesta en tensión en sus propias entrañas, tal como veremos al analizar el vínculo entre los art-killers y los investigadores border en el tercer capítulo.

#### 2.1.5) Morgan: su aversión a la sangre. Moser: su matadero ambulante. Dos caras de una misma moneda

*En la obra, decía, se debe sentir al hombre y no al artista.  
El hombre en sus debilidades, sus torpezas, sus luchas, sus sufrimientos, su  
paciencia, su negligencia, su prisa.*

*Prospectus aux amateurs en tous genres, Jean Dubuffet*

La figura del carnicero ha sido, generalmente, asociada en el cine y en la literatura al género del terror<sup>49</sup>. Dentro del cine nos encontramos con que las figuraciones del “carnicero”<sup>50</sup> y el serial killer se encuentran estrechamente relacionadas. Numerosos films poseen protagonistas que son asesinos en serie, quienes, a la hora de llevar a cabo sus asesinatos, ponen en escena verdaderas carnicerías<sup>51</sup>.

Respecto a lo literario —y aquí pensamos algunas relaciones entre la cultura global-local—, su impronta en la literatura argentina es clave. Nos encontramos con la serie de los

---

<sup>49</sup> Por sólo poner un ejemplo del cine “Clase Z” traemos a colación la saga de *The Texas Chain Saw Massacre*, la cual tuvo cuatro secuelas y una remake. Todas pertenecientes al subgénero *slasher*, cuya principal característica es la presencia de un psicópata que asesina brutalmente, en una carnicería humana, a adolescentes y jóvenes que se encuentran fuera de la supervisión de un adulto.

<sup>50</sup> El tradicional butcher: muy utilizado en inglés, en el lenguaje coloquial, para designar no sólo al carnicero de oficio, sino, fundamentalmente, a quien ha masacrado a una persona o grupo de personas. Es decir, asesinatos especialmente sangrientos y crueles.

Esta palabra tiene en su familia semántica al vocablo *slaughter*, traducible como masacre o matanza. Muy utilizado, también, en el lenguaje coloquial y en dichos tradicionales como: “Like a lamb to the slaughter”, cuya traducción sería “Como borrego al matadero”.

<sup>51</sup> La carnicería en estas películas siempre se centra en el desmembramiento de las víctimas. Pero no se circunscribe al acto en sí, sino que se hace especial hincapié en la puesta en uso del instrumental propio de los matarifes: ganchos para colgar reses, sierras mecánicas, etc. Incluso, en aquellas películas en las cuales la referencia al carnicero no es tan explícita, nos encontramos con espacios referenciales, como suelen ser las cámaras frigoríficas.

“mataderos”, cuyo puntapié inicial es la obra de Esteban Echeverría y que, en tanto corpus actualizado<sup>52</sup>, es analizado por Gabriel Giorgi en *Formas Comunes*<sup>53</sup>.

Debemos agregar, en el marco del fenómeno serial killer, que los asesinos seriales poseen una suerte de lugar de privilegio respecto a la figura del “carnicero”.

Nombraremos como ejemplo dos de los asesinos en serie más conocidos de la historia norteamericana: el primero es Jeffrey Lionel Dahmer Flint, apodado “El Carnicero de Milwaukee” —también apodado, en otras ocasiones, “El caníbal de Milwaukee”, puesto que practicaba la antropofagia. Este serial killer fue responsable de la muerte de 17 hombres entre 1978 y 1991. El segundo es el asesino Ed Gein “El Carnicero de Plainfield”, hijo de una familia de matarifes quien fue el responsable de la muerte de numerosas víctimas. En la historia verídica de ambos asesinos se basan algunas de las ficciones más conocidas del género psycho thriller, entre ellas la saga de Thomas Harris.

En la novela *El Oscuro Pasajero*, analizamos la dupla de personajes Morgan y Moser como las dos caras de una misma moneda. La relación entre ambos art-killers—no pueden ser pensados el uno sin el otro—, es clave para entender de qué forma dislocan los límites entre animalidad y humanidad y, también, las zonas de intercambio entre los pares opositivos normalidad/anormalidad e instinto/razón.

Comenzamos diciendo que, durante toda la narración, asistimos a la reflexión permanente, por parte del personaje de Dexter Morgan —quien asume la voz narrativa principal del texto—, sobre su condición humana. Más precisamente por qué no se considera a sí mismo un ser humano.

A su vez Morgan, intenta, de forma constante, encontrar similitudes con otros seres vivos: de alguna manera una búsqueda del sentido de pertenencia que no encuentra en su propia especie. Es así que el Dexter asesino, el “cazador”, compara el funcionamiento de su mente a la hora de acechar a su próxima víctima con el de un gran predador; lo que él llama “su cerebro de lagarto” (Lindsay, 2005: 74).

---

<sup>52</sup> Esta actualización del corpus tiene como autores de referencia, a lo largo de la historia de la literatura argentina, a Lamborghini, Walsh, Viña, Kohan, Busqued, etc. Nos interesa aquí abrir un espacio de comunicación entre este corpus y el cine argentino. Creemos que sería interesante pensar desde la matriz de análisis de Giorgi, en un futuro trabajo, la película nombrada en el capítulo uno, *El Patrón: Radiografía de un crimen* (2015) de Sebastián Schindel.

<sup>53</sup> A nivel socio-histórico, entendemos que la figura del carnicero encuentra su punto de representación más álgido en los crímenes de lesa humanidad: solo traeremos a colación dos ejemplos. Nombramos a Klaus Barbie Altmann, alto oficial de las SS y de la Gestapo durante el régimen nazi, quien estuvo involucrado en numerosos crímenes de guerra y de lesa humanidad durante la Segunda Guerra Mundial. Operó especialmente en Francia, de allí su apodo “El carnicero de Lyon”. El segundo ejemplo es el represor argentino Antonio Domingo Bussi, apodado “El carnicero de Tucumán”, cuya ferocidad como represor lo distinguió entre sus pares.

Éste es, quizás, el punto más importante para leer a este personaje en el marco de la tensión bios/zoé. La novela nos presenta una “vuelta de tuerca” respecto a este eje de análisis, puesto que es el propio personaje el que se sitúa en el terreno de la animalidad.

En tanto Dexter no se identifica con la especie humana —mucho menos con las vidas que, para la norma del universo ficcional, “merecen” ser vividas—, sus ansias de encontrar a “otros” como él aparecen de forma constante en la narración. Dexter afirma saber de la existencia de otros “Oscuros Pasajeros” que habitan cuerpos humanos; pero que, en realidad, son los que comandan las acciones de éstos últimos, como sucede con el Sargento Doakes.

Sin embargo, ante la presencia del “Carnicero de Tamiami” asistimos a un nuevo proceso en relación a la autopercepción de Dexter y a su vínculo con el entorno. Con la aparición de Brian Moser comienza un proceso de indistinción entre ambos personajes. Esta indistinción, como sabremos al final de la novela, tiene su base en que Dexter y Brian son hermanos y comparten, ante todo, el ser asesinos. Más aún, afirmamos comparten un modo de asesinar, esto que denominamos el ser art-killers.

Ante las escenas del crimen del “Carnicero” Dexter comienza a preguntarse si no estará enloqueciendo; si no será él quien, en realidad, en una suerte de inconsciencia, comete los asesinatos que le adjudican a este otro serial killer. El episodio en el cual la policía accede a las grabaciones del Estadio de Hockey es clave en este proceso de similitudes que nos interesa marcar: las imágenes son borrosas y quien parece estar en ellas, es Dexter. El parecido físico entre ambos hombres es enorme.

Así, la presencia de Brian trae al argumento un tópico clásico de la literatura: el del doble. Moser y Morgan son hermanos, con pocos años de diferencia, separados a edad temprana luego de presenciar la tortura y muerte de su madre en un ajuste de cuentas del narco: “los niños habían permanecido por más de cuarenta y ocho horas en un container encerrados, adheridos al suelo, sobre un dedo de sangre seca” (Lindsay, 2005:140).

Brian, hermano mayor, ha seguido a Dexter en su adultez y conoce las aficiones homicidas que comparten. Dexter, quien tenía, a la hora de ser separado de su hermano, apenas cinco años, no recuerda la existencia de Brian y, por ello, no sabe si es él está asesinando a las prostitutas en Miami, o si se trata de otra persona.

La duda de Dexter no reside, exclusivamente, en la similitud física de la grabación o en las pesadillas que tiene. El punto central es que, tanto el “Carnicero de Tamiami” como él, comparten, en gran medida, un MO a la hora de asesinar.

Los puntos que conectan a ambos art-killers se entroncan y nacen en ese trauma inicial de la muerte materna. Muerte violenta y por desmembramiento que marcará la forma en que ambos operarán sobre sus víctimas: esta carnicería del cuerpo humano.

A su vez, aquel episodio también marcará la aversión que Dexter tiene, y al mismo tiempo una obsesión, por la sangre; conjuntamente con el impacto que en ambos serial killers causan el frío y los espacios cerrados ya que el lugar donde ambos permanecen en aquel episodio es un contenedor helado. De esta manera, los exangües crímenes del “Carnicero” —cuyos cuerpos han sido desangrados a la perfección— provocan en Dexter una suerte de erotización. La belleza que percibe en ellos está marcada por la ausencia de sangre, la exquisitez de los cortes realizados en los cuerpos y la presentación de la escena del crimen.

Por otra parte, la obsesión por el frío y la sangre lleva a Brian a utilizar como espacio para el asesinato y preparación de los cuerpos, previo al escenario del crimen, un camión frigorífico. Desde ese camión es que, por primera vez, establece un contacto directo con Dexter —le arroja la cabeza de uno de los cuerpos recientemente encontrados por la policía.

Al mismo tiempo, el camión frigorífico cumple una doble función: por un lado es la reactualización del espacio traumático de la infancia de ambos personajes —el contenedor donde muere su madre; por otro, el uso de este tipo de tecnología le permite a Brian trabajar los cuerpos a su gusto: desangrarlos y seccionarlos como si, efectivamente, se tratase de un matadero. Además al ser un automóvil facilita el escondite dentro de la ciudad de Miami y su circulación sin ser detenido<sup>54</sup>.

Respecto a esta tensión entre la aversión y la obsesión con la sangre, Morgan no puede evitar llevarse un souvenir de sus propias escenas del crimen; paradójicamente, una plaqueta de laboratorio con una gota de sangre. Su profesión es, también, una vía de escape frente a esta aversión: es un analista de patrones de sangre; su trabajo es forense. Ahondar en aquello que lo repugna, pero con una mentalidad científica y fría, es la única forma en la que Dexter puede enfrentarse a aquello que lo ha marcado desde su más tierna infancia.

Por el contrario, a la hora de cometer un asesinato la pulsión en relación a la sangre se desata. Es en el momento del rito cuando, al igual que en el caso de su hermano, se produce este quiebre frente a las propias limitaciones traumáticas: trocear los cuerpos de sus víctimas, mientras estos aún están vivos, es la única manera que Dexter encuentra para mantener “saciado” al “Oscuro Pasajero”.

---

<sup>54</sup> Si bien en un sentido estricto el camión es el espacio de la escena del crimen —en tanto es allí que las víctimas son asesinadas—, tomamos los espacios públicos en los que cuales han sido encontrados los cadáveres como las escenas “de hecho”. Esto en función de que la verdadera espectacularización se encuentra en esa segunda instancia, allí donde los cuerpos son “presentados”.

Aunque los cortes que realiza son distintos a los del “Carnicero” —quien opera quirúrgicamente sobre los miembros, a la hora de separarlos—, es en la presencia de esta desmesura en el “hacer” y, al mismo tiempo, del rito, donde se visibiliza un ciclo de caos/orden.

El trabajo caótico que Dexter hace sobre el cuerpo de su víctima —la sangre corriendo por la mesa de trabajo, el mismo Dexter cubierto de sangre, los miembros troceados en bolsas plásticas, etc. — constituye una suerte de desenfreno de sus instintos más “animales”. Sin embargo, este caos del “hacer”, esta liberación de los impulsos, se inserta en el marco de un rito que le otorga sentido y orden.

A su vez, sólo mediante este ritual de muerte es que Dexter puede llevar orden a su propia vida e intenta, al mismo tiempo, enfrentarse al caos social —siempre nutrido en la disfuncionalidad de un sistema corrupto y obsoleto.

Por otra parte, en aquello en lo que ambos art-killers difieren también es clave en esta lectura. Se alejan en los patrones de selección de sus víctimas y en el grado de espectacularización de sus asesinatos.

Moser pondrá de manifiesto un carácter en extremo público y exhibitorio a la hora de matar. Por el contrario, Dexter realizará el ritual de manera privada pero no ajeno a la espectacularización: en este caso el espectáculo está montado para él y para la víctima.

El acto de matar se convierte, en conjunto con la escena del crimen, en un espacio de transgresión a las normas del universo ficcional y, también, de canalización de “eso” o “ese” Oscuro Pasajero que habita tanto en Dexter como en Brian, y al cual entendemos como la forma de aceptación y denominación que estos personajes encuentran para su costado más instintivo.

Para que el acto en sí tenga sentido, y cree sentidos, es necesario que la ceremonia sea cumplida: en esos gestos, en esos pasos a seguir, está la clave de la estetización del asesinato en el caso de Morgan. En el caso de Moser, su búsqueda se asienta en el incomodar, en el transgredir, en el dislocar aquellos espacios que responden a la norma; todo mediante la puesta en escena pública de sus asesinatos. Es por ello que las escenas del crimen serán claves —el Barrio Latino, el Estadio de Hockey, la autopista, etc. —, y las analizaremos en el próximo apartado.

Teniendo, entonces, como similitudes aquello que hace a la esencia estética de los asesinatos —pero oponiéndose en la base “moral” de la elección de sus víctimas—, la relación que se plantea entre Dexter Morgan y Brian Moser es compleja.

Hermanos, competidores —y hasta aprendices el uno del otro—, lo que determina la relación entre ambos art-killers es la cacería. Figurados a lo largo de la novela como predadores, ambos dan caza a otros seres humanos; pero, fundamentalmente, se dan caza entre ellos.

Brian acecha a Dexter, juega con la mente de su hermano menor con la idea de seducirlo al punto tal de que éste asesine a Deborah, su hermana adoptiva. El objetivo último por parte de Brian es que Dexter se entregue al frenesí del asesinato por el asesinato mismo: una suerte de comunión fraterna que viola, ante todo, el Código de Harry (Lindsay, 2005: 12) —aquello que mantiene a Dexter apoyado en una suerte de moral dirigida.

Dexter se debate, por su parte, entre la admiración frente al “Carnicero” y la necesidad de encontrar a este asesino y darle muerte: no sólo por haber matado a estas mujeres inocentes y escapar de la policía; sino, fundamentalmente, porque necesita tener ese “Oscuro Pasajero” en su “mesa de trabajo” (Lindsay, 2005: 137), calmar sus ansias con un predador de su mismo nivel.

La inteligencia instintiva de la que goza Dexter —ese “cerebro de lagarto” (Lindsay, 2005: 74) que mencionábamos anteriormente—, se cruza con un entrenamiento riguroso, físico y mental, y con una inteligencia y lucidez extrema.

Sólo hacia el final de la novela nos encontramos con que rescata de sí algunos rasgos humanos —fundamentalmente el vínculo con su hermana de leche. De esta manera nos enfrentamos a un personaje al cual leemos atravesado por una serie de tensiones; éstas, lo convierten en una subjetividad altamente perturbadora de las normas.

Dexter es caracterizado en la novela no sólo como un criminal sino, también, como un sujeto “por fuera” de la especie. Aunque busque, constantemente, auto clasificarse —psicópata, sociópata, esquizoide—, aunque revise permanentemente su condición mental, Morgan, al igual que el caso de Hannibal, es un inclasificable, un transgresor.

Además, en su transgresión pone en funcionamiento un disfraz que lo hace, aún, más peligroso: aparenta ser “normal”, juega con las reglas de la vida cotidiana de todo miembro de una sociedad y es allí donde el poder normalizador, confundido, rebota. Los juegos de imágenes, de ser y parecer, dificultan el ejercicio del poder normalizador.

De esta manera el “Oscuro Pasajero”, para la mirada normalizadora, no es otra cosa que un nombre propio para un cúmulo de instintos desbordados; sin embargo, encontramos aquí una clave de lectura: las tensiones que atraviesan a los personajes se han vuelto interiores. Tal como analizaba Giorgi en su corpus, ese “afuera” por excelencia se ha vuelto “interior” y el bios es, efectivamente, “arena de gestión y contestación” (Giorgi, 2014: 20).

Al encontrarnos en *El Oscuro Pasajero* con una narración en primera persona la autoconstrucción de los personajes está presente: Dexter y Brian reflexionan tanto sobre sus instintos, como sobre su monstruosidad. Son ellos, entonces, quienes construyen su lugar de dislocación entre lo normal y lo anormal, lo legal y lo ilegal.

Es el personaje de Dexter también quien, como adelantamos, se coloca en tensión entre el bios y la zoé justamente desde las intersecciones y en los continuum; allí donde los significados tradicionales caen y se producen nuevos procesos de subjetivación en un permanente reflexionar sobre la propia humanidad, tensionada con una monstruosidad que le es, por igual, inherente.

En el caso del “Carnicero de Tamiami” su desarrollo como personaje no está construido en el mismo grado de complejidad que el del personaje de Dexter; sin embargo, en la trama no quedan dudas: el poder normalizador lo ha clasificado como un “monstruo” que amenaza la urbe de Miami y que ha de ser detenido.

Frente a la “monstruosidad” de Dexter, cuyos asesinatos permanecen aún desconocidos para la fuerza de la ley —tal como adelantábamos, se trata de una monstruosidad que se expresa en espacios de lo íntimo—, los asesinatos de Brian ponen en escena una monstruosidad distinta, explícita. Sin embargo, ambos comparten un ejercicio de poder frente al cuerpo del otro.

Entre la acción de estos art-killers y el cuerpo de sus víctimas existe un umbral de creación.

Así como entre los personajes que trabajamos bajo la figura de “caníbales” se producía un proceso de “marca” de los instintos en el cuerpo del otro —de asimilación, de consumo de la corporalidad ajena; así, en este caso, los “carniceros” operan sobre un cuerpo “entero” —una “vida humana”—, para volverla “trozos”, partes, pedazos que constituirán su obra.

El epíteto de “carnicero” parecería traer a colación más un oficio que un arte, pero es, justamente, en la carnicería en donde estos art-killers encuentran su forma de expresión.

Hemos tomado el nickname del personaje de Brian para pensar ambos caracteres, puesto que entendemos que ejercitar una carnicería, como ellos hacen y cada uno a su manera, implica poner en juego el saber del monstruo; poner en escena una transgresión que es, además de moral, estética.

Pensar la corporalidad como carne, como partes y elementos de una obra, es dislocar no sólo la idea de “cuerpo humano” sino, y lo que más nos interesa aquí, de qué es arte o qué

puede ser considerado bello y/o digno de ser mostrado como producto artístico en un espacio público.

Moser y Morgan, carniceros, desarman para construir. Para estos art-killers se trata siempre de crear. Desestructuran aquello que hace “humano” al cuerpo humano —un sistema vivo, completo y funcional— y lo vuelven otra cosa, otro estado de cosas a través del ejercicio de su mano. Ser carniceros, es, entonces, aquí, un ejercicio de poder y un ejercicio de contestación.

Ambos personajes se consideran a sí mismos, y entre sí, “monstruos” por ser asesinos y por la manera particular en la que asesinan, brutal y extrema. Pero en esa monstruosidad hay un cuestionamiento discursivo y clasificatorio: qué es ser humano y cuáles son los límites de la humanidad.

Tanto Dexter como Brian se autoperciben como seres “distintos” al resto de los hombres; en ese “ser” “distinto” hay un desentrañamiento de la alteridad, un poner a jugar una subjetividad por fuera de la norma y con ella amenazar tanto el orden social como moral que sostiene al universo ficcional.

## 2.2 Monstruosidades II. El *art-killer*: cuando la monstruosidad se vuelve opción estética. La escena del crimen como espacio de significación



Sesión fotográfica para la promoción de la serie *Dexter* (2013)

*Violent acts compel anaesthetic response in the beholder of awe,  
admiration, or bafflement.  
If an action evokes an aesthetic response, then it is logical to assume that this  
action—even if it is murder—must have been the work of an artist*<sup>55</sup>.

*The Aesthetics of murder. A study in a Romantic Literature and  
Contemporary Culture, Joel Black*

*Del asesinato considerado como una de las bellas artes* (1827), de Thomas De Quincey, nos resulta un texto faro a la hora de pensar en figuraciones de asesinos vinculados a un “ser” y un “hacer” estético.

Así como *Frankenstein* (1818), *Drácula* (1897) o *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde* (1886) —por sólo nombrar tres obras canónicas— configuraron tipologías monstruosas, así *Del asesinato considerado como una de las bellas artes* ha sido leído como el germen de una serie de textos que traban relaciones entre asesinato, ética y estética.

Tal como plantea Peter M. Connelly en su libro *The representations of serial killer* (2010), los asesinatos de la calle Ratcliffe de 1811 —presentes en la ficción de De Quincey y analizados desde una perspectiva artística y estética por el narrador de dicho texto—, visibilizan un nuevo tipo de monstruo. Éste es, para el autor, una suerte de prototipo del serialkiller ficcional. A partir de él leerá una serie de características que luego perseguirá en su estudio de representaciones de asesinos seriales de la ficción.

Connelly utiliza en su análisis, para entender la configuración de este nuevo tipo de monstruo, el concepto de *meme*. En las teorías sobre la difusión cultural el meme representa la unidad teórica de información cultural transmisible de un individuo a otro, o de una mente a otra, o de una generación a la siguiente. El término fue acuñado por Richard Dawkins en su libro *El gen egoísta* (1976).

Connelly trabaja la idea del meme en relación a una operación cultural: los memes se complejizan y co-adaptan a otros memes. Este es un proceso eminentemente identificatorio que tiene que ver, entre otras cuestiones, con un impacto en la cultura y en la sociedad.

Al comienzo de su trabajo el autor arriesga una afirmación que nos resulta de interés para reforzar aquello que hemos trabajado en nuestro capítulo sobre la cultura mundializada: “La popularidad de los asesinos seriales está en cómo son representados”.

---

<sup>55</sup>“Actos violentos implican una respuesta estética en quien observa que consiste en sobrecogimiento, admiración y perplejidad; si una acción evoca una respuesta estética, es lógico asumir que tal acción, incluso si se trata de un asesinato, tiene que ser la labor de un artista” (La traducción es nuestra).

Así, en consonancia con esta lectura, creemos que el fenómeno serial killer—y en su versión más específica la figura del art-killer— genera el impacto que hemos señalado, en tanto la representación que se hace de estas figuras es hipnótica y altamente mimética.

Conelly dirá: “la monstruosidad intrínseca se opone a la norma [...] emana de nosotros y ante ella creamos la norma versus la que definimos al monstruo” (Conelly, 2010: 15). De esa manera, conceptualiza la figura del asesino serial ficcional de quince años y establece el punto de partida de una suerte de estereotipo que va a ir repitiéndose —pero también resignificándose y actualizándose— en otros personajes de la ficción literaria, cinematográfica, teatral, televisiva, etc.<sup>56</sup>. De las características que establece Conelly rescatamos algunas —ya puestas en funcionamiento en nuestro análisis anteriormente— en las que encontramos un eco de nuestra lectura.

El hombre solitario, apartado de la sociedad por la norma, es, quizás, de todas las características que el autor señala la que más fuertemente se presenta en textos con personajes de esta clase. A esto Conelly lo llama el marginal u *outsider*<sup>57</sup>.

Todos los asesinos-artistas de nuestro corpus son construidos como personajes marginales; sin embargo, las pequeñas variaciones entre ellos son las que enriquecen nuestro análisis.

Respecto a Dolarhyde, desde su infancia es un outsider que ha de luchar para subsistir ante la permanente marca de la norma que le indica, a través del ejercicio de sus dispositivos, un “estar del otro lado”.

En el caso de Morgan nos encontramos con un ejemplo similar, pero el Código de Harry—aquél decálogo que su padre adoptivo construye para que Dexter pueda asesinar y no caer en manos de la ley—, sumado al desarrollo de una “máscara” social, le ha permitido a este personaje camuflarse: aparentar a través de vínculos sociales y afectivos, reales o simulados.

En el caso de Moser, este sufre el apartamiento desde temprana edad: queda huérfano, es entregado a un establecimiento para menores, al igual que Dolarhyde, y nunca

---

<sup>56</sup> Entendemos por estereotipo aquello que desarrolla J.L. Dufays en su artículo “El Estereotipo, un concepto llave para leer, pensar y enseñar la literatura” (2001). El autor lo describe como un modo de lectura sostenido en la mirada que sobre él se posee. Es decir, en una postura afectiva adoptada por el espectador/lector que determina los impactos de la modelización textual: podemos adherir al universo representado o podemos ponernos en distancia, siempre desde una lectura participativa.

Dufays marca tres estructuras a las que siempre afecta un estereotipo: 1) las temáticas/referenciales/paradigmáticas/de inventio (ideas o representaciones “ceñidas/adecuadas” a personajes, lugares, acciones, objetos); 2) las sintagmáticas/de dispositivo (agenciamientos de partes de discurso o de acciones narrativas) y 3) las verbales o de elocutio (figuraciones de estilo).

Nuestro análisis trabaja con las dos primeras dimensiones: ponemos el acento en la inventio y en la dispositivo.

<sup>57</sup> Aquel que, en la periferia de las normas sociales, vive o actúa apartado de la sociedad.

posee la posibilidad de “intentar” una vida “normal”. Su hermano Dexter a causa de ser más pequeño pudo ser adoptado con mayor facilidad.

Por último, el personaje de Wittgenstein elige un lugar de fuga frente al entramado social y lo hace desde el ejercicio del crimen. Si bien todos los personajes refuerzan su posición de outsiders en el hacer que le es propio, el caso de Wittgenstein es particular ya que en su discurso toma distancia de la usual autoconstrucción de los asesinos seriales; siempre sostenida en una serie de clichés que no son otra cosa que la construcción estereotipada del sujeto marginal y violentado por el sistema.

A esta característica le sumamos otra: la voluntad de ocultamiento en los espacios de la noche y de la ciudad. Respecto a estas coordenadas debemos decir que todos los art-killers de nuestro corpus realizan sus actividades predatorias en ciudades (Atlanta, Birmingham, Miami, Londres) y mayoritariamente durante la noche, por las mismas facilidades que ésta ofrece para la realización del crimen.

El asesino solitario que acecha a sus víctimas desde las sombras de la noche y de la ciudad se completa, en tanto estereotipo, con una victimología común. Esta es, a su vez, una herramienta para pensar de qué manera estos personajes transgreden las normas del universo ficcional: niños y familias<sup>58</sup> son, en tanto símbolo último de productividad y sostén del orden social, vidas que “merecen” ser lloradas —en términos de Judith Butler<sup>59</sup>. Representan las bases del orden moderno y generan un alto nivel de empatía dentro y fuera del universo ficcional.

De Quincey y Harris trabajan con este prototipo de víctima en sus textos. Lindsay y Kerr trabajan con victimologías opuestas pero, también, altamente significativas: los art-killers de *El Oscuro Pasajero* y *Una investigación filosófica* no asesinan ni niños ni familias, sino a otros asesinos. Este giro narrativo abre una nueva serie de problematizaciones frente a las normatividades que aparecen como hegemónicas en cada uno de los textos.

Tomamos del análisis de Conelly, también, un elemento que nos resulta fundamental para entender el actuar del art-killer: la idea del becoming. Esto implica, como ya hemos

---

<sup>58</sup> Lo que De Quincey señala como el “exquisito rigor” del “patetismo” (De Quincey, 2015: 51)

<sup>59</sup> Judith Butler en su libro *Marcos de guerra. Las vidas lloradas* (2010) plantea de qué manera, en tiempos bélicos, se complejiza pensar qué vidas merecen ser lloradas y cuáles no. La saturación política de dichos marcos, la agenda política y los mass media influyen en este terreno. De esta manera, una vida puede convertirse, por la influencia de esas variables, en “otra cosa”. Parafraseando a Butler, aquellas vidas que implican una amenaza para los demás son las que primero caen en el no reconocimiento de la vida como tal. Si bien nuestro corpus no es bélico, en él, permanentemente, se distinguen entre vidas “valiosas” y “no valiosas”, entre aquellas que merecen ser lloradas y las que no.

En el capítulo dos hemos marcado de qué manera, a lo largo de las narraciones, estos art-killers han sido marcados como vidas no “merecedoras” de ser vividas. Vemos así cómo, dentro del universo ficcional, el poder biopolítico realiza su selección, reforzada por la victimología de estos asesinos que suele implicar la muerte de vidas “inocentes”; en última instancia son éstas las que representan un interés para el biopoder.

adelantado, una acción de devenir en otro ser, otra cosa: es decir una transformación, una trasmutación, una metamorfosis.

Tal como hemos señalado en apartados anteriores, una de las claves del art-killer es que su actuar se enmarca en un proceso. Las motivaciones pueden variar, pero la experimentación como proceso de aprendizaje estético, de búsqueda de una “voz” artística, es común a todos estos personajes.

Dicho esto, el punto clave en el cual queremos centrarnos en este apartado es aquello que De Quincey señala en *Del asesinato*—y que Conelly rescata en su tesis—: la profunda transformación que el actuar criminal homicida perpetra no sólo en sus víctimas, sino en los espacios que rodean, sostienen y emergen del crimen.

La escena criminal como lugar donde el asesino transforma un cuerpo vivo en un cuerpo muerto implica un “oscurecimiento”<sup>60</sup> del espacio físico. A su vez, agregamos, la presencia del cadáver como corporalidad que ya no pertenece al bios sino que se presenta como una otredad casi absoluta, implica que la escena del crimen, en tanto espacio de una “muerte artística”, se sostiene en una operación de poder.

En “Cuerpo, persona, resto” Gabriel Giorgi retoma el estudio de Robert Harrison en *The Dominion of Dead* (2003) y su insistencia en la diferencia entre *imago* y cuerpo. La “imagen del muerto, que es fundamentalmente la ‘persona’ en el sentido jurídico y teatral del término” (Giorgi, 2014: 197) se encuentra en oposición a la “materialidad del cadáver” (Giorgi, 2014: 197). “El rito funerario encuentra imagen y cadáver todavía juntos, y lo que hace es [...] distinguirlos y separarlos, para reenviarlos a temporalidades específicas: entrega el cadáver a los procesos naturales y biológicos, e inicia el proceso de construcción de la imago en los sobrevivientes” (Giorgi, 2014: 197).

En este sentido, los art-killers someten los cuerpos, en las escenas del crimen, a una serie de procedimientos que rompen fuertemente con la posibilidad de separar imago de cuerpo. Colocan a las víctimas, mayoritariamente, en la esfera de la pura corporalidad y, como veremos más adelante, incluso, en el terreno de lo *abyecto*. Los cuerpos mutilados, intervenidos o fragmentados imposibilitan el rito social y dificultan esa construcción de la imago en los que sobreviven.

El art-killer viene a transgredir, en este sentido, doblemente la norma: por un lado cruza los límites de la ley, en tanto toma una vida; por otro reescribe en su actuar los parámetros desde los cuales entender muertes “significativas” e “insignificantes” (Giorgi, 2014: 198), en términos de Giorgi.

---

<sup>60</sup> Conelly lo lee cercano al gótico, a lo oscuro o a lo demoníaco en De Quincey.

Esto es así en tanto las víctimas no son “importantes” como personas, como seres humanos, sino que su valor significativo se encuentra en función siempre de la obra de arte.

Sus cuerpos importan como material, como parte de un proceso creativo. A través del asesinato se produce una contestación ante el sistema normativo, ni más ni menos que en la conjunción de un ejercicio artístico y un hacer de muerte.

Giorgi señala respecto a la biopolítica y al rito funerario una operación: “El efecto perdurable de dislocar, radicalmente, esta noción de ritual fúnebre como distribución entre lo natural y lo social, entre lo biológico y lo cultural, entre el tiempo del cuerpo y el tiempo de la persona” (Giorgi, 2014: 98). Esto que el autor marca nos permite pensar el accionar del art-killer en la escena del crimen desde su transgresión.

Si la bio y la tanatopolítica han efectuado ese cambio frente al rito funerario, el art-killer vuelve sobre el espacio del rito, vuelve sobre la teatralización para establecer nuevas coordenadas —las suyas propias— desde dónde leer lo vivo, la vida, lo vivible.

El art-killer, a través de la escena del crimen —y del crimen en sí—, efectúa un empoderamiento: transforma personas en cuerpos fragmentados, en cuerpos intervenidos, en cadáveres-objetos.

El crimen se convierte, entonces, en un espacio de contestación y presenta un horizonte de politización específico. El cadáver, inserto en la escena del crimen, si bien marca la ausencia de la persona, se presentiza como signo de una operación política.

### 2.2.1) Dolarhyde. Cinegética, abyección, *myse en abyme*<sup>61</sup>

En el caso de Dolarhyde ya hemos adelantado qué tipo de intervenciones corporales realiza sobre sí mismo y en los cuerpos de sus víctimas. Nos centraremos, entonces, en la puesta en escena que el investigador Will Graham —al cual analizaremos como personaje en el próximo capítulo—, reconstruye luego de analizar la muerte de las dos familias víctimas de El Dragón:

Con la ventaja de la autopsia y los datos suministrados por el laboratorio, Will Graham comenzó a ver cómo había ocurrido.

El intruso degolló a Charles Leeds mientras dormía junto a su esposa, regresó al interruptor de la luz en la pared y encendió las luces (pelos y fijador de la

---

<sup>61</sup> Expresión francesa que significa, literalmente, “puesta en abismo”. En literatura implica un procedimiento narrativo. Consiste en imbricar una narración dentro de otra, de manera análoga a las *matrioskas* o muñecas rusas. Se trata de un relato en el relato con valor meta-poético. También se generalizó el uso de esta expresión para referirse al empleo de estructuras análogas en otros campos tan diversos como el cine, el teatro, la fotografía y las artes gráficas en general.

cabeza del señor Leeds fueron dejados en la placa del interruptor por un guante suave). Le disparó a la señora Leeds cuando se incorporó y luego se dirigió a los cuartos de los chicos.

Leeds se levantó con la garganta seccionada y trató de proteger a sus hijos, dejando a su paso grandes gotas de sangre y el inconfundible rastro de una arteria cortada mientras trataba de luchar. Fue empujado hacia un lado, cayó y murió con su hija en el dormitorio de ella.

Uno de los dos niños fue muerto en la cama de un disparo. El otro fue encontrado también en la cama, pero tenía en el pelo pequeñas bolitas de tierra. La policía creía que había sido sacado primero de debajo de la cama y luego muerto de un balazo.

Cuando estaban todos muertos, a excepción posiblemente de la señora Leeds, comenzó el destrozo de espejos, la selección de trozos y la ulterior dedicación a la señora Leeds.

En la caja de cartón Graham tenía copias de los informes completos de las autopsias. Allí estaba el de la señora Leeds. La bala había entrado a la derecha de su ombligo y se había alojado en la espina dorsal pero la mujer había muerto por estrangulamiento [...]

El nivel de la histamina era mucho más alto que el de serotonina, por lo tanto no había sobrevivido más de quince minutos. La mayoría de sus otras heridas habían sido hechas, probablemente, después de muerta. Si las demás heridas eran *postmortem* ¿qué hacía el asesino en ese intervalo mientras la señora Leeds esperaba la muerte? En eso pensaba Graham. Luchar con Leeds y matar a los otros, por supuesto, pero eso no le habría llevado más de un minuto. Romper los espejos. ¿Y qué más?

Sabía dónde habían sido encontrados los cadáveres gracias a las marcas hechas por la policía en los colchones y a las fotografías que tomaron [...]. Pero la profusión de manchas de sangre y de marcas y huellas borrosas en la alfombra del hall seguía sin poder explicarse. Uno de los detectives sugirió que algunas de las víctimas habían tratado de escapar del asesino arrastrándose. Graham no estaba de acuerdo; evidentemente el criminal las había movido después de muertas y luego las había colocado nuevamente en el lugar donde estaban cuando las asesinó.

Era obvio lo que había hecho con la señora Leeds. ¿Pero y los demás? No los había desfigurado, como hizo con la señora Leeds. Cada uno de los niños tenía una única herida de bala en la cabeza.

Charles Leeds se desangró hasta morir, contribuyendo la sangre aspirada. La única marca adicional que presentaba era superficial, la de una atadura alrededor del pecho, aparentemente *postmortem*. ¿Qué hizo con ellos el asesino después de matarlos?

Repasó minuciosamente todos los dormitorios del primer piso [...], dibujó cada mancha en un plano en escala del dormitorio principal, valiéndose del muestrario para comparar y poder así estimar la dirección y velocidad del goteo. En esta forma esperaba poder descubrir la posición de los cuerpos en diferentes momentos.

Había una hilera de tres manchas que subían y daban la vuelta a un rincón de la pared del dormitorio y tres pequeñas manchas en la alfombra debajo de ellas. La pared de la cabecera de la cama estaba manchada del lado donde había estado Charles Leeds y se veían las marcas de unos golpes sobre los zócalos. El diagrama de Graham empezó a parecerse a esos juegos de entretenimiento en que deben unirse los números con una raya para obtener un dibujo, pero en este caso no había números.

Se quedó contemplándolo, miró nuevamente la habitación, y luego retomó el dibujo hasta sentir que su cabeza estaba por estallar. Buscó los informes de la autopsia de los tres niños Leeds y sus diagramas del dormitorio principal y los desparramó sobre la cama. Allí estaban las tres manchas de sangre en línea oblicua en el rincón y las otras en la alfombra. Encontró las medidas de los tres chicos. Hermano, hermana, hermano mayor. Coincide. Coincide. Coincide.

Habían estado sentados en fila contra la pared mirando hacia la cama. Un público. Un público muerto. Y Leeds. Atado por el pecho contra la cabecera.

Dispuesto como para que pareciera que estaba sentado en la cama. Por eso tenía la marca de una atadura y estaba manchada la pared encima de la cabecera.

¿Qué estaban observando? Nada; todos estaban muertos. Pero tenían los ojos abiertos. Estaban mirando una actuación en la que las estrellas eran el maniático y el cadáver de la señora Leeds, además del señor Leeds sentado en la cama. Espectadores. A los que el loco les podía mirar las caras. Graham se preguntó si habría encendido una vela. La luz vacilante habría simulado una expresión en sus rostros. Pero no se encontró ninguna vela. Tal vez se le ocurriera hacerlo la próxima vez (Harris, 1992: 16,17).

Para que la transformación artística que Dolarhyde pretende realizar sea posible, una serie de elementos deben darse primero. Éstos son parte de la escena del crimen puesto que hacen a la “cacería” y, también, construyen la narración de la obra que Dolarhyde pone en marcha.

La cinegética comienza con la muerte de las mascotas familiares —Dolarhyde se asegura que no alerten a los dueños de casa o vecinos, especialmente si se trata de un perro. Este no es un dato menor: tal como manifiestan los personajes forenses en la novela, los animales son heridos violentamente, pero no muertos en el momento.

Dolarhyde observa, desde un árbol cercano a las propiedades, cómo los niños de cada familia encuentran al animal moribundo y, luego de su muerte, le dan entierro. Su inocencia y tristeza excita al Dragón. Este es el paso previo a la matanza familiar, es parte del diseño de la obra, su obertura.

Una vez situado en la noche de la matanza y dentro de la casa de la familia — tomaremos el caso de la familia Leeds— sucede aquello narrado en la cita anterior.

La muerte de los niños es rápida: un disparo en la cabeza. Sin embargo, en el diseño de Dolarhyde, la herida que le proporciona al Sr. Leeds tampoco es inmediatamente mortal y permite que éste se levante e intente luchar por sus hijos. Otro momento de éxtasis para El Dragón. Finalmente, una vez que todas las víctimas han muerto comienza el montaje del espectáculo.

Los cuerpos son movidos de la posición en la que quedaron al morir: los niños puestos como público expectante, a la altura del suelo. El Sr. Leeds sentado y amarrado en la cama matrimonial a mayor altura, pero en un espacio en el que puede “asistir” a todo lo que le sucederá a la Sra. Leeds en esa misma cama.

El “trabajo” sobre la Sra. Leeds implica, en primera instancia, una aproximación al cuerpo desde el tocar —con guantes, mayoritariamente, pero en el caso de las córneas sin ellos; El Dragón toca concavidades, pliegues, órganos.

Este acercamiento se continúa en la necrofilia y en la mutilación con trozos de espejos clavados en la cuenca ocular, vagina, muslos, etc. Luego de la manipulación, de los cortes, las incisiones y el vejamen, finalmente queda la exposición.

A ese punto, el cadáver resulta inseparable del espacio que lo ha rodeado durante toda la intervención y viceversa. No es posible la lectura de la escena del crimen sin esta relación entre cuerpo y espacio que lo rodea, tal como vemos en la cita anterior donde Graham analiza la escena criminal.

La exhibición de aquello que resulta abyecto—en términos de Julia Kristeva—, implica un corrimiento de lo humano. Las escenas del crimen propias del Dragón, Lecter o Moser exponen la anatomía humana como despojo de lo vivo; ya no “persona” sino fragmentos de cuerpo, cuyo sentido sólo es posible en el marco de “la obra” que en el crimen acontece. En este sentido los fragmentos, los fluidos y otros materiales que aparecen en la escena del crimen podrían ser comprendidos como formas de lo abyecto.

Julia Kristeva piensa esta noción, en su forma sublimada, como parte del arte en general, de rituales religiosos y de aquellas formas de comportamiento sexual que la sociedad heteronormativa tiende a rechazar.

La abyección desde un punto de vista psicoanalítico es un aspecto de la constitución del sujeto; una condición necesaria para la formación sexual, psíquica y social de la identidad. En relación al discurso cultural se conecta con las prácticas “transgresivas” —con la experiencia de cruzar límites y prohibiciones. Kristeva sostiene que la abyección es lo que perturba no sólo las identidades, sino el orden de los sistemas. Así nos lo dice en *Poderes de la perversión* (1988):

No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve algo *abyecto*, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas [...]. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto. El traidor, el mentiroso, el criminal con la conciencia limpia, el violador desvergonzado, el asesino que se pretende salvar [...]. Todo crimen, en tanto señala la fragilidad de la ley, es *abyecto*; pero el crimen premeditado, la muerte solapada, la venganza hipócrita lo son aún más porque aumentan esta exhibición de la fragilidad legal [...]" (Kristeva, 1988: 11).

La medición de un crimen, horroroso por su extrema violencia, desde los términos del “buen gusto” —como realiza Thomas de Quincey y como, de una u otra forma, revisitan Dolarhyde, Lecter y los otros asesinos—, fisura los límites de lo inteligible como artístico.

Qué es bello, qué puede ser considerado arte es la pregunta que emerge desde el trasfondo tanto del discurso como del actuar de estos personajes, cruzando permanentemente

sobre los límites de la norma. De esta manera se lo expresa Dolarhyde al personaje de Freddy Lounds:

- Dirá ahora la verdad? Respecto a Mí. Mi Trabajo. Mi Transformación. Mi Arte, señor Lounds. ¿Es esto Arte?

- Arte.

El miedo reflejado en la cara de Lounds le permitía a Dolarhyde hablar sin cuidarse de pronunciar las «s»; sólo sus grandes alas con membranas podían ahora llamar la atención.

- Usted dijo que yo, que veo mucho más allá que usted, era loco. Yo, que impulso al mundo mucho más lejos que usted, soy un loco. He osado mucho más que usted, he presionado mi único sello mucho más profundamente en la tierra, donde durará mucho más tiempo que sus cenizas. Su vida en relación a la mía, es como la huella de una babosa sobre la piedra. Una mucosidad delgada y plateada que entra y sale de las letras en mi monumento

- Dolarhyde repetía las palabras que había escrito en su diario.

Yo soy el Dragón ¿Usted me califica de Loco? Mis movimientos son seguidos y anotados tan detenidamente como los de una potente estrella fugaz. ¿Oyó hablar de la de 1054? Por supuesto que no. Ante Mí, usted es una babosa al sol. Es cómplice de una gran Transformación y no reconoce nada. Es una hormiga en la placenta. Está dentro de su naturaleza hacer algo correcto: temblar como se debe delante de Mí. Pero no es miedo lo que usted, Lounds y las otras hormigas deben sentir por Mí. Usted Me debe reverente temor.

Dolarhyde estaba parado con la cabeza agachada, el pulgar y el índice sobre el puente de su nariz. Acto seguido salió del cuarto (Harris, 1992: 191).

Las escenas del crimen de El Dragón, en este sentido, nos presentan una suerte de *myse en abyme*: el gran espectáculo es la escena del crimen, a la que asisten el investigador y los representantes de la ley. Es la obra puesta a la mirada de la sociedad.

Dentro de ese espectáculo hay otro, íntimo, del que sólo puede participar Dolarhyde, quien necesita y desea ser visto mientras realiza su obra. El público, muerto pero presente, asiste a los actos del asesino. Sin embargo, el ojo que verdaderamente mira, en ese espectáculo privado, es el lente de la cámara que filma tanto el asesinato como lo que sucede a continuación.

Dolarhyde se plantea, entonces, una operación crítica, o meta estética: en la tranquilidad de su hogar vuelve a mirar esa filmación y revisa, con juicio crítico, su forma de presentarse en escena —el tipo de luz que utilizó, las tomas realizadas, si los cuerpos lograron el efecto deseado etc. —, a la manera de un director teatral o de cine.

Hay, entonces, una búsqueda estética en la imagen. La mente del asesino se proyecta en su obra y reflexiona lo que en ésta quiere ver, lo que no, el efecto de sentido que desea lograr, el tipo de artista que a través de ella busca ser.

## 2.2.2) Moser y Morgan. Espectáculo lúdico y rito privado. *Clowns y Tricksters*

En el caso de Brian Moser, como ya hemos marcado, asesina a mujeres que ejercen la prostitución: el proceso, una vez muertas, es siempre el mismo. Primero las desangra, luego fracciona sus cuerpos, extrae la carne de los miembros, los envuelve en papel o en bolsas y, finalmente, los expone en espacios públicos.

Frente a esa suerte de alquimia demiúrgica de los cuerpos que Dolarhyde pretende realizar mediante la transmutación de la carne, en Moser encontramos una construcción distinta de la obra artística. El desprecio que este art-killer tiene por los cuerpos —para él, sólo trozos de carne—, se opone al “cuidado” que Dolarhyde observa sobre las mujeres que atrajeron su atención. Todo el proceso que éste último le dedica a los cuerpos femeninos, una vez muertos, implica una atención especial; ocupa en el diseño de su obra el lugar preponderante.

En el caso de Moser lo que encontramos es la creación de un espectáculo lúdico: va dejando pistas, pequeños regalos a Dexter para que este lo encuentre.

Podemos pensar, entonces, en un doble espectáculo, basado en una dinámica de juego y cacería. El primer espectáculo, la escena del crimen más “superficial” es la que queda, una vez más, a los ojos de los forenses, de la policía y de la sociedad. Ellos ven en la elección y disposición de los espacios y en la presentación de los cuerpos una puesta en escena; pero no la entienden en tanto obra de arte sino que, rápidamente, la clasifican como producto de una mente enferma, de un actuar patológico.

El otro espectáculo es una función personal que Moser construye, a través del crimen, para Dexter: lo atrae como investigador y como criminal. En este juego y cinegética le deja estos juguetes simbólicos: la muñeca troceada en la heladera, el espejo retrovisor, la cabeza que le lanza desde el camión, etc. Todos son pequeños artefactos o anzuelos que señalan a Dexter la existencia de un “monstruo” igual a él: construyen el deseo de conexión, aceleran la zona monstruosa:

Crucé por debajo de la cinta amarilla, y mientras me dirigía al extremo opuesto, tuve la extraña sensación de que alguien estaba descomponiendo el contenido de oxígeno de la atmósfera de Miami. Me detuve cuando llegué junto a un edificio en construcción. Se trataba con toda probabilidad de un bloque de oficinas de tres pisos, de la clase que ocupan los empresarios de segunda fila. Y al dar un paso más, siguiendo la actividad que rodeaba aquella estructura a medio construir, supe que no se trataba de ninguna coincidencia. Con este asesino nada era una coincidencia. Todo era deliberado, cuidadosamente medido para causar un impacto estético, explorado en función de una necesidad artística (Lindsay, 2005: 101).

Por otra parte, Dexter realiza su obra en el marco de un ritual específico. Selecciona a la víctima —que deberá ser un asesino—, y previo a matarlo realiza una serie de pasos. En primera instancia, lo reduce; en segunda, lo droga para poder manipularlo. Luego lo ata con cinta transparente a una mesa de trabajo, completamente desnudo, hace una pequeña incisión en el rostro de donde extrae una gota de sangre como souvenir. Antes de comenzar el proceso de desmembramiento le enseña a su víctima imágenes o, incluso, los cuerpos de aquellas personas que éste ha asesinado.

En este sentido, nos encontramos nuevamente con una *myse en abyme*: las imágenes de las víctimas de su víctima otorgan a Dexter la posibilidad de hacer exterior los motivos de su asesinato. Si bien siempre quienes están en la mesa de trabajo de Morgan tienen la boca tapada, muchas veces Dexter les quita la cinta para escucharlos o preguntarles el porqué de sus crímenes. Por lo general esta breve charla termina con Dexter haciendo una suerte de evaluación moral y diciéndoles que él será, de alguna manera, juez y verdugo.

A continuación comienza a trabajar en los cuerpos, aún vivos, con cuchillos, hachas y sierras hasta que la víctima entra en shock y muere. Cuando el cuerpo ha sido completamente desmembrado, esconde las partes en bolsas y lo tira al mar.

De esta manera vemos cómo Dexter no expone sus escenas del crimen públicamente; esto tiene que ver con que, de alguna manera, sus instintos han sido “encausados” mediante el Código de Harry, cuya primera norma es “no ser atrapado” y la cual implica que los asesinatos, y sus “pruebas”, deben permanecer ocultos ante la sociedad.

El carácter aséptico<sup>62</sup> que posee el espacio del crimen permanece de tal manera hasta que el Oscuro Pasajero/Dexter toma el cuchillo:

—Quién eres? —susurró el padre Donovan.

—El principio —dije—. Y el fin. Le presento a su Exterminador, padre.

Tenía la aguja a punto y ésta penetró por su cuello tal y como se suponía que debía hacer, con una ligera resistencia por parte de los músculos en tensión, pero ninguna por parte del cura. Presioné el extremo y la jeringuilla se vació, llenando al padre Donovan de una calma rápida y limpia. Unos instantes, nada más: su cabeza empezó a flotar y giró el rostro hacia mí.

¿Me veía de verdad? ¿Veía los guantes de goma, el guardapolvo hasta los pies, la resbaladiza máscara de seda? ¿O eso era algo que sólo sucedía en la otra habitación, en la del Oscuro Pasajero, la Habitación Limpia? Pintada de blanco dos noches atrás, y barrida, fregada, desinfectada y tan limpia como era posible. Y en medio de la estancia, las ventanas selladas con gruesas tiras de goma blanca, bajo las luces centrales, ¿me vio realmente junto a la mesa que yo había fabricado, junto a las bolsas blancas de basura, los botes llenos de sustancias químicas, y la pequeña fila de sierras y cuchillos? ¿Me vio entonces? ¿O sólo vio aquellos siete tumores sucios, y

---

<sup>62</sup> Hablamos de un carácter aséptico, y casi artesanal, en tanto Dexter acondiciona el espacio donde ocurrirá el crimen con gran detalle y cuidado, cubriendo todo con plásticos y cintas para evitar dejar pruebas en el lugar.

quién sabe cuántos más? ¿Se vio a sí mismo, incapaz de gritar, convirtiéndose en parte del horrible espectáculo del jardín?

Por supuesto que no. Su imaginación no le permitía verse como a un miembro de la misma especie. Y en parte tenía razón. Él nunca se convertiría en un espectáculo tan horrible como el de los niños. Yo nunca lo haría, nunca lo permitiría. No soy como el padre Donovan. No soy ese tipo de monstruo. Soy un monstruo muy pulcro.

Y la pulcritud requiere tiempo, claro, pero merece la pena. Merece la pena que el Oscuro Pasajero quede contento y así tenerlo tranquilo durante un tiempo. Merece la pena sólo por la satisfacción del trabajo bien hecho. Eliminar un montón de basura del mundo. Unas cuantas bolsas pulcramente cerradas, y el pequeño rincón del mundo donde vivo se convierte en un lugar más pulcro, más feliz. Mejor.

Tenía ocho horas por delante. No más. Y las necesitaría todas.

Até al cura a la mesa con cinta adhesiva y le arranqué la ropa. Los preliminares fueron rápidos: depilar, restregar, eliminar todo lo que sobresalía de forma desordenada. Como siempre, sentí aquella fuerza lenta y prolongada que me latía por todo el cuerpo. Palpitaba en mí mientras trabajaba, elevándose y llevándose con ella, hasta el final, hasta que la Necesidad y el cura desaparecían meciéndose en la misma ola (Lindsay, 2005: 10).

En el momento en que el cuchillo se hunde por primera vez en la carne, se hace presente el desenfreno y el goce. De esta manera, la escena del crimen se vuelve un espacio desordenado y sangriento que Dexter deberá reordenar y limpiar; por otra parte, ese carácter aséptico del que hablamos se encuentra presente también en las escenas del crimen de Moser:

— Han encontrado el cuerpo —dijo ella—. Ya me entiendes, el que acompañaba a la cabeza.

Me incorporé.

— Dónde?

Me miró del modo en que los policías miran a la gente que encuentra cabezas decapitadas por la calle. Pero respondió.

— En el Office Depot Center.

— ¿Dónde juegan los Panthers? —pregunté, y sentí un escalofrío, como si un dedo helado me atravesara el cuerpo—. ¿En el hielo?

LaGuerta asintió sin dejar de observarme.

— Lo encontraron envuelto en la red de la portería.

Sentía unas incontenibles ganas de ir al estadio. Deseaba ver el cuerpo apilado sobre el hielo más que cualquier otra cosa, deseaba deshacer el pulcro envoltorio y ver la limpia carne fresca. Deseaba tanto verla que me sentí como un perro babeante de esos que salen en los dibujos animados; mi urgencia por verlo era tal que incluso sentía que el cuerpo, en cierto modo, me pertenecía.

Me detuve en la baranda y miré por el cristal. Ahí estaba, a sólo tres metros. Tenía un aspecto perfecto sobre la pureza fría de la pista de hockey recién preparada. Cualquier joyero les confirmará que encontrar el engaste adecuado resulta vital, y éste... Era alucinante. Absolutamente perfecto. Me sentí un poco mareado, inseguro de que la barandilla sostuviera mi peso, como si pudiera atravesar la madera cual hilo de niebla. [...]

Estábamos en la pista de hockey donde había pasado muchas horas agradables y contemplativas; ¿acaso no era esto otra prueba de que este artista — perdonen, quiero decir «asesino», por supuesto— se movía por un sendero paralelo al mío? Contemplan sólo la exquisita obra que ha realizado aquí.

Y la clave tenía que estar en la cabeza. No cabía duda de que era una pieza demasiado importante en sus propósitos como para dejarla fuera. ¿Me la había lanzado

para asustarme, provocarme un paroxismo de horror, terror y pavor? ¿O había averiguado de algún modo que yo sentía lo mismo que él? ¿Acaso él también podía sentir la conexión que se había establecido entre nosotros y sólo quería jugar un poco? ¿Me estaba tomando el pelo? Tenía que tener una buena razón para entregarme un trofeo como ése. Me invadían sensaciones poderosas y vertiginosas, ¿cómo podía él no sentir nada?

Esta vez las partes no estaban cuidadosamente envueltas. En su lugar, estaban dispuestas en el suelo formando cuatro grupos. Y, al mirarlos de cerca, percibí algo maravilloso.

Una pierna estaba tumbada a lo largo del lado izquierdo del armario. Era de un azul pálido y exangüe, y alrededor del tobillo llevaba una cadenita de oro con un cierre en forma de corazón. Un encanto, de verdad, sin horribles manchas de sangre que estropearan el conjunto; un trabajo auténticamente elegante. Dos brazos oscuros, igual de bien cortados, habían sido doblados a la altura del codo y dispuestos junto a la pierna, con el codo apuntando en dirección contraria a ésta. Al lado, los miembros restantes, todos doblados por las articulaciones, habían sido colocados formando dos grandes círculos.

Tardé un momento en captarlo: parpadeé, y de repente el conjunto cobró sentido y tuve que hacer grandes esfuerzos para no echarme a reír como la colegiala que Deb me había acusado de ser.

Porque los brazos y piernas formaban tres letras, que leídas en conjunto daban como resultado una palabra breve: BOO [abucheo, rechifla, bu ]. Los tres torsos estaban situados debajo del BOO en un semicírculo, conformando una preciosa sonrisa de Halloween. Menudo bribón. [...] (Lindsay, 2005: 116).

La blancura de morgue que otorga la luz solar a la ciudad —a su costado más perverso, promiscuo y gore—, aparece insistente y perturbadora en el momento en que Dexter ingresa a la primera escena del crimen de Moser, en *Tamiami Trail*; allí todo parece casi fantástico y plástico.

Miami toda es, de día, de noche, con la luz lunar o solar, un coto de caza: en sus calles se abre, cual útero profuso, una galería monstruosa<sup>63</sup>—que también veremos presente en *Una investigación filosófica*. En esa ciudad, multifacética y pluricultural, repleta de olores cubanos, de música caribeña, de sexo, comida y criminales, los “monstruos” proliferan; se reparten en diferentes puntos y esquinas de la ciudad, realizan sus propias rutas criminales: “Otro bello día en Miami. Cadáveres mutilados con previsión de chubascos vespertinos” (Lindsay, 2005: 91).

Compara Dexter, entonces, a lo largo de la narración sus “obras”, sus pequeños espectáculos privados, con las obras del “Carnicero”. Busca similitudes, diferencias. Aprende, con la pasión del aprendiz que se encuentra frente a un artista superior —similar a lo que sucede entre Dolarhyde y Lecter.

---

<sup>63</sup> Tal como afirma Fassi en el Proyecto *Políticas de la vida, normalización y proliferación de monstruos en literaturas contemporáneas* (2014-2015), del cual es directora: “Nos proponemos investigar esa zona ambigua, limítrofe, intermedia, permeada por el lenguaje de las ficciones, en y por la que diversos cuerpos individuales o cuerpos-especie son nominados, figurativizados, narrativizados como singularidades anómalas.

Finalmente, el gran concepto de la obra de Moser, su mayor aspiración es la posibilidad de trabajo conjunto con Dexter en el cuerpo de su hermana adoptiva, Deborah.

Con la terminación del último vínculo humano que Dexter posee y la transgresión más radical al Código de Harry, Moser se aseguraría la mayor y más sonora carcajada final, en una suerte de tragicomedia sangrienta.

Por último, tomamos para analizar las figuras de Dexter y Brian como art-killers, algunos de los rasgos que Georges Balandier expone en sus capítulos “El Desbarajuste” y “El reverso”, presentes en su libro *El poder en escenas* (1994).

En dicho texto Balandier parte de la premisa de que el ejercicio de poder es una teocracia, una constante dramatización del poder y del acontecimiento. Paralelamente, señala que los procesos dramáticos y los juegos de apariencias ocupan cada vez mayor lugar en la cultura mediática y en el ejercicio político actual<sup>64</sup>.

En este marco analiza, en primera instancia, en el capítulo “El Drama”, la teocracia del gobierno en general y nos dice: “Todo sistema de poder es un dispositivo destinado a producir efectos, entre ellos los comparables a las ilusiones que suscita la tramoya teatral” (Balandier, 1994: 16). En este sentido, la relación íntima entre el arte de gobierno y el arte de la escena posee, también, otra cara: el poder “puede ser embrollado, objeto de burla, invertido simbólicamente, a falta, siempre, de poder derrocarlo; esta es la función asignada al desorden en el seno mismo del orden” (Balandier, 1994: 17).

Es, justamente, ese desorden y las figuras que lo representan, aquello que Balandier estudia en “El desbarajuste” y en “El reverso”.

Para estas figuras de la diferencia, de la transgresión a las prohibiciones, de la desviación, señala el autor tres arquetipos: el bufón o *clown*, el brujo y el *Trickster* o embaucador. Las tres figuras comparten rasgos y se superponen; pero tienen su origen en diferentes momentos históricos, culturales y políticos. Al mismo tiempo, los roles transgresores que cumplen en esta teocracia presentan diferencias.

En *El Oscuro Pasajero*, entendemos que el personaje de Brian pone en funcionamiento algunas de las características del bufón y Dexter algunas de las del Trickster. Todo esto en relación, específicamente, a la escenificación de sus asesinatos y a la manera en la cual contestan, mediante ellos, la norma del universo ficcional.

Comenzando por el Trickster, nos dice Balandier:

Lo imaginario colectivo les ha dado vida en el seno de mitos de los que Paul Radin pudo afirmar que revelaban ‘las más antiguas formas de expresión humana’. Un

---

<sup>64</sup> Es por esto que el texto de Balandier nos parece sumamente interesante en relación a nuestro capítulo uno y al vínculo entre este corpus y la cultura mundializada como marco de un fenómeno cultural mayor.

personaje genérico, engendrado o que se transforma, que actúa tan pronto como dios o héroe que como bufón, es el del Trickster, así llamado por los mitólogos anglosajones, para conservar con ello el recuerdo de una vieja palabra francesa que tiene el mismo significado: *triche*, trampa, fullería.

Por mediación suya, todo queda confundido y cuestionado; los límites se desdibujan, las categorías se mezclan, las reglas y obligaciones pierden su fuerza. Las aventuras del héroe pueden hacer del mito el equivalente de una sátira, de una crítica sarcástica de la sociedad y del tipo de hombre que genera [...].

Los mitos del *Trickster*, o embaucador, cuentan con una amplia difusión en América del Norte; nos devuelven al tiempo de los orígenes o del extremo pasado, lo que permite la crítica atemporal [...] (Balandier, 1994: 49).

En el capítulo tres desarrollaremos, respecto al personaje de Dexter —y su tensión entre vigilantismo y criminalidad—, porqué ocupa una posición del “entre”. Su actuar es, sin lugar a dudas, transgresor; sin embargo, la “justificación” moral y ética que encuentra en el Código de Harry —darle un sentido a sus asesinatos, contrarrestando una justicia ineficiente— desdibuja límites, mezcla categorías y cuestiona, tal como ejercita el Trickster, el poder que sostiene a las normas; en tanto ha sido puesta en evidencia su inutilidad.

Inferimos una crítica social en *El Oscuro Pasajero*: el universo ficcional nos muestra una porción de E.E.U.U muy distinta de la que estamos acostumbrados a ver en otras ficciones. En la actualidad abundan narrativas —tanto de autores estadounidenses, como caribeños y sudamericanos—, que insisten en este espacio de lo “distinto” en el centro mismo de la tierra norteamericana. Pero, quizás, el mayor impacto de la novela de Lindsay sea mostrarnos una ciudad de importancia, como lo es Miami —meca del estrellato, el jet set y el turismo fashion—, representada en esta galería de monstruos sobre la que ya hemos hecho mención. En ella, el primer y más grande monstruo es el sistema político-judicial, permanentemente burlado y puesto en la mira a causa de su insolvencia y corrupción.

En este sentido, el actuar de Dexter confunde y cuestiona al mismo tiempo. Por solo poner un ejemplo tomamos el desbarajuste que implica para el personaje de Deborah el reconocimiento de la verdadera identidad de Dexter. Al enterarse que su hermano es un asesino serial y siendo ella, por sobre todo, miembro de la policía de Miami, decide no arrestarlo sino encubrirlo haciendo abuso de su posición de poder.

En el final de la novela asistimos a la ceremonia por la cual Deborah se convierte en Jefa de Policía: Dexter ha llegado así al corazón mismo de la estructura de poder. Su hermana lo protegerá y él podrá seguir asesinando: ha calado hondo en la estructura del sistema normativo<sup>65</sup>.

---

<sup>65</sup> En relación a los efectos en los públicos de consumo, en el marco de esta exposición de una Miami “monstruosa” en el seno de EE.UU, debemos rescatar que la figura de Dexter provoca no sólo una enorme

Por otra parte, el bufón o clown mantiene una posición de “apartado” social: su tratamiento burlesco de lo sagrado y de lo normativo se complementa con una exhibición de lo sexual cercana a la obscenidad. Sus pequeñas ceremonias provocan la repulsión, el escándalo extremo. Tal como vemos en el personaje de Brian, cuyo instrumento de escenificación —una de las características claves del bufón—, es la teatralización ritual, cuestión que también aparece presente en el personaje de Dexter.

Al mismo tiempo, el registro que poseen los espectáculos de Moser es, ante todo, burlesco; su puesta en escena pública busca no sólo la transgresión en sí, sino un efecto de impacto —entre la repulsión y el escándalo— para los que asisten a las escenas del crimen.

En ambos casos, el Trickster y el bufón, detentan un poder centrado en la capacidad ofensiva frente a la norma: tres movimientos sostienen esa ofensa. Por una parte, la ironía que devalúa al poder y sus jerarquías; por otra, la rebelión que pone por explícito la tangibilidad del poder —cómo esa norma puede volverse cuerpo y su transgresión también; por último, el movimiento, la alteración del orden en su mismo seno.

Así, el bufón:

Expone cómo pueden ser alteradas las distinciones y clasificaciones que la sociedad y la cultura imponen. Deconstruye para reconstruir de otro modo. Crea en el desorden. Presenta una imagen enloquecida y heroica de la aventura individual, capaz de trascender las convenciones sociales [...] Su espectáculo hace de la ironía, en todas sus manifestaciones, la fuerza desacralizadora por excelencia; una fuerza a la que nada, ni nadie, puede oponer resistencia. Sus excesos quiebran las más restrictivas censuras y pueden llegar hasta el extremo de la obscenidad y de la violencia salvaje. Su transgresión pertenece al orden del ritual [...] (Balandier, 1994: 58).

---

empatía sino que además “contagia” su razonamiento “positivo” en relación a la muerte por mano propia y a la decadencia del sistema en general.

Para una profundización tanto sobre la recepción de la figura de Dexter, por parte de la audiencia televisiva y el público lector, como sobre las relaciones entre los productos culturales que devienen de dicho personaje y un análisis de corte sociológico-político, recomendamos la lectura de los siguientes textos: el libro *Dexter, Investigating Cutting Edge Televisión* (2010), editado por Douglas L. Howard quien recopila una serie de estudios sobre la serie *Dexter* orientados por diferentes disciplinas (que van desde un análisis propiamente televisivo, hasta relaciones entre ética, estética y política, pasando por la psiquiatría y el psicoanálisis); el artículo “Análisis sociológico de la serie de televisión *Dexter*”, publicado en *La mirada de Telemo. Revista académica sobre televisión peruana y mundial* (2011), cuyo autor es Luis García Fanlo (Investigador del Área de Estudios Culturales del Instituto de Investigaciones Gino Germani-UBA), quien trabaja la serie *Dexter* y la saga literaria desde una mirada sociológica; el artículo web “Dexter Morgan, el nuevo psicópata americano amigo de los niños” (<http://saludypsicologia.com/6436/el-discurso-perverso/>), en donde se analiza la serie desde su impacto socio cultural en la población más joven que consume este producto; el artículo “Análisis de la serie *Dexter*. Una aproximación a su relato en la cultura de la convergencia” (2013) de María del Rosario Morelli (Investigadora de la Universidad Nacional de Rosario), quien trabaja la serie *Dexter* en el marco de la cultura de la convergencia, es decir, en el marco de un consumo transmediático donde producción y recepción son igualmente importantes: convergen y se retroalimentan para la continuidad del producto artístico; finalmente, el artículo “Desiring Dexter: The pangs and pleasures of serial killer bodytechnique” (2012), publicado en el *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*. Vol. 26, No. 4, de la autora Stephanie Green, quien trabaja la relación entre monstruosidad, moralidad y estética en la serie de televisión.

Hemos señalado ya algunos puntos en común entre el personaje de Ludwing Wittgenstein —*art-killer* de *Una Investigación Filosófica*—, y el resto de los asesinos-artistas del corpus.

Respecto a este punto, nos parece de especial interés las semejanzas de este personaje con el de Dexter Morgan; en tanto ambos son asesinos de asesinos y sus víctimas exclusivamente de sexo masculino. Esto representa una distancia importante frente a la usual construcción ficcional del serial killer cuyas víctimas son, mayoritariamente, mujeres.

En este sentido —partiendo de lo que Conelly señala como estereotipo de quinceañero coadaptativo del serial killer—, nos parece interesante que en nuestro corpus aparezcan dos tipos de victimologías para la figura del art-killer. Una en efecto más atendida a la construcción mímica: hombre asesino de mujeres, familias y niños (en ese orden); y otra que presenta una vuelta de tuerca: hombre que sólo asesina a hombres que son criminales.

### 2.2.3) El Wittgenstein ficcional. Lenguaje y mundo. Poética del asesinato

Tanto en *Una investigación filosófica* como en *El Oscuro Pasajero* si bien siempre aparece expresamente la penalización de todo actuar criminal, los personajes art-killers ponen en funcionamiento una suerte de justificación moral de sus acciones e, incluso, los investigadores colaboran con esta perspectiva. A través de esta “justificación” parecería no ser tan negativa la presencia de los serial killers: su existencia es posible, ante todo, allí donde el sistema falla.

El criminal, en una paradoja casi burlesca, se encarga de “apresar” a otros criminales que la justicia ha dejado escapar o nunca ha encontrado. La vuelta de tuerca nos resulta aún más interesante cuando ese atrapar a otro criminal implica su desaparición definitiva: nada más y nada menos que su muerte.

Esto pone sobre la mesa una discusión compleja, asentada en interrogantes que entendemos colaboran a la crítica social que leemos en ambas novelas: ¿cuáles son los límites del sistema normativo? ¿es o no funcional un sistema asentado en la vigilancia y el castigo (a la manera en que lo piensa Foucault) ¿es o no posible una justicia por mano propia? ¿hasta qué punto no se encuentra más “segura” la sociedad gracias al actuar de estos criminales?

Debemos destacar, al mismo tiempo, que el Wittgenstein ficcional no es el único criminal en la narración. Por el contrario, en *Una investigación filosófica* como en todas las

novelas de nuestro corpus nos encontramos con la presencia de otros criminales cuya actuación va construyendo una zona monstruosa.

El art-killer —en su individualidad y su carácter excepcional, sostenido en el actuar extremo y artístico—, ocupa el lugar central de dicha zona; el investigador, en tensión con el criminal —en esa suerte de “contagio” y profundización de sus rasgos monstruosos— provoca un sismo en el corazón de la norma; los otros criminales que circulan por la narración ponen en escena las múltiples aristas monstruosas que posee cada universo ficcional.

La conjunción del actuar de todos estos personajes provoca en el público lector una sensación de inestabilidad y amenaza. Su actuar, dentro de la narración, efectivamente desestabiliza y atenta contra el sistema normativo; pero, entendemos, el efecto supera la narración en sí: el verosímil realista, mediante el cual son contruidos los art-killers de estas novelas, pone en discusión las continuidades entre ficción y realidad —esto que ya hemos mencionado como la realidadficción ludmeriana; y provoca en el lector una sensación de “peligrosidad”, causada por esta “proliferación” monstruosa. Ante ella, dentro de los límites de la narración, el sistema normativo no tiene más que respuestas de contención.

En cada obra, entonces, el abanico monstruoso presentará distintos matices, diferentes tipos de criminales. Incluso aparecerán persistentemente personajes cuyos roles responden a las normas del universo ficcional, pero cuyo hacer se enmarca dentro de un comportamiento por fuera de la normatividad y que es identificado como monstruoso.

Es en la intersección, en la zona de intercambio, de contigüidades y continuidades que se forma en esta “zona ambigua” (Giorgi, 2014: 2) —entre los personajes que responden al rol del criminal y los que responden al rol de representante de la ley—, donde encontramos un vínculo o lazo social, el cual connota una forma de relación específica sostenida en la proximidad entre el detective y el asesino. Así pareciera que la amenaza monstruosa se expande “contagiando” más allá de la frontera demarcada por la norma y, al mismo tiempo, creciendo de forma exponencial, poniendo en discusión el alcance funcional de cada universo normativo.

Mediante este recurso de proliferación de monstruos, entendemos, también se ponen en juego estereotipos sociales, culturales y políticos en torno a la noción de criminalidad. Así el criminal, con sus distintas modulaciones y gradaciones, ocupa —como venimos analizando—, un lugar clave en el trabajo con nuestro corpus; siendo, a su vez, el hombre como depredador del hombre la variante criminal más actualizada en estas novelas.

En *Una investigación filosófica* esta “cacería” humana es presentada mediante un interesante giro<sup>66</sup>, ya que la apuesta estética del personaje de Wittgenstein muestra tanto un carácter como una ejecución distinta a la del resto de los asesinos del corpus.

Desarrollaremos, entonces, en qué sentido afirmamos que este asesino-artista se diferencia de los otros, mediante tres puntos de análisis. Éstos han sido seleccionados del discurso del personaje quien, mediante su reflexión filosófica, traba relaciones entre lenguaje, vida y arte según su propia y particular perspectiva. Así, haremos hincapié en aquello que él llama su “obra artística”, a saber: la serie de asesinatos que constituyen la trama de la novela.

De esta manera, en función de una primera relación fundamental —lenguaje y mundo— y a través de tres ideas que, permanentemente, circulan en el discurso del personaje —vida, arte, y asesinato—, el Wittgenstein ficcional teje una compleja red conceptual con la cual sostiene su hacer como asesino.

Podemos inferir, entonces, a través de sus reflexiones —las cuales agrupamos en tres relaciones, analizadas a continuación— una suerte de poética del asesinato que enmarca lo que entendemos como su hacer particular en tanto art-killer.

La primera relación en la cual nos detendremos es escritura/lectura/obra artística. La segunda, nombre/lenguaje. La tercera, crimen//lenguaje.

Respecto a la primera relación, comenzamos diciendo que todas las disquisiciones del personaje aparecen plasmadas en lo que él denomina sus Cuadernos. Imitando al filósofo Ludwig Wittgenstein, el personaje mantiene dos cuadernos en los cuales apunta sus experiencias como asesino y sus pensamientos en torno a la vida y el mundo que lo rodea. La forma de narración es marcadamente asistemática y revela una relación tortuosa con el yo, la escritura, y el quehacer filosófico.

---

<sup>66</sup> Tal como adelantamos más arriba, todas las víctimas del Wittgenstein ficcional son hombres. Pero, además, son NVM-negativos, es decir, potenciales criminales de alto riesgo (predadores culturales, violadores, asesinos). Su criminalidad potencial ha sido detectada mediante una evaluación científica realizada por el programa LOMBROSO. A lo largo de la narración podemos ver que este programa se sostiene con un funcionamiento fuertemente biopolítico: su objetivo es la “ortopraxis social” (Kerr, 2000: 57), a la cual entendemos, siguiendo la perspectiva de Jakowicz, como una práctica monstruosa: “El coma punitivo debía ser algo así, estar y al mismo tiempo no estar en absoluto. Una semi existencia entre la vida y la muerte. Monstruoso [...]. Como castigo, era peor que una larga condena en prisión y casi peor que la propia muerte. Pero el coma punitivo era producto de una sociedad a la que la pena capital le provocaba un conflicto moral y en la que las cárceles se habían sobrepoblado de tal forma que resultaban demasiado caras de mantener [...] Jake conocía todos los argumentos a favor del coma punitivo. Resultaba más barato que mantener a un hombre en prisión durante diez o quince años. La aparición de las llamadas ‘camas inteligentes’ —nichos autorregulados, desarrollados por el sector hospitalario y adoptados por el sistema penitenciario que, mediante ordenadores individuales, controlaban mecanismos de alimentación intravenosa. Además el coma anulaba toda posibilidad de seguir teniendo un comportamiento criminal, que, en cambio, sí permitía el sistema penitenciario tradicional. Gracias al coma punitivo se acabó con la sociedad criminal de la noche a la mañana [...] Y en función de la sustancia química elegida, el coma podía ser reversible, sin apenas secuelas mentales o físicas (Kerr, 2000: 231-232).

En el Cuaderno Azul escribirá todo lo respectivo a sus asesinatos: dibujos, croquis de las ejecuciones, utilización del arma, etc. El Cuaderno Marrón es, por otra parte, una suerte de diario íntimo, profuso e intrincado en el cual asistimos a un borramiento entre arte y vida. El lenguaje va cobrando presencia, arremetiendo sobre los límites de la experiencia; la vida, en sus experiencias, va arremetiendo a su vez en las limitaciones del lenguaje. Volviéndose arte, lenguaje y vida un todo indivisible.

En este sentido, la adopción de este formato se entronca con una característica central del pensamiento filosófico wittgensteniano: su condición de fragmentario. Así, tal como señala Samuel Cabanchik en su libro *Wittgenstein, una introducción* (2010), la condición fragmentaria del pensamiento wittgensteniano se sostiene en un flujo y corte permanente. De esos cortes en el pensamiento nacen series, de múltiples sentidos, de las cuales provienen nuevos nudos y, a su vez, nuevas series. Por lo tanto, agregamos nosotros, nos encontramos con una condición serial en el pensamiento del personaje que se manifestará tanto en su saber, como en su hacer como art-killer.

Esta condición serial, entendemos, aparece como un modo de relación y comprensión del mundo compartido por los asesinos-artistas del corpus. El método por medio del cual el filósofo Wittgenstein accede al mundo es, tal como marca Cabanchik, la descripción; de la misma manera actuará el personaje de la novela.

El Wittgenstein ficcional utilizará el lenguaje como herramienta descriptiva tanto de su hacer como asesino, como de su particular percepción sobre el mundo que lo rodea. Es por ello que la presencia de los Cuadernos en la novela nos resulta de gran interés.

Por una parte, si bien en un principio se trata de una escritura “para sí”, el proceso de narrar los asesinatos —y las reflexiones que estos despiertan— conforma lo que el Wittgenstein ficcional entiende como su obra en tanto sistema lógico. Este sistema se compone por una parte exterior —aquella que pone en marcha a través de los asesinatos— y una parte interior, que viene a cerrar el ciclo, y consiste en el proceso de escritura.

El Wittgenstein de la ficción reconoce que “ninguno de sus cuadernos es particularmente bueno” (Kerr, 2000: 145), pero el objetivo de ellos es más grande: “ayudar a otros” (2000: 145), es decir, compartir su visión de mundo y obra con aquellos que puedan seguir sus pasos como asesino. Al mismo tiempo, expresa su deseo de que los cuadernos sean publicados postmortem como una sola obra: “El Cuaderno Azul y el Cuaderno Marrón juntos representan mi sistema, hay allí una realidad virtual de mi trabajo” (Kerr, 2000: 146)<sup>67</sup>.

---

<sup>67</sup> Esto representaría un símil al primer intento de síntesis del pensamiento wittgensteniano: el *Tractatus lógico-Philosóphicus* de 1922 (resultado del ordenamiento de los diarios escritos desde 1906), que responde a lo que se conoce como “el primer Wittgenstein”.

Por otra parte esta escritura íntima presenta, en tanto obra de arte, un lector modelo: el Wittgenstein ficcional espera que el lector de su Cuaderno Marrón se sienta “parte de su historia” (2000: 188); sentirse parte es: “Vivir las páginas de un libro [...], allí donde el cuerpo humano no es necesario para que la experiencia se produzca” (Kerr, 2000: 189).

La revalorización que hace el personaje de la literatura y la escritura como parte formante de su obra nos resulta clave, en particular frente a la presencia en la novela de un mundo altamente tecnológico<sup>68</sup>. Al mismo tiempo expone el valor del lenguaje en íntimo vínculo con la filosofía. Esto resulta de importancia en tanto, tal como expone Cabanchik:

El lenguaje es el medioambiente de la filosofía, es decir, a la vez su objeto, su instrumento y su sustancia. Así, hay un continuo o superposición de capas de una misma materia o energía, a partir del cual es el propio lenguaje el sujeto de la práctica filosófica, conformando primero “problemas filosóficos” como quistes del lenguaje, deviniendo luego escritura fragmentaria donde esos problemas reciben un tratamiento “clínico”, para que, con ayuda del análisis conceptual, se disuelvan nuevamente en el organismo vivo del lenguaje en funcionamiento (Kerr, 2010: 24).

El mismo personaje entroncará en sus afirmaciones el carácter monstruoso de su “hacer” como asesino y la potencialidad de la obra de arte. La lectura es aquí una forma de liberación y así lo expresa: “Alguien que se ha perdido en la lectura, ha perdido la conexión con la realidad. Sin un libro estoy encadenado a la tierra. Leyendo soy Prometeo liberado” (Kerr, 2000: 189).

La escritura, el ejercicio del lenguaje es, a su vez, parte de la praxis filosófica, conjuntamente con el asesinato cometido. Escritura, lectura y crimen se continúan como expresiones del lenguaje y del pensamiento, siempre en el marco del debate filosófico. Es por ello que, una vez que el Wittgenstein ficcional y la inspectora Jakowicz cruzan sus caminos, él le propone una relación lúdica enmarcada necesariamente en la filosofía:

Seguro que este mensaje la molesta semántica y sintácticamente. Procuraré mejorar en nuestro jueguito, así resultará más divertido. La verdad es que ya empezaba a aburrirme con las simples ejecuciones de un hermano tras otro, día tras día. Recuerde que cuando finalmente nos comuniquemos, en el auténtico sentido de la palabra, usted y yo estaremos haciendo filosofía. Así que prepárese. Su seguro y sangriento servidor (Kerr, 2000: 182).

---

A medida que la novela transcurre, el pensamiento del personaje va modificándose en paralelo con los cambios que el filósofo Wittgenstein fue realizando en su forma de encarar la relación entre filosofía y lenguaje. Así, hacia el final de la narración nos encontramos con que muchas de las premisas de las que parte el personaje son similares a los problemas filosóficos —destacando el plural de esta afirmación—, presentes en *Investigaciones filosóficas* (1953). Esta es la obra póstuma del filósofo, de la cual Kerr extrae el nombre de su ficción.

<sup>68</sup> La realidad virtual ocupa, en el universo ficcional, un lugar central. Es la nueva forma de esparcimiento social y una suerte de mundo paralelo en donde el personaje puede vivir fuera de toda norma, en tanto allí no existen límites morales. Al mismo tiempo es, justamente, en la falla del sistema virtual de LOMBROSO donde el Wittgenstein ficcional encuentra cómo comenzar con sus asesinatos, una suerte de punto cero de la narración.

Respecto al segundo punto, la relación nombre/lenguaje, nos encontramos con una utilización cuidadosa y significativa del acto de nombrar.

El programa LOMBROSO designa a aquellos sujetos que son NVM-negativo, en el marco de su tratamiento, el nombre de un filósofo, un pensador, un escritor o un intelectual. Así leemos en la narración un entretejido de relaciones con la alta cultura y la cultura libresco: todas las víctimas del personaje de Wittgenstein propiciarán el discurrir de éste último relacionando el asesinato a cometer, o ya cometido, con alguna característica del personaje histórico original. Algunos de los nombres encubiertos que el programa utiliza son Descartes, Hegel, Byron, Shakespeare, Bertrand Russell, Darwin, Kant, Keats, Locke, Dickens, Sócrates, etc.

Aunque las víctimas no se identifican ni adoptan en su actuar, necesariamente, el nombre que el programa les ha otorgado, encontramos en la descripción que el Wittgenstein ficcional hace de cada asesinato una suerte de contienda filosófica. Si bien se trata de un soliloquio, en la reflexión que rodea a cada crimen se enfrentan la filosofía del lenguaje wittgensteniana y las diferentes formas de pensamiento que responden a los nombres en código de las víctimas: por poner dos ejemplos, el racionalismo cartesiano y la fenomenología hegeliana.

Por otra parte, como ya hemos señalado, los art-killers de nuestro corpus se autoconstruyen como individuos de excepción y, más aún, utilizan la calificación de “monstruo” como una forma de jerarquización frente al resto de los personajes. Si leemos en la autodenominación monstruosa una contestación a los embates del poder normalizador y una puesta en funcionamiento de un saber positivo del monstruo, en el caso del personaje de Wittgenstein este punto se complejiza.

Este personaje asume su nickname del programa LOMBROSO como una nueva identidad: piensa y actúa, sabe y hace según las coordenadas de pensamiento del filósofo. Al punto tal que sabremos su verdadero nombre, Esterhazy, sólo al final de la novela.

Al mismo tiempo el personaje se burla de toda designación, de todo proceso de nombramiento y de cristalización de esencias; se burla, incluso, de cómo los criminales se autoconstruyen como tales mediante el uso, justamente, de nicknames.

Por esto mismo entendemos que el Wittgenstein ficcional va un paso más allá en su autoconstrucción como subjetividad transgresora y contestataria: se muestra como una alteridad extrema, disruptiva de toda norma jurídica, social y moral; como una subjetividad en permanente proceso de mutación, oponiéndose a la posibilidad de una definición conclusa y estática de sí. Esto viene a reforzar lo que marcábamos al comienzo como una característica

clave del prototipo de quinceañero, complejizado en el meme del serial-killer: la idea del becoming, de la transformación, del devenir.

En un pasaje clave de la novela, el personaje de Wittgenstein toma como referencia del Nuevo Testamento el Evangelio de Marcos (5:9): “Y él (Jesús) le preguntó (al hombre) – ¿Cuál es tu nombre? Y le respondió diciendo: Mi nombre es Legión, pues somos muchos. (Kerr, 2000: 128). Entendemos que autodenominarse Legión, muchos en uno, implica colocarse en la posición de una otredad casi absoluta; pero que, al mismo tiempo, funciona como una suerte de espejo de la sociedad que lo rodea. Yo soy el otro; los otros, ustedes, están en mí: somos uno. Insistimos, entonces, en rescatar estos procedimientos por medio de los cuales se resalta la zona de intercambio y de continuidad entre los personajes que ocupan diferentes roles en el universo ficcional.

La cita de las palabras del personaje de Wittgenstein termina: “Mi nombre es Legión, porque somos muchos: me he convertido en un nombre” (Kerr, 2000: 128). Cierra entonces la reflexión, nuevamente, con la problemática de la designación.

El personaje se ha convertido en un nombre puesto que su ser y su hacer han sido vinculados —por esa sociedad que busca espejar—, con el apodo que el programa LOMBROSO le otorgó. Si bien él ha asumido ese nickname, no escapa a su discernimiento que la operación que realiza el programa no es otra que de señalamiento y, aún más, de sujeción. Es por ello que su deseo más íntimo es la posibilidad del no-nombre, el anonimato, la ausencia:

Nombre es puro signo de tu persona, de quién, por qué y qué eres y de dónde vienes. El signo de los cuatro. El nombre significa el objeto. El objeto es su significado. Una vez que los has dado, tu nombre puede ser utilizado contra ti. En cambio, el nombre silenciado está lleno de poder. Si hubiera podido elegir mi nombre, en el programa Lombroso, habría optado por Anónimo. En realidad, esto es más un panfleto religioso que un relato, más un diario que una narración en prosa. Dejo el manuscrito, aunque no sé para quién es; ya ni siquiera sé de qué se trata: *stat rosa pristina nominae, nomina nuda tenemus*<sup>69</sup> (Kerr, 2000: 128-129).

De esta problemática del nombre devendrá la reflexión sobre la propia condición humana que, como vemos, es un tópico permanente en nuestro corpus. Paralelamente, reflexionará sobre su condición de “monstruo”.

Si la “definición” es imposible, como corolario aparece en el personaje de Wittgenstein una apreciación de la figura del criminal serial construida desde las distancias y no por los puntos en común

---

<sup>69</sup> “Rosa era su primitivo nombre, y por rosa la conocemos”. Nota del Traductor de *Una investigación filosófica*.

El Wittgenstein ficcional se referirá a algunos de los puntos más recurrentes en la caracterización de los serial killers, como son: la infancia desgraciada, el abuso, la fealdad física, etc. Así, buscará sostener su singularidad como criminal y, más aún, como sujeto, mediante un estallido de referencias que no apuntan a la unidad sino que se presentan desde la atomización y el fragmento:

Tomar conciencia de mi condición de monstruo no fue, en mi caso, el resultado de una sucesión de comentarios desagradables sobre mi aspecto físico soportados durante toda mi infancia. Ni tampoco se produjo gracias a un espejo colocado donde no debía estar, una oferta de trabajo en una barraca de feria, la mueca de horror de un cirujano plástico o la crueldad de una colegiala insensible a mis tentativas de seducción. La iluminación se produjo como resultado de una esotérica prueba médica a la que me sometí voluntariamente después de un durísimo acoso de la ley y sus representantes. Hasta ese momento yo era prácticamente normal. Quince minutos después me había convertido en un caso sorprendente y digno de interés científico, con una coincidencia de tres individuos por cada cien mil habitantes [...]

La esencia de mi monstruosidad no puede ser percibida por los demás, y ni yo mismo soy capaz de ello. Pero evidentemente ha sido establecido de un modo empírico y, por lo tanto, desde un punto de vista fenomenológico, mi calidad de monstruo no es un asunto de simple apriorismo, aunque en el plano existencial haya tenido como resultado la revelación de mi verdadera situación en el mundo.

Por supuesto, siempre supe que era diferente [...] La constatación de mi diferencia fue atemperada naturalmente gracias a la conciencia de lo que los filósofos consideran un simple solipsismo: la teoría de que nada existe más allá de mí y de mis pensamientos [...] La verdad es que lo único en lo que me puedo apoyar es en la existencia de un síndrome psicopatológico muy particular y en una novela de Keith Waterhouse.

El síndrome de Tourette provoca tal grado de desorganización del pensamiento, que el individuo que lo padece se descubre de pronto a sí mismo gritando obscenidades en cualquier lugar donde se encuentre. Por su parte Billy el mentiroso narra las aventuras de un joven que no es exactamente un mentiroso, pero posee una imaginación desbordante que lo impele a elaborar todo tipo de fantasías; a proponer una visión diferente de la realidad, en palabras de George Steiner.

Imaginemos una combinación de ambas cosas: el síndrome de Tourette y una imaginación descontrolada. El resultado soy yo (Kerr, 2000: 47-48).

Al mismo tiempo, en este párrafo tilda de “esotérico” el test lombrosiano uniendo el mundo de la ciencia, la alquimia, la política, la psiquiatría etc. a través de una mirada crítica. El Wittgenstein ficcional se burla de la posibilidad de que exista una constatación externa, una prueba que pueda delimitar aquello que, internamente, lo hace monstruo.

Este posicionamiento del personaje denuncia, una vez más, cómo el poder normalizador clasifica a los sujetos y cómo la psicopatología —en este caso manifiesta en el diagnóstico del síndrome de Tourette— vuelve a aparecer como la herramienta predilecta para la distinción de la normalidad/anormalidad.

En este mismo sentido, pareciera que uno de los denominadores comunes entre estos personajes clasificados como “anormales” fuese la enorme imaginación que poseen:

Esterhazy, Graham, Lecter, etc. ponen en ejercicio una imaginación que es percibida, por la estructura de poder, como peligrosa.

Por otra parte, no podemos dejar de destacar cómo, constantemente, el personaje de Wittgenstein apela a ejemplos de la alta cultura para alimentar su discurso: a través de la literatura, el cine, la pintura, crea redes de intertextos que sostienen su ser y su hacer como art-killer.

Ante esto debemos destacar que el marco espacial en el que se ubica la narración es Inglaterra. Por lo tanto, las redes textuales y las interrelaciones que leemos con la cultura letrada son distintas a las que aparecen en el resto del corpus.

Si bien en *Dragón Rojo* el vínculo clave aparece con la obra de William Blake, también autor inglés, en *Un investigación filosófica* la contienda de enfoques y estructuras de pensamiento —y la importancia con la que aparece el cine y, en especial, la literatura—, nos permite afirmar la existencia de una tensión permanente entre los bordes “bajos” y “altos” de la cultura.

Por último nos resta el tercer punto de análisis —crimen, arte, lenguaje—, que viene a entroncarse con el punto anterior.

En primera instancia, el hecho criminal nos es presentado, principalmente, a través del saber del investigador: un saber científico-tecnológico. Los análisis que los representantes de la ley hacen sobre las escenas del crimen son similares a los que aparecen en *Dragón Rojo*.

Sin embargo, la sensibilidad particular que posee la Inspectora Jakowicz —cuestión que trabajaremos en el último capítulo— pone en juego una clave de lectura, del criminal y del crimen, que suma al saber científico una veta entre esotérica, simbólica y artística.

En el primer crimen que aparece en la novela se compara al cadáver con una figura del tarot: “la extraña disposición de las piernas le recordó una figura del tarot: el ahorcado” (Kerr, 2000: 12). Al mismo tiempo, la mirada de la Inspectora rescata el uso del lápiz de labios en el cuerpo de la víctima: qué color de labial es, porqué utilizaría el asesino ese color, qué palabras deja, en qué partes del cuerpo, etc. Esto da lugar a una lectura que excede la matriz psicológica y forense y que se abre a un registro simbólico.

La utilización del tarot como saber que colabora al descubrimiento e interpretación del MO de un asesino, de sus motivaciones y del mensaje que éste intenta dejar a través de su crimen, nos resulta sumamente interesante. Tal como ya hemos adelantado, los saberes forenses, tecnológicos y criminológicos son los sustratos claves del actuar de los investigadores de nuestro corpus.

Frente a esto, históricamente, el tarot ha sido considerado como una rama del esoterismo. Tomarlo como saber para la investigación policial, a la manera en que lo hace el personaje de Jakowicz, en su plasticidad estética, en su profunda arquitectura simbólica — doblemente codificada mediante el número y la imagen— y en su multidimensionalidad interpretativa, resulta una operación también contestataria.

Si pensamos en el ingenio holmesiano, o en prácticas más o menos disruptivas de otras figuras de investigadores de las múltiples formas del policial, también nos encontraremos con desvíos y formas alternativas de ejercer un saber a la hora de enfrentar el proceso de investigación del crimen.

Sin embargo, en lo que respecta a la norma que conduce y marca qué tipo de saberes constituyen la “caja de herramientas” de los investigadores de nuestro corpus, tal como veremos detalladamente en el próximo capítulo, son éstas formas que escapan a esa normatividad y que ponen en juego saberes diferentes y singulares las que resultan claves en la resolución de los crímenes centrales de la trama.

Por otra parte hemos mencionado que el MO del “Asesino de Lombroso” (Kerr, 2000: 18) no parece, en principio, excepcional<sup>70</sup>: tan sólo dispara a sus víctimas en la nuca seis tiros, al estilo mafia. Sin embargo, la argumentación que éste hace sobre su modo de asesinar nos abre la puerta a otra serie de reflexiones, desde las cuales podemos acercarnos a la unión entre crimen y hecho artístico en esta novela.

Tal como hemos venido desarrollando, es el marco filosófico y discursivo que el Wittgenstein ficcional le da al asesinato lo que nos permite relacionarlo con el resto de los art-killers.

En esto el personaje también va un paso más allá: decide no llamar crimen a sus delitos. Los desdibuja a través del acto de (no) nombrar, borra los contornos que separan lenguaje, filosofía y praxis artística, procedimiento que vemos también a través de sus Cuadernos:

Evito utilizar palabras como crimen, asesinato y homicidio por razones obvias. Las palabras pueden significar cosas distintas. El lenguaje disfraza el pensamiento, hasta el punto de que en ocasiones no es posible determinar la acción mental que lo ha inspirado. Así que me referiré a esos actos como ejecuciones. Es cierto que no cuentan con la sanción oficial de la ley según el esquema del contrato social, pero la palabra “ejecución” permite evitar cualquier matiz peyorativo respecto de la que es, después de todo, la obra de mi vida (Kerr, 2000: 20).

---

<sup>70</sup> En otros rasgos se trata de un MO similar al del resto de los asesinos de nuestro corpus: actividad nocturna, de carácter predatoria, etc.

Es así que el crimen, monstruoso —tal como el personaje caracteriza a sus propios actos—, es el límite del propio mundo: “Si algo puedo alterar, es exclusivamente los límites de mi mundo. Borrando a este tipo de la faz de la tierra” (Kerr, 2000: 21); y una forma de actuar basada en la filosofía: “No es que yo quisiese asustarlo o arrastrarlo al infierno. Lo que llevo a cabo debe hacerse sin malevolencia. Es un asunto vinculado exclusivamente a la lógica” (Kerr, 2000: 21).

Los asesinatos del Wittgenstein ficcional vienen a oponerse, entonces, a lo que en el resto de la novela se denomina el “asesinato hollywoodense” (Kerr, 2000: 23), caracterizado por la Inspectora en su ponencia titulada “El aumento de los asesinatos hollywoodenses” (Kerr, 2000: 23), preparada para un Simposio sobre Técnicas de Aplicación de la Ley e Investigaciones Criminales.

El asesinato hollywoodense es aquel que se asienta en un placer morboso: crímenes “despiadados” (Kerr, 2000: 24), “sórdidos” (Kerr, 2000: 24) y alejados de cualquier pasión. Asesinatos, sin motivo aparente, que se han convertido en la norma, una suerte de “virtual epidemia de crímenes cometidos por pura diversión [...]” (Kerr, 2000: 24).

Jakowicz define en su ponencia el ABC del “buen asesinato de hoy” (Kerr, 2000: 25), aquel que funciona como espectáculo: “una puesta en escena absolutamente hollywoodense que permite que el asesinato resulte dramático e incluso trágico, virtudes que lo convierten hoy en memorable” (Kerr, 2000: 25) y cuyo leitmotiv es “el vínculo de camaradería masculina entre los hombres encargados de hacer respetar la ley y los individuos que persiguen” (Kerr, 2000: 25).

Aunque en principio podríamos pensar que los asesinatos de Dolarhyde y Morgan responderían más a la estructura del asesinato hollywoodense que a la de un asesinato singularmente artístico, entendemos que la fuerza está puesta aquí en aquel crimen que supera el denominador común y que posee, por lo tanto, una potencialidad artística, una singularidad estética. Aquel crimen que, en definitiva, produce en su escenificación o en su conceptualización adyacente, significado.

El modo de asesinar del Wittgenstein ficcional se emparenta con los *modus operandi* de los otros art-killers de nuestro corpus justamente en la capacidad de ofrecer, a través del asesinato, un espacio de significación, de producción y reflexión. Si bien no nos encontramos en este caso con una puesta en escena teatral —exceptuando algunos ejemplos, de los cuales rescataremos uno a continuación—, sí nos encontramos con la idea recurrente de que a través del crimen es posible crear arte.

La obra de arte es el corolario de la creatividad criminal y filosófica puesta en juego. Es entonces que en el momento en que el personaje de Wittgenstein acepta su “anormalidad”, prueba lombrosiana mediante, encuentra la forma de canalizar su “demonio creativo”, su impulso artístico:

El mundo es independiente de mi voluntad, al menos en tanto se piense en ello en términos de sujeto de atributos éticos y de fenómeno que sólo puede interesar a gente como mi psicoanalista. Es fácil de comprender que al dialogar sobre el fenómeno de mi voluntad de esta manera lo que trataba de hacer era determinar los límites de mi mundo y encontrar la forma de cambiarlos.

Así que inmediatamente pregunté al Dr. Wrathall si un hombre que repentinamente toma conciencia de su verdadero deber en esta vida deba sacrificarlo todo para cumplirlo [...] Yo me refería al mayor deber que uno puede asumir, el que concierne a uno mismo, al propio ‘demonio creativo’.

Cuando volví a casa estaba convencido no sólo de que debía seguir mis impulsos en lo que respecta a mis congéneres NVM-negativos, sino que tenía la obligación moral de hacerlo. Tal vez pensáis que comparado con la pintura, el asesinato no parece una vocación. Sólo pido que vayáis más allá de la moral convencional y consideréis el aspecto fenomenológico del asunto [...]

La muerte es la única certeza que tenemos. Cuando morimos el mundo no cambia, sino que desaparece. La muerte no es un acontecimiento de la vida... Pero el asesinato..., el asesinato sí lo es.

Reflexionad sobre el concepto de asesinato: la afirmación de uno mismo mediante la negación de otro. La creación de uno mismo mediante la aniquilación. Y cuanto más peligrosos son para la sociedad esos otros que deben ser destruidos, mayor es esta creación de uno mismo, ya que en este caso el asesinato obedece a un fin bien preciso. De este modo se evita cualquier asomo de nihilismo (Kerr, 2000: 94-95).

Tal como adelantábamos, en la novela nos encontramos con algunos asesinatos que se emparentan al tipo de producción estética de los otros art-killers: elegimos como ejemplo el asesinato en la Tate Gallery, donde la alusión y referencia al universo simbólico de la obra blakeana vuelve a aparecer con fuerza. Allí, el personaje de Wittgenstein asesina a su víctima frente a un cuadro del poeta. Jake Jakowicz se detiene frente a la escena del crimen que le resulta imprevista para lo que espera del Wittgenstein ficcional.

Frente al impacto estético de la obra blakeana —que propicia una suerte de diálogo entre artistas—, el personaje de Wittgenstein cambia su MO y, por primera vez, dispara a su víctima de frente, en el rostro. El cuerpo cae frente a los cuadros, mezclándose en la pared la sangre del impacto con las pinturas del poeta.

Así, la obra blakeana y la escena del crimen wittgensteniana aparecen como una única pieza y, al mismo tiempo, como una multiplicidad de objetos estéticos de los que pueden extraerse un sinnúmero de posibilidades significativas, según quién los lea, quién los interprete.

El misticismo que Jake rescata de la obra de Blake nutre de su particular energía al asesinato wittgensteniano, otorgando a este crimen un lugar especial en la novela. Se trata de un caso que resalta frente a los otros puesto que es la única víctima que sobrevive al ataque del asesino y el puntapié inicial para Jakowicz avance en el proceso de investigación criminal.

Una vez más, William Blake y su obra artística aparecen produciendo un quiebre en el pensamiento y en la praxis del art-killer. Tal como expresa Jakowicz: “los cuadros de Blake servían para sondear los aspectos más oscuros de la naturaleza humana” (Kerr, 2000: 98).

Así, la oscuridad que rodea al crimen se complejiza con la intervención del mundo blakeano. La obra del poeta es considerada en la novela como “una joya de enorme poder destructivo” (Kerr, 2000: 98), su impacto afecta al Wittgenstein ficcional y lo desarraiga de su lógica de actuación.

Inmediatamente se compara esta escena del crimen con un *happening*<sup>71</sup>. La muerte, su puesta en escena en el marco espacial de un museo y su dimensión de “en vivo y en directo” hace espectador a quien desee serlo. La violencia de la muerte asociada a un espacio propiamente artístico, una vez más, se vuelve una forma de espectáculo: “se llevarán la moqueta con sangre, no sé si para enmarcarla o tal vez para exponerla en alguna sala” (Kerr, 2000: 101).

Por otra parte, como ya hemos mencionado, el pensamiento del personaje avanza en sintonía con los cambios que el filósofo Wittgenstein mostró en el desarrollo de su pensamiento: de las consideraciones del *Tractatus* a las de las *Investigaciones*. Así, aunque al final de la obra el personaje se lamenta por su remilgo en relación a sus reflexiones sobre el asesinato, la pregunta sobre el lenguaje, cómo se hace éste posible y de qué forma nos condiciona en nuestra comprensión del mundo permanece hasta el final:

No pude evitar la conclusión de que había un buen número de afirmaciones con las que ya no estaba de acuerdo. De hecho algunas de mis ideas habían cambiado tan radicalmente que incluso me planteé si debía seguir adelante con el Cuaderno Marrón.

Los remilgos respecto a la palabra ‘asesinato’, en particular, me parecían ahora fuera de lugar. El uso que hacía de esa palabra estaba cargado de moralina, y ahora pensaba que una utilización más perspicaz de la gramática me permitiría expresar lo que quería decir sobre varias proposiciones. Había sido excesivamente dogmático (Kerr, 2000: 271).

Hacia el final de la obra, cerca del desenlace policial donde Jakowicz “atrapa” al personaje de Wittgenstein, nos encontramos con lo que consideramos uno de los fragmentos

---

<sup>71</sup> Manifestación artística en el ámbito de la música, el teatro o las artes plásticas que se caracteriza por la espontaneidad y la participación del público.

más interesantes de la novela: la Conferencia que el personaje escribe, a modo de ficción, imitando el ensayo de Thomas De Quincey “Del asesinato considerado como una de las bellas artes” (1827).

En esta conferencia, en memoria de John Williams, el Wittgenstein ficcional busca rendir homenaje al acto de asesinar considerándolo como una de las bellas artes, en función de su importancia cultural. Afirma entonces que la gracia del siglo XXI es que:

[...] Todo conocimiento es provisional y que no hay ninguna verdad absoluta, salvo la muerte; todo lo que pueda conducir a elevar el alma del artista está permitido, incluso el asesinato [...] Este renacimiento, esta eclosión del arte del asesinato, no tiene por objetivo el fruto de la experiencia, sino la propia experiencia [...], nos trae apetito de una vida más intensa, de una conciencia multiplicada. Podemos celebrar la calidad del arte y la literatura del siglo XXI y debemos atribuirla al renacimiento del asesinato como arte, como ciencia y como placer social (Kerr, 2000: 289).

A lo largo de la conferencia el personaje de Wittgenstein construye —más allá del juicio filosófico que mantiene en su relato—, al crimen como un aspecto definitorio de la civilización y, agregamos, más aún, del bios en tanto “arena de contestación” (Giorgi, 2014: 20), como lo entiende Gabriel Giorgi; como tal, es un aspecto central en la percepción que el hombre tenga del mundo:

Los grandes crímenes son los grandes corolarios de las civilizaciones. El hecho evidente es que todas las preposiciones tienen el mismo valor y no existe algo como las preposiciones éticas. La ética es trascendental y no es expresable con palabras. Resumiendo, la ética es imposible. ¿Por qué, si no, escogería uno obrar contra ellas? Si pudiera existir algún tipo de proposición moral que prohibiese el asesinato, yo no la negaría. Pero resulta imposible hablar de la voluntad humana en tanto que sujeto de atributos éticos. Y por lo tanto yo asesino porque no existe ninguna razón lógica para no hacerlo (Kerr, 2000: 160).

Para cerrar este apartado rescatamos la reflexión que hace el personaje de Wittgenstein en el marco de la conversación mantenida con Lang, rector de la Universidad de Harvard. Allí debaten acerca del vínculo entre filosofía, investigación policial, crimen y arte.

A través de esta reflexión se rescata, por un lado, el crimen como un hecho natural, cercano al caos y creativo en esencia; por otro, la monstruosidad intrínseca que posee el ser humano la cual permite, a cualquier miembro de su especie, ponerse en el lugar de un asesino en serie y entender el porqué de sus crímenes.

Rescatamos, también, la similitud que este pasaje tiene con el final de *Dragón Rojo*, donde Will Graham afirma poder ponerse en el lugar de aquellos quienes no pueden controlar

sus “instintos perversos” (Harris, 1992: 392). Aquí el fragmento referenciado de *Una investigación filosófica*:

Tanto la investigación policial como la filosófica parten de la idea de que hay una verdad que puede descubrirse. Reunir indicios para construir una imagen de la realidad. El núcleo central es la búsqueda de sentido, de una verdad oculta. Una verdad que existe detrás de las apariencias. A esa búsqueda le damos el nombre de conocimiento.

Mientras que la comisión de un crimen es algo natural, la tarea del detective, al igual que la del filósofo es antinatural, e implica el análisis crítico de diversas presuposiciones y convicciones, así como el cuestionamiento de ciertas presunciones e intuiciones.

Lo que en ambos casos se busca es imponer un orden en el reino del Caos. A menudo, nuestro destino, parejo de Sísifo, es el de hacer lo que se ha hecho, con el fin de comprender de un modo más profundo la naturaleza del problema.

Lo auténticamente esencial de lo que ambos hacemos es tratar de detectar lo anómalo en lo que nos parece familiar y a continuación formulamos preguntas para llegar a la verdad.

En su forma más pura, nuestra actividad es estrictamente intelectual, e implica dialogar con el pasado. Y nuestro posible fracaso suele deberse a haber partido de una falsa hipótesis o a un error conceptual en nuestra actividad cognitiva y explicativa. La falta de pruebas es un problema recurrente, tanto para usted como para mí (Kerr, 2000: 196-7) [...]

En la Naturaleza primero está la Razón [...] Y sin embargo..., la mente dotada de la razón es la misma que produce monstruos.

Hay un grabado del genial Goya en el que aparecen diversas criaturas de la noche eterna flotando sobre la cabeza de un hombre dormido... tal vez el mismo Goya; sin duda, hay muy pocos artistas que puedan rivalizar con sus mórbidas fantasías. Los monstruos que aparecen en el grabado son evidentemente simbólicos.

El auténtico monstruo, tal como nos explica Hobbes, es el propio Hombre..., un bruto salvaje, egoísta y con instintos asesinos. La Sociedad, según Hobbes, existe para que ese hombre pueda dejar en casa su naturaleza en bruto y así le sea posible concentrarse en aspiraciones más elevadas.

Pero si el Hombre es en su estado original un ser asocial, destructivo y predador, cuando aspira a superar su estado, ¿se acerca a Dios, o se aleja de Él?

Por mi parte, encuentro que los aspectos de mi temperamento que me inclinan a la soledad, la mezquindad, la brutalidad y la estupidez tienen más fuerza que las restricciones impuestas por la sociedad. Entiendo perfectamente a aquellos que le han declarado la guerra al mundo.

Todos tratamos de sondear la mente de un asesino en serie y de entender qué le empuja a cometer crímenes tan horribles. Y, sin embargo, ¿quién de nosotros puede decir honestamente que en el fondo del corazón hobbesiano no conoce ya la respuesta? (Kerr, 2000: 253-254).

El final de *Una investigación filosófica* nos plantea una doble disquisición con la que cerraremos este capítulo. Por una parte, como ya hemos señalado, en todas las novelas que conforman el corpus el “regreso a la norma” está presente. Las instituciones que representan al poder normalizador ejercen su presión sobre estas subjetividades singulares —clasificadas como monstruosas y que actúan desde la criminalidad— para restablecer el orden del universo ficcional.

Por otra parte, la ineficacia de la norma, su carácter marginalizador y, también, monstruoso queda evidenciado: Dexter continúa asesinando, con el voto de silencio de su hermanastra Deborah, quien lo ayuda desde dentro del sistema policial. Graham entiende la mente del asesino en serie, ya no sólo desde lo intelectual y desde una empatía sensible, sino desde el lugar de quien ha cruzado la frontera que salvaguardaba su endeble sanidad mental; y como quien ha actuado en traición a un sistema de valores que, ahora, entiende caduco y pérfido. Jakowicz, por su parte, acepta que todo actuar en el marco de la ley es, tan sólo, una forma de contención:

En mi opinión ya no puedes distinguir entre realidad y realidad virtual. Pero eso no te hace diferente a mucha gente. Ya nadie se preocupa demasiado por la realidad [...] En esta situación, ¿se puede hablar de orden moral? Si quieres mi opinión, ya no hay equilibrio en ninguna parte. Y esta... esta no ha sido más que una acción de contención (Kerr, 2000: 381).

En este sentido, si bien el corpus —tanto desde su relación con el género policial como desde su construcción argumental más general—, no realiza un “salto” y muestra la caída del orden establecido, ni muestra tampoco la organización de una resistencia al sistema normalizador; sí creemos deja esta suerte de sensación de intranquilidad que hemos marcado con anterioridad.

Estos art-killers muestran un hacer singular y han logrado, al mismo tiempo, construir una máscara lo suficientemente eficiente como para “camuflarse” entre el resto de la sociedad.

De esta manera, la “amenaza” del monstruo para el orden se potencia: cualquiera puede ser un asesino. Un vecino, un pariente, uno mismo puede ser quien tome la decisión de burlar al sistema o, al menos, de ejercer un ejercicio de contestación.

La segunda y última disquisición tiene que ver con el carácter espectacular que rodea tanto al actuar del art-killer como, también, a las escenificaciones que el poder normalizador realiza en tanto mecanismo de reafirmación de sus normas y de sus estrategias de actuación: en la escena final de *Una investigación filosófica* asistimos al ceremonial del coma punitivo de Esterhazy, descrito como un show monstruoso.

El espectáculo, filmado y retransmitido por la televisión de la Comunidad Europea finaliza con el “almacenaje” de algo que pareciera haber dejado de ser el cuerpo de Esterhazy y pasado a ser, tan solo, carne. El condenado es poseedor de un cuerpo (vivo), pero le han prohibido, nada más ni nada menos, que la conciencia de ese vivir.

El Wittgenstein ficcional es obligado a permanecer en un estado umbral que pone en cuestión si se trata ya, incluso, de una vida humana: “Yo soy la estrella de lo que podría considerarse como un juego: ¿un hombre que no está ni totalmente muerto, ni totalmente vivo, sigue siendo un hombre? Seré completamente privado de cualquier contacto con el mundo (Kerr, 2000: 378).

Leemos en esta espectacularización final una arremetida del dispositivo normalizador. Sin embargo, las últimas palabras del personaje de Wittgenstein nos permiten inferir una problematización frente a ese mecanismo biopolítico. Consideramos la elección que hace el personaje de su epitafio, conjuntamente con sus palabras finales, como un cierre de impacto de la novela: “no estaba ni vivo, ni muerto, ni sabía nada”.

Entendemos esta frase —extraída de *La tierra yerma* de T. S. Elliot, última y gran alusión a la alta cultura— como un adentramiento sutil a lo fantástico: el Wittgenstein ficcional, en esa zona intermedia, ni en un estado ni el otro, continúa contestando al funcionamiento biopolítico.

La “voz” que nos habla al final de la obra, sin materialidad física puesto que el cuerpo del personaje se encuentra en coma, es un imposible desde el verosímil realista que ha marcado el compás de *Una investigación filosófica*.

Provendría, entonces, de la conciencia “prohibida” por el mecanismo punitivo; su presencia deja abierta, una vez más, la pregunta por los límites del lenguaje y de la experiencia humana: “¿Cómo explicaros lo que se siente pasarse toda una vida en este cajón para después irse a algún otro lugar, aunque no sé adónde? ¿Cómo podría explicároslo? La imagen sería algo así: aunque el éter está repleto de vibraciones, el mundo es oscuro. Pero un día el hombre abre sus ojos, y se hace la luz” (Kerr, 2000: 382-383).

### Capítulo 3.

#### Participaciones del género policial. Los investigadores, fuerza disruptiva



Fanart anónimo sobre el personaje de Will Graham en la serie *Hannibal*(2014).

Con respecto a la relación del corpus con el género policial tomamos como punto de partida las reflexiones y herramientas que nos presenta el capítulo “Una perspectiva y diversas lecturas. Usos libres del policial en la literatura argentina”, allí María Lidia Fassi parte del postulado derridiano que expone la existencia de géneros, no de un género: “Si bien no hay texto sin género, la relación entre un texto y uno o varios géneros no es nunca de pertenencia sino de participación” (Fassi, 2011: 40).

Tal como marcábamos al comienzo del capítulo dos, leemos nuestro corpus en su relación con el género policial pensando en aquellos puntos en los cuales se desvíade su estructura más clásica.

Posicionándonos en la misma línea de lectura que Fassi, nos interesa centrarnos en el rol de los investigadores desde su fuerza disruptiva. Así como el art-killer resulta una variante en lo que se refiere a figuraciones del criminal; en paralelo, los investigadores ponen en funcionamiento, en su rol de representantes de la norma y restauradores del orden del universo narrativo, un quiebre frente a dicha normatividad.

Entendemos que a través de su hacer específico, y en su vínculo con los criminales respectivos de cada novela, estos investigadores presentan un desfasaje frente a la construcción tradicional del detective/investigador en la sintaxis del policial clásico.

Por otra parte, volvemos a hacer hincapié en esta zona monstruosa que emerge a través del vínculo entre los criminales y los investigadores. Nos centraremos entonces en la manera en que los representantes de la ley contribuyen a la constitución de dicho espacio simbólico, en el cual las normas de cada universo ficcional se ven arremetidas y contestadas.

En este sentido, rescatamos aquello que plantea Fassi en relación al delito, al criminal y al investigador: todas son construcciones legales, pero también culturales, sociales y políticas; y por lo tanto se encuentran atravesadas por la dimensión de poder. De esta manera, la autora, siguiendo a Sergio Pastormerlo, piensa el género policial como una “matriz de posibilidades” (Fassi, 2011: 47).

Ricardo Piglia, en su libro *El último lector* (2005) señala que “la clave del género [hablando del policial]<sup>72</sup> es la construcción de una figura literaria nueva que hemos visto nacer y que vemos transformarse: [...] la del detective” (Piglia, 2005: 86). Nuestros investigadores y detectives ocupan un lugar central en las narraciones, repartiéndose el peso argumental con los criminales respectivos de cada novela. En este sentido, entendemos que ninguna de las dos figuras, criminal e investigador, puede ser analizada sin la otra.

Tomamos también algunos de los aportes que realiza Sarah Dauncey en su artículo “Crime, forensics and modern science”, del ya citado *A companion to crime fiction*. La autora complejiza allí las modelizaciones actuales del género policial a partir del ingreso de un nuevo tipo de saber en el proceso de construcción de verdad: la ciencia forense.

Aquel saber particular, específico y único del investigador —pensemos en Sherlock Holmes como uno de los prototipos de esta figura en el policial clásico— en estas novelas cuyos investigadores son psicólogos, psiquiatras o expertos en ciencias forenses, adquiere una nueva constitución.

Por una parte, el saber de estos investigadores se constituye, presenta y ejerce en su carácter normalizador sustentado en los mecanismos y herramientas propios de los dispositivos de cada universo ficcional; por otro, implica, necesariamente, la puesta en funcionamiento de un vínculo con la mente criminal que, de forma paulatina y ascendente, va socavando algunos de los mecanismos normativos propios de cada dispositivo.

En esta relación con el criminal que se muestra, en todos los casos, íntima y profunda, se produce esto que es percibido por el resto de la estructura del dispositivo como una suerte de “contagio” monstruoso.

---

<sup>72</sup> El agregado es nuestro.

Esa “peligrosa” contigüidad con el criminal es necesaria, puesto que sólo así el art-killer será atrapado. Pero también resulta objeto de señalización en tanto pone de manifiesto un carácter monstruoso en el representante de la ley.

El investigador se encuentra fascinado tanto por la mente criminal como por el actuar del respectivo art-killer. A medida que el vínculo se va profundizando y se encuentra más cerca de “atrapar” al criminal, el representante de la norma se va alejando de su propia normatividad, mostrando rasgos “monstruosos” que ya traía consigo y que lo hacen apto para la “caza”. Uno de dichos rasgos “monstruosos” es la posesión de una sensibilidad particular que le permite mantener empatía con la mente criminal, para así poder dialogar con las representaciones estéticas y filosóficas que envuelven el espacio de cada crimen.

El investigador, también, debe ser capaz de entender el cuerpo-cadáver como espacio de significación: pues así lo ha pensado, efectivamente, el criminal. Debe poder seguir, leer e interpretar las marcas y pistas que quedan en los cuerpos y que, en tanto evidencia, conforman una arquitectura pasible de ser entendida en su simbología.

Por todo esto, los investigadores de este corpus cuentan con saberes específicos: psicológicos, psiquiátricos, criminológicos, médicos, forenses; pero también otros saberes no instituidos como partes formantes de la “caja de herramientas” de un representante de la ley: intuición, sensibilidad, sinestesia, etc. Sin embargo, estos últimos son necesarios a la hora de enfrentarse con la singularidad que presentan estos art-killers en su condición tanto de asesinos, como de artistas.

Tal como hemos visto, la muerte es considerada, por estos asesinos-artistas, como un hecho estético. En este sentido, el investigador deberá poder leer el crimen en esta clave. Por esto afirmamos que la figura del investigador se encuentra construida en un terreno de liminalidad: esto que hemos llamado su carácter border, siempre en una tensión con la norma, en una difusa zona de fracturas desde la cual las fronteras del género son problematizadas.

Es así que el monstruo moral, punto clave de nuestro trabajo, también encuentra sus ecos en las figuras que, paradójicamente, son las representantes de la norma del universo ficcional.

### 3.1) Graham, investigador *border*. De la incapacidad a la capacidad extrema

A medida que *Dragón Rojo* avanza en el relato se puede tejer un mapa de similitudes, de entrecruzamientos, entre Will Graham investigador a cargo del caso de El hada de los dientes/El Dragón y Francis Dolarhyde, art-killer de la narración. Si bien no quedan dudas de que Dolarhyde es el criminal y Graham ocupa el rol del investigador, el particular modo de pensamiento de éste último desdibuja algunos límites entre ambos roles; particularmente en lo que se refiere a la norma moral y a la línea que, establecida en el texto, separa “normalidad” de “anormalidad”.

Will Graham, en su rol de investigador, posee aquella característica que define a la figura: una capacidad especial que lo posiciona como el actor ideal para resolver el crimen. Pero Graham no sólo posee los saberes necesarios para resolver la investigación criminal, sino que, además, es construido por el narrador un paso más allá de las características tradicionales de la figura.

Will puede colocarse en el lugar del otro y hacerlo, hasta el punto de sentir lo que el otro siente, pensar como el otro piensa, (re) vivir lo que el otro ha vivido. Esta capacidad, altamente traumática, es doble: Graham puede ponerse en la “piel” del criminal y, también, en la de las víctimas.

Graham tiene “un olfato especial para los monstruos” (Harris, 1992: 9) y ese olfato, esa sensibilidad única, proviene de una mente cuyo funcionamiento es distinto al de la mayoría de los seres humanos: su capacidad empática es extraordinaria. Al ponerse en el cuerpo del otro, y en especial en el del criminal, trae de ese cruce, de esa suerte de viaje hacia la oscuridad, marcas emocionales que no lo abandonan y que, muy por el contrario, abonan el costado más oscuro de su propia mentalidad y de su propio actuar como investigador.

A través de una de las primeras conversaciones que Graham mantiene con Jack Crawford —el llamado “cazador de hombres”, líder de la investigación central del relato—, el narrador nos detalla cómo le costó en el pasado a éste último establecer qué tipo de mecanismos utiliza Graham, inconscientemente, para relacionarse y dialogar con cualquier interlocutor.

Will, como un espejo, adopta la palabra y el pensamiento de su interlocutor, incluso algunos de sus gestos: esto es entendido y categorizado por otros personajes de la narración —compañeros forenses, psiquiatras, miembros del FBI, etc. — como una característica patológica. Tal como puede leerse durante el desarrollo del argumento, el desequilibrio

mental de Will Graham —entre el autismo y el síndrome de Asperger— lo coloca en un terreno movedizo, en las fronteras entre la sanidad y la locura<sup>73</sup>.

Una de las primeras claves que obtenemos sobre el “hacer” de Will como investigador es que ha demostrado una incapacidad para trabajar en el campo de acción. No se trata de que Graham desempeñe de forma errónea sus tareas —se rescata constantemente que es él quien logró descubrir a Hannibal Lecter, entre otros asesinos seriales—, sino que luego de enfrentarse de forma física con cualquier criminal, el saldo que Graham paga, en su salud física y mental, siempre resulta desmedido. Esto reafirma su carácter border.

Los encuentros con Garrett Jacob Hobbs, “El alcaudón de Minnesota”, y con Hannibal Lecter, prefiguran y construyen un croquis de la mente de Will y anticipan futuras resquebrajaduras en la personalidad y el actuar del investigador.

De cada una de estas “cacerías”, tal como son planteadas, Graham ha salido enormemente herido: luego de matar a Hobbs, en el marco de un procedimiento policial, cae en una profunda depresión y termina institucionalizado en un hospital psiquiátrico. Luego de su encuentro con Lecter, en el que es mutilado por el caníbal, termina avergonzado frente a los medios masivos de comunicación y decide, finalmente, retirarse.

Es así que Graham es un imposibilitado en el “hacer”: no puede actuar sin caer en el caos personal cuando, paradójicamente, su función pública es la de restaurar el orden. Will no está preparado para llevar a cabo una investigación en el campo de acción. Su terreno de eficacia, en tanto profiler, se encuentra en la esfera del “saber”, en el terreno del pensamiento y de la lectura de la mente criminal.

Piglia en el capítulo “Lectores Imaginarios”, de su libro antes mencionado, trabaja esta tensión y pasaje constitutivo del investigador entre el hombre de letras y el hombre de acción. Esta cuestión resulta aquí presente en su máxima conflictividad: en el campo de la acción es donde Graham se ve imposibilitado, resulta un ineficiente; pero, al mismo tiempo, por las mismas características de su patología es que su “saber”, único, le permite encontrar al criminal y restaurar el orden.

Veremos, entonces, que Graham aparece torturado por sus propios sueños, pesadillas y pseudovisiones. Sucede que también, gracias a ellas, logra abrir brechas ínfimas, pero claves, en el proceso de investigación.

---

<sup>73</sup> Sobre esta cuestión, los límites entre sanidad y locura, reflexiona la mayor parte de los personajes de todo nuestro corpus. Es un eje transversal: la preocupación por los alcances de la conciencia y por la mirada propia y ajena sobre el yo “insano” es una constante, tanto en los personajes que encarnan el rol del investigador como en los propios asesinos-artistas.

En los momentos de extrema tensión y miedo Will pone en funcionamiento su poder deductivo y su capacidad de lectura, sostenida en un rango sensible extremo, para poder acercarse cada vez más al criminal con el fin de apresarlos.

Graham ocupa un lugar border dentro de la narración y se constituye como un personaje borderline sostenido no sólo por sus capacidades únicas, provenientes de un estado mental “anormal”, sino también mediante otras rupturas frente a la figura tradicional del investigador del género policial.

Tal como señala Piglia en “El último Lector”, una de las características que se irá repitiendo con la expansión del género es la presentación de una dupla de investigadores, o de una dupla conformada por un investigador y su ayudante.

Si bien Will es, ante todo, único<sup>74</sup>, quien puede ayudarlo a atrapar a Dolarhyde es otro criminal: Hannibal Lecter. El “don” que posee Graham, este olfato especial, comporta una carga que sólo puede compartir con quien se encuentre del otro lado de la norma. Lecter funciona como una suerte de ayudante y, al mismo tiempo, como el detonante de conflictos secundarios<sup>75</sup>.

Sus mentes se equiparan y su inteligencia e instintos son similares. Lecter le dice a Will aquello que éste, aunque ya sabe, intenta negar: “en definitiva somos iguales” (Harris, 1992: 76). Sólo abriéndose y entregándose a la monstruosidad es que Graham puede encontrar al asesino, develar la verdad y restablecer el orden.

En esta misma línea las figuras de los investigadores son caracterizadas en tensión con una animalización. Will es un “sabueso” (Harris, 1992: 13) y es también “[...] la Víbora Real que todos desean debajo de la casa. No se ve mucho, pero es bueno saber que está allí para comerse a las víboras venenosas” (Harris, 1992: 100); es el mal necesario para que la sociedad pueda volver a un orden.

Así, en una suerte de relación triádica entre Dolarhyde, Lecter y Graham, los personajes se desenvuelven en un coto de caza particular: se buscan, se persiguen y se piensan.

La estructura del policial, entonces, se complejiza. No se trata sólo de la racionalidad del investigador tratando de entender la mente criminal, sino que las líneas planteadas en el argumento funcionan en un permanente ir y venir: criminales pensando sobre criminales, criminales cazando al investigador, e investigador cazando al criminal; todo desde una cercanía y una atracción íntima.

---

<sup>74</sup> Su capacidad extrema lo empuja a una soledad infranqueable, por lo cual le resulta casi imposible establecer y sostener una relación constructiva con un “otro” a la hora de investigar.

<sup>75</sup> Lecter convence a Dolarhyde, desde la cárcel y a través de cartas, de asesinar a Graham y a su familia.

Una vez inmiscuido en la investigación, Will comienza un camino de alejamiento de la norma. Su mundo tiene como espacio y tiempo propio la noche, en correspondencia al espacio/tiempo del actuar criminal: la noche es el espacio de liberación de capacidades, tanto para el art-killer como para el investigador.

Will debe salirse de toda linealidad temporal, debe entrar a una especie de dimensión paralela; ingresa en un proceso en el cual pierde el eje normativo que lo atraviesa en su función: los mecanismos y pensamientos propios de la mente criminal arremeten contra su sanidad, copan su mundo diario.

Finalmente, en este vínculo tortuoso y confuso, Graham atrae al mundo de su familia al “monstruo” que habita esa otra dimensión. Dolarhyde decide asesinar a la familia de Will. En un momento alucinatorio, Graham le pide a Francis que el juego se convierta en una cacería bilateral, sólo entre ellos:

Sé que es duro —dijo Graham, estaba completamente borracho—. Tienes que tratar de detenerte, esperar hasta que te encontremos. Si debes hacer algo, ¡qué joder!, ven por mí. No me importa. Será mejor después [...] Ayúdame [...] Ahora quedamos tú y yo, compañero.

Graham había tratado desesperadamente de comprender al Dragón. A veces, en el silencio de las casas de las víctimas —quebrado sólo por el ruido de su respiración— ese mismo espacio por el que había transitado El Dragón, éste parecía querer hablarle. A veces Graham se sentía muy cerca. Una sensación que recordaba de otras investigaciones se había apoderado de él en los últimos días: la desagradable impresión de que él y El Dragón estaban haciendo las mismas cosas en distintos momentos, que existía un paralelo entre los detalles cotidianos de su vida [...]. Se esforzó en conocerlo [...] pero para poder empezar a ver el mundo a través de su roja bruma, Graham tendría que ver cosas que nunca podría ver y tendría que poder volar a través del tiempo (Harris, 1992: 214).

Will es, entonces, a su manera, también un monstruo y un chivo expiatorio: si bien es funcional a los fines de la investigación, Graham es la última opción que la institución policial toma cuando aparecen estos casos extraordinarios. Es el más capaz, pero ocupa siempre el lugar de carnada.

Este personaje habita, entonces, durante toda la narración el espacio de la frontera entre ley y delito, normalidad y anormalidad, monstruosidad y humanidad; y así se lo expresa Lecter en una carta hacia el final de la novela:

Me parece, Will, que usted se preocupa demasiado. Se sentiría más cómodo si no se controlara tanto. Nosotros no inventamos nuestros temperamentos. ¿Por qué combatirlos, entonces? [...] Quiero ayudarlo, Will. Su depresión no se debió al acto en sí de matar a Hobbs, sino al placer que experimentó [...] A Dios debe gustarle, ¿no?, ¿y no estamos hechos a su imagen y semejanza? El enemigo que albergaba Graham en su interior estaba de acuerdo con cualquier acusación (Harris: 1992: 298).

El relato finaliza con este fragmento que refuerza la indistinción entre los personajes art-killers e investigadores, y nos muestra la zona monstruosa en su máxima expresión:

Graham sabía perfectamente bien que estaban en él todos los elementos para cometer un crimen; y tal vez también los necesarios para obrar con misericordia. Era consciente, no sin cierto desagrado, de que comprendía demasiado bien los motivos de un crimen. Se preguntaba si, dentro de la vasta humanidad, en las mentes de los hombres empeñados en civilizar los perversos instintos que controlamos en nuestras personas, el oscuro e innato conocimiento de esos instintos funciona como los virus contra los que el organismo se defiende. Se preguntó si son viejos y espantosos instintos los virus con los que se fabrican vacunas [...] Shiloh no está embrujada [...] los hombres lo están (Harris, 1992: 392).

### 3.2) Morgan, ¿investigador, vigilante o criminal?

En *El Oscuro Pasajero* nos encontramos con toda una serie de personajes representantes de la norma. La acción se da, al igual que en *Dragón Rojo* y que en *Una investigación filosófica*, en el entramado de relaciones del mundo policial —así nos encontramos con Deborah Morgan, Investigadora en la división anti narcóticos; James Doakes, Sargento; María Lagüerta, Inspectora, etc. Todos estos personajes, cuyos roles específicos estarían ceñidos a las leyes judiciales, y a la norma en general, muestran a lo largo de la narración tensiones con los límites que ésta marca dentro del universo narrativo.

Sin embargo, es Dexter Morgan el personaje que, en esta estructura, encarna el rol del investigador de forma activa, tensionándose con su contraparte Brian Moser. Al mismo tiempo, Dexter es un criminal y la tensión se vuelve, a su vez, interna; es por ello que este apartado comienza con un interrogante.

En este personaje se unen roles variados: técnico forense, analista de patrones de sangre para la policía de Miami, investigador solapado para la fuerza policíaca<sup>76</sup> y asesino de asesinos. Sin embargo, a pesar de esta multiplicidad de roles y de la presencia de otros personajes que emprenden la búsqueda del “Asesino de Tamiami”, es Dexter quien entrará en el vínculo y la lógica criminal-investigador; y lo hará desde un lugar particular, desde un espacio intersticial.

Leemos al personaje de Morgan atravesado por su doble carácter de investigador y asesino de otros asesinos, es decir, por la tensión vigilante/criminal. Aunque no se lo llame explícitamente “vigilante” —sí se autodenomina “vengador” (Lindsay, 2005: 148) —, el

---

<sup>76</sup> Colabora en las investigaciones aportando datos “extras”, y es catalogado como poseedor de un “sexto sentido para los asesinos seriales” (Lindsay, 2005: 94).

carácter particular de sus asesinatos, su profile, nos abre la posibilidad de pensar este personaje en los límites con el *vigilantismo*<sup>77</sup>.

La “justicia vigilante” suele “justificarse” en la idea de que los mecanismos legales, adecuados para el castigo de los criminales, son inexistentes o insuficientes. Los vigilantes ven típicamente al gobierno como inefectivo en la aplicación de la ley: muchas veces justifican sus acciones con el argumento del cumplimiento de los deseos de la comunidad o, al menos, en pos del bienestar de esta última.

En la tradición literaria y cultural occidental, las características propias del vigilantismo han aparecido en héroes folclóricos y forajidos legendarios —por ejemplo, Robin Hood. El vigilantismo en la literatura, el folclore y las leyendas está conectado a cuestiones fundamentales de la moral insatisfecha, la injusticia, las fallas de la autoridad y la adecuación de los gobiernos legítimos.

En este marco, Dexter asesina sólo a asesinos, la mayor parte de los cuales ya ha pasado por la balanza de una justicia disfuncional, corrupta o inútil; ante ella han quedado libres o han reincidido en el crimen.

Esta suerte de vigilantismo sostenido en una idea de “bien común” —la sociedad está mejor sin estos “monstruos” “suelos”—se tensiona con la vivencia que el personaje tiene de sus propios actos. Más allá del intento de restablecimiento de un orden en el mundo, sustrato más profundo y esencial de la justicia por mano propia, y más allá de la selección de víctimas que “merecen morir” (Lindsay, 2005: 144), para Dexter asesinar es la única forma de calmar sus necesidades.

El acto de matar ayuda a callar a “lo que” o a “quien” él llama su “Oscuro Pasajero” (Lindsay, 2005: 7): monstruo interior, escisión interna y mental que toma control de su cuerpo, mente y acción. El Oscuro Pasajero sino lo empuja a asesinar, al menos le hace parecer que “se trata de una buena idea” (Lindsay, 2005: 24).

En este sentido, el origen de su actividad como vigilante no es puramente electivo: Dexter no asesina únicamente a quienes han tomado una vida debido a una decisión personal.

---

<sup>77</sup> Guillermo González, Criminólogo y Licenciado en Política Criminal, trabaja en una de las entradas de su página [www.cj-worldnews.com](http://www.cj-worldnews.com) con la noción de vigilantismo: “se llama vigilantismo al fenómeno por el cual personas ajenas a las instituciones securitarias y al aparato legislativo llevan a cabo tareas de patrulla y de represión delictiva [...] el rasgo principal de esta forma de “justicia por mano propia” es la desmarcación de la ley y de los cauces institucionales; además parte de la idea de que el sistema encargado legalmente de prevenir y contrarrestar las injusticias no funciona [...]”.

De esta forma, tal como señala González: “el fenómeno puede darse de manera organizada, estable y sostenida en el tiempo, con una base comunitaria o popular: es lo que se conoce como “patrullas” ciudadanas; o de forma esporádica, estable o inestable, individual o colectivamente: las llamadas turbas, “linchadores” o vigilantes. De una u otra forma la “parajusticia” puede, en tanto manifestación social, ser entendida como una forma de heroísmo, dependiendo de la situación social y política de la coyuntura correspondiente.

En este sentido, la forma en la que se comprenda la acción del vigilante está sujeta a la concepción que socialmente se tenga sobre la justicia regular y sus alcances.

Por el contrario, sabremos con el correr del argumento que un aún niño Dexter tomaba vidas animales —y soñaba con tomar vidas humanas— sin ningún objetivo más que el de su propia satisfacción. Es mediante la intervención de su padre adoptivo, Harry Morgan, que Dexter encuentra una “funcionalidad” para su hacer criminal.

Resulta crucial traer a colación, entonces, la tensión entre lo que el Código de Harry construye en tanto estructura normativa en la personalidad de Dexter, y lo que éste posee como características instintivas. Esta tensión constituye uno de los pilares claves en la caracterización del personaje de Dexter y contribuye a puntualizar en qué sentido podemos leerlo como una figura border.

En este sentido, como investigador, Morgan pone en jaque la comprensión tradicional de esta figura a un nivel que no encontraremos en las otras novelas; en él convergen y se superponen los roles de una manera que vuelve indispensable pensar, nuevamente, en esta zona monstruosa que hemos señalado.

Aquí, dicha zona envuelve a un mismo cuerpo —dividido en múltiples roles, designados por diferentes demandas y coerciones sociales; y como campo de fuerzas se alimenta de las tensiones intrínsecas del personaje. Estas, estructurales, constituyen el carácter borderline de Morgan que, entendemos, es el más extremo de nuestro corpus.

Dexter no sólo transita las aduanas entre normalidad/anormalidad, legalidad/ilegalidad, sino que, además, según la ocasión vive y asume, en cada uno de estos polos, un hacer característico siempre debatiéndose entre instinto y razón.

A través de flashbacks en la narración conocemos el origen del Código de Harry: Harry Morgan, policía de Miami, es asignado a una escena del crimen en un almacén ubicada en un puerto de carga. Allí halla una serie de cuerpos desmembrados mediante el uso de una motosierra; entre ellos encuentra vivos dos niños pequeños: Dexter, de tres años, y Brian, de cuatro.

Harry decide adoptar a Dexter, en tanto sólo él puede ser acogido de manera directa por la familia Morgan. Su hermano Brian ha superado el límite de edad para dicho proceso: debe ir primero a un instituto y aguardar otra serie de pasos para efectuarse la adopción.

La edad de los niños marca así un distanciamiento irreversible entre los hermanos. Sin embargo, como se irá viendo a lo largo de la narración, a pesar de que Dexter fue criado en el seno de una familia amorosa y Brian vivió las penurias propias de las instituciones para menores, ambos comparten características en su personalidad y en su actuar.

Dexter, tempranamente, comienza a mostrar un impulso, una irrefrenable “Necesidad”<sup>78</sup> (Lindsay, 2004: 5) de matar. Frente a esta temprana urgencia, Harry decide “encausar” los instintos de su hijo adoptivo según su criterio personal. Cansado de un sistema judicial pobre, corrupto y disfuncional, le enseña a Dexter un código, “como sólo un policía puede enseñárselo a un asesino” (Lindsay, 2005: 26). Este código tiene las siguientes reglas: 1) Escoger con cuidado entre todos los que merecen la muerte; 2) asegurarse de que se la merezcan; 3) limpiar; 4) no dejar rastro; 5) evitar cualquier implicación emocional; 6) nunca ser atrapado.

Mediante esta simple lista, el padre adoptivo delinea al criminal que será Dexter y a la máscara que nosotros entendemos como soporte del comportamiento border de Morgan. Esta termina de constituirse con lo que Harry denomina como la máxima general de “tener cuidado” (Lindsay, 2005: 26), cuestión que Dexter traduce en la necesidad de ficcionalizar su inserción social y su sentido de comunidad humana. Nos dice de sí mismo: “Yo era casi el holograma perfecto” (Lindsay, 2005: 26).

Con estas palabras “encausa” Harry a un joven Dexter:

Me hago viejo, Dexter. Creo que la gente comprende las cosas de manera distinta a medida que envejece. No es que uno se vuelva blando, o vea las cosas en gris en lugar de en blanco y negro. Creo de verdad que entiendo las cosas de manera distinta. Mejor [...] ¿Qué recuerdas de antes? De antes de que te lleváramos a casa [...] Es algo que nadie debería recordar. Pero, aunque no lo recuerdes, eso te hizo algo. Esas cosas te hacen ser lo que eres [...] te ha modelado. He intentado corregirlo, pero es demasiado fuerte. Se te metió dentro a edad muy temprana y no podrás desprenderte de ello. Eres diferente [...] pero puedes canalizarlo. Controlarlo. Elegir. Elegir qué o a quién matar [...] Hay mucha gente que se lo merece [...] Y con esas palabras orientó toda mi vida, mi todo, mi quién soy y qué soy. Ese hombre maravilloso, que lo veía todo y lo sabía todo. Harry. Mi padre. Si hubiese sido capaz de amar, ¡cuánto habría amado a Harry! (Lindsay, 2005: 25-26)

La manifestación máxima de su escisión es el vínculo que tiene con su hermana “de leche” (Lindsay, 2005: 12): Deborah. Criados juntos, Dexter manifiesta que “si pudiera sentir algo, de seguro lo sentiría por Deb” (Lindsay, 2005: 12). Ella es su punto débil y por ella asume riesgos inesperados, pone en peligro su máscara.

Deborah es policía de Vicios y mediante el caso principal de la novela, el del “Carnicero de Tamiami”, desea ascender a Homicidios. Dexter se encuentra ante esta

---

<sup>78</sup> El personaje de Dexter entiende su necesidad de matar como una suerte de agente con pulsión propia. La “Necesidad”, al igual que “El Oscuro Pasajero”, se muestran en el personaje como algo, a la vez, intrínseco a su persona y como un desdoblamiento de su carácter; manifestaciones de un ser escindido. El Oscuro Pasajero “es el que conducía desde el asiento de atrás” (Lindsay, 2005: 74). Satisfacerlo es el objetivo primordial de Dexter. A lo largo de todo el texto leemos una tensión que subyace al personaje: en un polo, Morgan acepta y abraza la idea de ser quien necesita asesinar para poder sobrevivir; en otro, el personaje justifica su accionar en ese “otro ser” que lo habita y comanda: El Oscuro Pasajero.

situación en la coyuntura de ayudarla en su carrera profesional, es decir, de entregar este asesino a la ley; o darle caza y dejárselo para su propia satisfacción.

Así como en *Dragón Rojo* el foco de atención se desplazaba entre Graham y Dolarhyde, en sus roles de investigador y criminal respectivamente, aquí lo que leemos es un contrapunto simbólico, artístico y vivencial entre dos asesinos: Brian y Dexter, tal como trabajamos en el apartado anterior. El “plus” en esta novela es que Dexter también ejerce el rol de investigador, complejizando la trama.

Al mismo tiempo, se trata de una novela en la cual la pericia de lectura, la capacidad extraordinaria de ver el mundo y entenderlo —propia del investigador—, se ha corrido de su eje más dogmático.

En *El Oscuro Pasajero* el saber científico-forense colabora en la labor de los investigadores. Sin embargo, detectamos que en esta novela la capacidad de una lectura “artística” y la posesión de un saber que es tanto estético como crítico, es lo que le permite a Dexter seguir los rastros que “El carnicero de Tamiami” deja para él.

La lectura se da de forma crítica y fascinada a través y sobre los fragmentos corporales, las piezas de carne, las partes de los cuerpos presentados con una disposición particular: en un tablado o escenario. Para un asesinato singular, una lectura singular es requerida; y en esta novela la lectura se traduce, nuevamente, en una capacidad cinegética.

Esta cacería tiene como espacio natural para sus participantes el ámbito nocturno. Dexter es, al igual que Will, tanto un investigador como un cazador de la noche<sup>79</sup>.

El influjo de la luna es clave en las noches donde Dexter actúa como asesino: activa su “cerebro de lagarto” (Lindsay, 2005: 117), sus instintos primitivos, sensibles frente a otros monstruos u “Oscuros Pasajeros”. Esto le permite no sólo darles caza sino también anticiparse a futuros asesinatos, leer pistas que nadie puede leer, y ayudar (o no) a encontrar a los criminales en su rol de investigador.

Sí debemos explicitar que Dexter Morgan cumple con un punto de la convención genérica sobre el detective en el policial, pero le da un tizne particular: Morgan es el célibe por antonomasia. En varias oportunidades explicita que no puede sentir: ante esta imposibilidad la opción es la máscara, el disfraz.

En este disfraz, la relación con el sexo opuesto es necesaria. Si bien Dexter mantiene una relación de apariencias con Rita, su novia<sup>80</sup>, la base contractual de esta relación es que el sexo no existe.

---

<sup>79</sup> El influjo de los ciclos lunares en los animales y su comportamiento predatorio; y, extensivamente, en los predadores culturales, es un tópico común dentro y fuera de las narrativas sobre asesinos seriales. Lo encontramos presente en todas las novelas de este corpus.

Morgan, que no entiende el lenguaje de las emociones, no puede “traducir” a Rita cuando ésta decide propiciar el encuentro sexual: “No pude captar lo que cualquier macho de la especie humana captaría” (Lindsay, 2005: 71), y responde ante la situación con sus saberes científicos, con su pensamiento burlón.

Para Dexter “lo humano” como vivencia se asienta en un vacío comunicacional, es un cero absoluto.

Es así que el parangón erótico con el que puede medir una relación carnales el éxtasis del rito de matar. Dexter atesora en su mente imágenes de los asesinatos de “Tamiami Trial” (Lindsay, 2005: 12), escenas que lo fascinan y excitan. Cuando Rita lo avasalla sexualmente, Dexter participa del coito de forma inconsciente: en su mente solo aparecen, una y otra vez, estas imágenes de cuerpos desmembrados en su “pureza” de hielo. Esta es la única forma de manifestación sexual del personaje; su única libido.

Dexter es, entonces, el solitario, el célibe y, al igual que Will, es un imposibilitado. Pero su “imposibilidad” es caracterizada en la novela, desde el siempre presente saber de la psiquiatría, a través de otra patología: autoclasificándose como sociópata, su experiencia sexual queda inmediatamente relegada al terreno de lo que no puede comprender. El sexo es humano y, por lo tanto, le está vedado más allá de todo estudio o imitación. En su doble vertiente, física y emocional, es una experiencia que Dexter no puede comprender<sup>81</sup>.

Para cerrar volvemos a la pregunta inicial: Dexter Morgan ¿investigador, vigilante o criminal? Creemos que, tal como hemos detallado, el lugar de Dexter en la trama de la novela es el espacio de lo fronterizo.

El carácter border de este personaje se sustenta en un continuo vaivén y en una permanente superposición de las tres funciones que hemos marcado. Así, el lugar de Morgan

---

<sup>80</sup> Quien también es construida en el texto como una imposibilitada, pero no de sentimiento sino de acción: víctima de abuso, Rita busca un compañero que la haga sentir segura a ella y a sus hijos. Para dicho hombre no debe existir la dimensión sexual en la pareja. De esta forma, tal como lo expresa Dexter: “Rita está tan rota como yo y por ello es perfecta para mi” (Lindsay, 2005: 100).

<sup>81</sup> Resulta interesante marcar respecto a este tópico que *El Oscuro Pasajero* es parte de una saga y que la relación entre el personaje de Dexter y sus instintos, entre ellos el sexual, va mutando con el transcurrir de las entregas de cada tomo.

En este primer libro no asistimos a la fractura del Código de Harry; pero con el desarrollo de la historia del personaje sí se verá el quebrantamiento de esta única norma “moral” que sostiene su actuar. Cuando esto ocurre, Dexter asesina por puro placer (como lo hace su hermano Brian) y también logra experimentar las relaciones sexuales en el disfrute erótico, físico y emocional. En este sentido, cuando llega el momento en que el personaje puede vivenciar su sexualidad logra entender que el “encausamiento” que Harry Morgan hizo de su necesidad de matar también encausó, encasilló y obturó otros instintos en su ser.

En ese momento de vivencia sexual, Dexter entiende que está más cerca de lo humano de lo que pensaba y, al mismo tiempo, más cerca aún de su costado “animal”; esto pone en jaque la estructura fundamental de su persona, lo lleva a cuestionarse formas, mecanismos, victimología, incluso a preguntarse por la posibilidad del suicidio. Como vemos, la relación entre el Código de Harry y los instintos de Dexter es una variable clave para pensar el desarrollo del personaje.

es el del “entre”, en permanente transgresión y ruptura frente a la norma del universo ficcional.

### 3.3) Jakowicz: sensibilidad monstruosa

*Una investigación filosófica*, de Philip Kerr, establece, como ya hemos marcado, algunos puntos de heterogeneidad dentro de nuestro corpus. Por esa misma razón su análisis, en diálogo con las otras dos novelas, nos resulta de gran interés. Esta obra toma distancia de *Dragón Rojo* y *El Oscuro Pasajero* en una serie de aspectos fundamentales, claves para trabajar la figura del investigador. Los iremos marcando a lo largo de nuestro análisis.

En primer lugar, el rol del investigador es encarnado por una mujer.

En segundo lugar, el saber forense —una de las herramientas claves para el investigador en las otras dos novelas—, deja paso aquí a una forma mixta de conocimiento y de lectura. Esta una tradición del policial clásico introduce, al mismo tiempo, desvíos, en términos de Fassi y Pastormerlo.

Del saber forense —en tanto conocimiento científico que soporta, en las otras novelas, las capacidades extremas y únicas del investigador—, pasamos a encontrarnos aquí con un ejercicio de lectura del asesinato, del discurso criminal y de las escenas del crimen propuesto desde, por un lado, el razonamiento lógico-filosófico, de carácter más tradicional e intelectual; y por otro, este saber intelectual tradicional aparece vinculado con el mundo posmoderno de la tecnología y la informática.

En relación con el punto anterior, a diferencia de Will Graham o Dexter Morgan, Jake Jakowicz no posee, previo al encuentro con el personaje de Wittgenstein, una capacidad de lectura excepcional. Así, en tanto investigadora, sus rasgos borderline empiezan a delinearse cuando, por las mismas características del asesino, se ve obligada a transformar la estructura de su pensamiento y de la investigación que lleva a cabo.

A medida que el vínculo entre el Wittgenstein ficcional y Jake—cada vez más estrecho, perturbador y perverso— va creciendo, y a medida que los recuerdos y traumas de la infancia de esta última comienzan a emerger, una monstruosidad amenazante asesta contra las nociones de moral que sostienen a la investigadora.

Jake comienza un proceso de autocuestionamiento, de desestructuración y de desestabilización como figura representante de la norma.

Además, al igual que Will Graham, esa monstruosidad amenazante se nutre tanto del vínculo con el criminal, como de una “interioridad monstruosa”. Jakowicz a través de las

conversaciones con su terapeuta, de algunos episodios de violencia y, fundamentalmente, en su tendencia a “justificar” el actuar del Wittgenstein ficcional, nos permite leer en su personaje algunos rasgos monstruosos.

La idea de “contagio”, que explicitábamos antes, se vuelve en esta novela más evidente. Jake no posee ninguna patología, como es el caso de Graham; ni es una asesina, como es el caso de Dexter. En este sentido, dentro de todo el corpus, es éste personaje en su rol de investigador el que más fuertemente se ciñe a la función tradicional de representante de la ley. Por esto mismo, los puntos en los que se establece una línea de contigüidad con el criminal muestran con mayor virulencia el corrimiento que Jake manifiesta frente a la normatividad del universo ficcional.

*Una investigación filosófica* abre con lo que el narrador llama una “puja” (Kerr, 2000: 13) entre detectives, con el objeto de atribuirse el derecho sobre la investigación de un nuevo asesinato. En este contexto se nos presenta a las fuerzas de la ley y a su representante principal en la novela, la inspectora Jakowicz, jefa de Genicidios, pujando —mediante la evaluación del modus operandi, arma, perfil de la víctima, etc. — por quedarse con el caso en cuestión.

Así, al igual que en el resto del corpus, cada asesino es reconocido por su nickname—punto crucial en el que el dispositivo normativo desdibuja el hombre y delinea el monstruo—, el cual le otorga no sólo cierta trascendencia respecto de sus actos, sino que, además, en este caso, define un perfil criminal ya conocido; posibilita, al mismo tiempo, la competencia entre los detectives con el objetivo de hacerse con el caso, reclamarlo para sí.

Esta práctica policial expone un funcionamiento complejo y problemático, sobre el cual el narrador nos dice: “Parecía una monstruosa partida de póquer” (Kerr, 2000: 16). Situación que nos muestra, ante todo, la inestabilidad humana frente a la presencia de lo monstruoso.

En el ámbito de la ley, en aquel espacio social que debería resumir y proteger los valores morales, éticos y legales, también hay amenazas, atracciones a la monstruosidad.

La obra transcurre en el marco de una sociedad en “aparente” orden<sup>82</sup>, pero vemos, con el correr de la narración, cómo la presencia monstruosa dentro de dicha sociedad es cada vez mayor.

Londres se muestra extraña, poblada por una galería de criminales. Esta idea de “galería monstruosa”, o de múltiples criminales operando en la misma narración, también la encontramos en *El Oscuro Pasajero*. Creemos que esta exposición de numerosos niveles de

---

<sup>82</sup> Gracias a los mecanismos de control extremo que el Gobierno, con sus políticas públicas, ha puesto en funcionamiento: como son el Programa Lombroso o el Coma Punitivo.

criminalidad busca, de alguna manera, evidenciar el peso contra el que el dispositivo de normalización debe enfrentarse y la pluralidad de manifestaciones que esa “monstruosidad” tiene a nivel social.

La presencia de numerosos monstruos —las víctimas de Dexter o los asesinos de las investigaciones paralelas en *Una investigación filosófica*— pone en acción tanto a Dexter, como a Esterhazy/Wittgenstein: ambos asesinan a otros criminales. Esto, en cada novela, aparece en el marco de una estructura distinta y logrando un efecto de lectura particular. Sin embargo, nos parece clave la idea de “amenaza” constante que aparece en todo el corpus.

Las figuras monstruosas, ocupen el lugar que ocupen, sean la cantidad que sean, pueden ser leídas en un entramado complejo de relaciones que, en última instancia, encuentran un vértice en este corrimiento frente a las normas.

En *Una investigación filosófica* los detectives, agentes, e incluso los políticos, nos son presentados en un alejamiento de los parámetros de rectitud, ocupando un lugar fronterizo respecto de la norma social y moral.

Desde el comienzo de la obra, Jake ocupa un lugar conflictivo: como mujer investigadora de alto rango se verá impelida, de forma constante, a revalidar su posición, no sólo frente a hombres, sino también a otras mujeres.

El episodio inicial que mencionábamos anteriormente nos la muestra incómoda frente a ese funcionamiento monstruoso, pero obligada a participar en él. Jakowicz debe ver y analizar las fotos de la autopsia de la víctima: el funcionamiento perverso y viciado de la pirámide policial la coacciona a demostrar que ella, siendo mujer, no sólo es capaz sino que además no se espanta con facilidad. Los hombres, mientras tanto, ni siquiera ven las fotos de la escena de crimen.

En relación con esto, a lo largo de toda la novela se nos irán presentando otros miembros de la fuerza policial en contraste permanente con la inspectora. Algunos aparecerán más ceñidos a la ley que otros, pero todos cuestionados, en este sentido, por el narrador. El cuestionamiento tendrá que ver no sólo con la validez o experticia de sus saberes, sino y por sobre todo, con su forma de actuar: o inútil, o promiscua o corrupta.

Luego de esta escena inicial nos encontramos con la transcripción de la ponencia escrita por Jakowicz, presentada al Tercer Simposio de la Comunidad Europea sobre Técnicas de Aplicación de la Ley e Investigaciones Criminales (Kerr, 2000: 23)<sup>83</sup>. Mediante ella se

---

<sup>83</sup> No podemos dejar de aclarar que podríamos tomar este discurso ficcional, recitado por el personaje de Jakowicz, como una suerte de metadiscurso sobre el asesinato. Si bien, la lectura del “asesinato hollywoodiense” no hace hincapié en la cara “estética” de la presentación del asesino, sí constituye una suerte de “abc” técnico que resume los perfiles más comunes de esta clase de homicidas. Perfil al que no escapa ni El Dragón ni Brian Moser. Así, *Una investigación filosófica* pone en circulación una serie de textos “dentro del texto” —construidos

visibilizan los puntos fundamentales que construyen la subjetividad de este personaje, su posición frente al mundo de la ley y su mirada frente al mundo en general.

Jake se define siempre por oposición: es mujer y no cómplice. Así nos encontramos, nuevamente, con que la figura del investigador es una figura de excepción: no sólo es mujer, sino que, como inspectora, tendrá un discurso marcadamente feminista.

Más adelante, en el mismo texto, Jake presenta el esquema de funcionamiento de la sociedad patriarcal actual. Ésta, cristalizada en la estructura de las fuerzas de la ley, no hace más que evidenciar el porqué de los puntos ciegos de un sinnúmero de investigaciones.

La unidimensionalidad —visible en la propuesta monolítica y homogeneizante de la pirámide policial— es, para Jakowicz, el problema clave. Así, recuperando al filósofo Marcuse ratifica la necesidad de operar en función de la “unificación de los contrarios” (Kerr, 2000: 25): frente a la primacía histórica de los hombres en los organismos encargados del cumplimiento de la ley, ella marca la necesaria complementariedad entre mujeres y hombres en las investigaciones. Rescata, también, el Enfoque Bidimensional que se implementa en algunas operaciones sobre asesinos seriales.

Sin embargo, a pesar de este rasgo colaborativo, el planteo feminista ante este “mundo patriarcal, por no decir abiertamente machista” (Kerr, 2000: 32), subyace en el discurso de la inspectora durante toda la exposición. De esta manera, al igual que Dexter, Jakowicz se construye como detective desde un lugar abiertamente diferente y, podríamos decir, incluso, extremo.

En este sentido, aquellas capacidades específicas que Graham o Morgan tenían como detectives, como cazadores —y que contribuían a construir una subjetividad en la frontera entre lo humano y lo monstruoso—, aquí se manifiestan como una intuición y una sensibilidad particular que Jake posee por el sólo hecho de ser mujer.

Esta sensibilidad es, por un lado, un rasgo natural: se la construye no tanto desde una tradición de pensamiento masculina —donde la mujer deberá ser más sensible, intuitiva, impresionable, necesariamente maternal—, sino desde una distinción netamente científica<sup>84</sup>.

---

por el autor—, y de otros textos de la cultura, en relación intertextual, a los que resulta interesante leer dialógicamente con el resto del corpus.

<sup>84</sup> El discurso de corte biopolítico es muy marcado en esta novela. A lo largo de la narración, nos encontraremos con una serie de distinciones productivas en torno a los cuerpos, sus saberes y potencialidades. En este sentido, podemos poner como ejemplo al enfoque bidimensional de la investigación policial. Esta práctica de investigación se sostiene en el saber científicamente comprobado sobre las diferencias entre las formas del pensamiento masculino y femenino —diferencias hormonales, de estructuración cerebral de las pautas de comportamiento, etc.: cada uno aporta una visión y un tipo de atención diferente. El trabajo policial se divide en torno a determinados rasgos biologicistas y conductistas de los miembros de la fuerza policial, con el objeto de no dejar “ningún cabo suelto”.

Por otro lado, la sensibilidad y la intuición de Jakowicz comienzan a bordear lo monstruoso cuando se topa con la presencia del personaje de Wittgenstein.

Como investigadora, traspasará los límites que marcan las pautas científicas: deberá pensar no como mujer o como hombre, sino como mujer y como hombre. A esto deberá sumarle el marco filosófico, exigido por el perfil del Wittgenstein ficcional.

Impelida por una lógica monstruosa —la de un asesino que construye sus crímenes desde una estructura de pensamiento lógico-filosófica y, al mismo tiempo, desde la perversión—, Jake deberá desarrollar esa intuición en nuevas direcciones. Deberá adoptar el modo de pensamiento del personaje de Wittgenstein y, de alguna manera, realizar aquello que Graham logra con Dolarhyde: establecer un vínculo que, cada vez, resulta más complejo y doloroso por la cercanía que supone.

Así como entre Graham y Lecter, o Morgan y su hermano, se establece este doble juego de extrema tensión —entre la identificación y la competencia intelectual, artística, de capacidades—, así sucederá entre el Wittgenstein ficcional y Jakowicz.

Sus conversaciones siempre rondarán en el terreno de la teoría wittgensteniana y obligarán a Jake a poner en funcionamiento nuevos mecanismos de pensamiento y actuación. Ejercitará nuevos “saberes” y “haceres” que, de a poco, la irán empujando a un terreno inestable. El cuestionamiento permanente sobre su función, sumado a una fascinación creciente por el Wittgenstein ficcional, construyen a Jake como un personaje borderline.

Expresa el narrador:

Había algo diferente en el caso de Wittgenstein. Jake sentía por él algo que se supone un detective no debe sentir por un asesino en serie. Admiración sería una palabra demasiado fuerte. Más bien se trataba de fascinación. Aquel tipo había logrado excitar su imaginación. Gracias a él, Jake había llegado a entender ciertas cosas del mundo. Y de sí misma. Tratar de entenderlo, tratar de atraparlo, era, sin ninguna duda, la cosa más estimulante a la que Jake se había enfrentado jamás (Kerr, 2000: 266).

En este sentido, lo que en principio resulta una “cacería” rápidamente se transforma en un juego de ingenio y, hacia el final de la novela, en una situación que resulta para Jake cada vez más difícil de manejar.

Por otra parte, no podemos dejar de mencionar que el discurso feminista de Jake tiene un basamento vital, una referencialidad traumática también presente en los personajes de Graham y Morgan<sup>85</sup>.

---

<sup>85</sup> Tal como ya hemos expresado, no deseamos en este trabajo hacer una lectura sostenida en un marco psicoanalítico. Sin embargo, en tanto resulta una constante en muchos personajes del corpus, creemos necesario rescatar la presencia común de un trauma temprano en la niñez de los personajes. Este trauma —la infancia

Tal como adelantábamos al principio, los traumas de su niñez —el abuso de su padre, un “monstruo” (Kerr, 2000: 109) en sus propias palabras, y la muerte de su madre—, sumados a una bisexualidad no del todo aceptada e, incluso, cierta tendencia a una asexualidad, alimentan este carácter border del personaje. En este sentido, Jake odia a los hombres; sin embargo, tampoco puede amar a las mujeres.

El odio que manifiesta hacia los hombres encuentra un cauce en su profesión pero, también, se ve problematizado con la presencia del Wittgenstein ficcional.

Asqueada y horrorizada del mundo masculino, esos “animales” (Kerr, 2000: 226) en sus propias palabras, ha elegido como pasión la cacería humana. Ha elegido destruir, en y a través de las masculinidades que persigue, el fantasma de su propio padre y de cada hombre con el que se ha cruzado en su camino.

Su lugar es, al igual que el resto de los investigadores, el del entre. Jake es mujer y, al mismo tiempo, es un gran signo de interrogación. Su fragilidad emocional, asentada en un autocuestionamiento constante y en una vulnerabilidad escondida —propia del abuso, como le revela su terapeuta—, estalla ante el actuar del personaje de Wittgenstein.

Frente a los hombres su odio va creciendo exponencialmente, pero frente a este asesino lo que crece es su fascinación.

Jakowicz se encontrará cada vez más *ex-céntrica*. Se irá corriendo de los lugares que las normas le han marcado durante toda su vida; pero que también servían como un escudo.

La fascinación por el Wittgenstein ficcional tiene una motivación sencilla: sus asesinatos “limpian” las calles de violadores, torturadores y asesinos de mujeres. Pero también resulta un vínculo perturbador: Wittgenstein demuestra un “interés” por ella, y esto la atrae. A su vez, este interés no escapa de una lógica de violencia: única forma de relación interpersonal que Jake conoce.

El personaje de Wittgenstein adula pero no deja de humillar a Jakowicz: a medida que esa operación se vuelve más evidente, Jake más se cuestiona su lugar en el mundo.

Su terapeuta le aconseja, al principio de la novela, encontrar una figura masculina que admirar; ella la encuentra en este art-killer: “Normalmente no le preocupaba el destino de los individuos que arrestaba. Pero no se parecía a ningún otro hombre que hubiese conocido” (Kerr, 2000: 367).

---

terrible de Francis, el asesinato de la madre de Dexter y Brian, los abusos del padre de Jake, entre otros—, funciona como disparador de una serie de comportamientos que, luego, los dispositivos normalizadores leerán en clave monstruosa.

Así, el costado más monstruoso del personaje de Jake empieza a manifestarse. Goza, cada vez más, de su posición de poder y, al mismo tiempo, aumenta en su discurso esa suerte de “defensa” del vigilantismo.

Jake presenta, en un principio, una tímida simpatía frente a esta especie de “servicio público”; pero a medida que transcurre la narración dicha simpatía se vuelve, cada vez, más palpable. El corrimiento de su rol de representante de la norma se manifiesta en la forma en la que vuelve a su lugar de mujer, otrora víctima:

Después de todo, ¿qué más daba si alguien decidía cargarse a unos pocos psicópatas potenciales? A ella le ahorraría tiempo y trabajo dedicados a darle caza. Y salvaría vidas de mujeres inocentes a los que estos tipos podían asesinar [...] Pensó que era toda una novedad que alguien se dedicase a asesinar exclusivamente a hombres [...] Por un momento se divirtió imaginando a los hombres, a esa pandilla de cretinos, regresando juntos a casa por las noches, muertos de miedo [...] Sin duda sería un serio golpe a la carrocería de la vanidad masculina colectiva (Kerr, 2000: 63).

Una vez trazadas las líneas en torno a las cuales se establece el juego entre el Wittgenstein ficcional y Jakowicz, ella deberá poner en funcionamiento esta intuición femenina de la que venimos hablando. Paralelamente, el reto que el personaje de Wittgenstein le propone la obliga a formarse en la filosofía wittgensteniana: única forma de poder entender la mente de este criminal y su MO.

Finalmente, el desarrollo de su capacidad de lectura la transforma en una “cazadora” implacable, en una eximia habitante de la ciudad y de la noche. Jake camina de forma autosuficiente, segura y hasta pendenciera, las calles de una Londres en sequía: una ciudad opuesta a la húmeda metrópolis que todos reconocemos como típica. Esta descripción espacial, al mismo tiempo, pre anuncia lo que en el apartado anterior llamábamos como un “paso” a lo fantástico. Así, recorre sus suburbios, sola y armada; ataca y responde, ejerce la violencia y deja violentarse.

Podemos decir, entonces, que la capacidad única del investigador, en esta novela, se rige por otros parámetros: por un lado, la cuestión de género resulta fundamental y no es inocente. Siendo un personaje femenino, con las características que hemos detallado, el actuar del investigador cambia, muestra nuevas disrupciones frente al canon del policial. Por otro, además del saber forense se hace presente en *Una investigación filosófica* la unión del saber intelectual-filosófico con el conocimiento informático y tecnológico.

Escrita en los años noventa, y ubicada temporalmente en el año 2013, la novela hace fuerte hincapié en el grado superlativo de tecnologización de la sociedad. En este sentido, entendemos que el mundo que la novela construye es ejemplificador del funcionamiento

biopolítico de las sociedades posmodernas: el control de las poblaciones, o grupos poblacionales —en el marco de un ejercicio de poder— insiste en la persistencia de un bios absolutamente regulado.

El ejemplo clave de esto en la novela es El Programa Lombroso<sup>86</sup>, el cual, mediante drogas y terapias específicas, hace posible el control de la agresividad y de la delincuencia de la población masculina. Su correlato es el coma punitivo, corolario del funcionamiento biopolítico de esta sociedad.

Así, el entramado social de este universo ficcional abandona la prisión como espacio de “castigo” / “reforma” y lo reemplaza por el coma punitivo. Dicha práctica elimina la pena de muerte y funciona como un reemplazo perfecto: una sociedad que se muestra horrorizada ante la pena capital, pero que tampoco desea invertir en la “corrección” y posterior “reinserción” de los criminales, encuentra en el coma punitivo la solución a este “problema” del ejercicio de poder sobre los cuerpos.

Es el universo de la tecnología la herramienta que sostiene el funcionamiento de este sistema. Jake, como inspectora, debe utilizar el saber que éste le proporciona para capturar al Wittgenstein ficcional. Sin embargo, el sistema falla en lo que parecería ser su mayor ganancia: los crímenes del personaje de Wittgenstein sólo son posibles a través de la manipulación de este mismo dispositivo.

En la falla del sistema que este art-killer encuentra, y hace productiva para sí, comienza a delinearse la existencia de este “monstruo”. El personaje de Wittgenstein es sólo posible, en tanto serial killer, a partir del momento en que su test de NVM-negativo confirma su potencialidad criminal. Por ello, lo que lo vuelve monstruo y le otorga una conciencia en tal sentido es el funcionamiento de este poder biopolítico que venimos señalando.

Para poder entender su funcionamiento y, al mismo tiempo, hacer usufructo de él, el Wittgenstein ficcional ingresa a las “entrañas de la bestia”: hackea el sistema que sostiene el programa LOMBROSO. A través de la información obtenida, comienza una cacería específica: sus víctimas son otros “monstruos” como él. Elimina, entonces, su archivo del

---

<sup>86</sup> “La sociedad británica durante las dos últimas décadas del siglo XX se esforzó en controlar a grupos, poblaciones y entornos enteros. El énfasis no se ponía en el control comunitario, sino en el control de las comunidades. La tecnología y los recursos disponibles se pusieron al servicio de la vigilancia, la prevención y el control, más que a rastrear al delincuente declarado. La idea era manipular el entorno exterior para evitar la infracción inicial. La comunidad seguía estando implicada, pero la realidad era mucho menos agradable. Vivir militarizados. Pesadillas urbanas, la gente se sublevaba al entorno físico donde vivía. Con el fracaso de estos proyectos focalizados en el entorno, se volvió a poner la vista en el delincuente concreto. En 1997, se dio la puesta en práctica de un proyecto de carné de identidad de la CE, más útil aun cuando se incluyó el ADN. Como resultado de esto, y por primera vez en la historia, el dispositivo de control permitía al Gobierno seguir la pista de un individuo antes de que hubiese cometido crimen alguno” (Kerr, 2000: 57).

sistema y comienza a asesinar a todos aquellos NVM-negativos en la lista correspondiente a la ciudad de Londres.

Así, tanto el personaje de Wittgenstein como el de Jakowicz utilizarán, a la par, la tecnología, la informática y la filosofía para, respectivamente, caotizar y re-ordenar el mundo que los rodea.

Para cerrar con este capítulo reconstruimos la idea que propone la novela sobre la investigación policial, a través de los pensamientos de Sir Jameson y de Jake.

En esta suerte de resumen de cuál es la labor del investigador, entendemos se materializa tanto el lugar del representante de la norma, como el funcionamiento sistemático del poder biopolítico sobre todos los personajes:

A Sir Jameson se le había pasado por alto una de las diferencias más importantes entre un filósofo y un detective. A los ojos del detective nada es simplemente lo que es. En este aspecto concreto del trabajo detectivesco hay más de semiótica que de filosofía. Simplemente conectar, saber relacionar las cosas entre sí. Cuando no funciona la única opción es hacer encajar. A ningún detective le gustaba demasiado esa expresión: sonaba a corrupción y malversación. Pero la vida es dura [...].

Jake se recordó a sí misma que ser detective significaba que uno nunca se consideraba satisfecho con lo que había conseguido, que una investigación era, por definición, un proceso inagotable. Hasta cierto punto la tarea detectivesca era de orden gramatical: dirigir los esfuerzos no a los fenómenos sino a la posibilidad de los fenómenos. Quizás Lang tenía razón, esta era una investigación filosófica. (Kerr, 2000: 206).

El “arte” del detective se centra, entonces, en una investigación de carácter filosófico; pero ante todo en una capacidad de adaptarse a lo que el asesino propone como juego, a la posibilidad de construir una sintaxis particular en respuesta a la sintaxis criminal.

El personaje de Wittgenstein, respecto a este punto, rescata las palabras de Watson a Holmes, en alguna de las novelas de Sir Arthur Conan Doyle: “El crimen es vulgar. La lógica excepcional. Es en la lógica y no en el crimen en lo que hay que hacer hincapié”. La lógica del asesinato es un misterioso conocimiento que se sigue del diligente estudio de un odio intelectual. A diferencia del amor, el odio es una pasión que domino” (Kerr, 2000: 322).

El final de la novela obliga a Jake a volver sobre sus pasos, impulsarse hacia atrás de la frontera con lo monstruoso, volver al cauce de la ley. Enojada consigo misma por haber salvado del suicidio a Esterhazy, encuentra como único consuelo saber que actuó según la ley a la que responde, o debería responder. Este regreso a la norma es, por sobre todas las cosas, un proceso íntimo, privado.

Tal como le confiesa a Esterhazy en su conversación final, antes de presenciar el ingreso al coma punitivo de éste, ella reconoce que la reinstauración del orden moral en la

sociedad es sólo temporal. Volvemos, entonces, a esa idea de “amenaza” que señalábamos anteriormente: caos u orden se encuentran en permanente sucesión, o más bien, en un constante solapamiento.

La idea del orden social permanente resulta en *Una investigación filosófica* casi una ficción. En este sentido, correlativamente, el lugar de Jake, como representante de la norma, es lábil.

La alteración causada por los crímenes del personaje de Wittgenstein en el mundo ficcional es sólo una de las formas en las que el caos penetra en el orden social; es solo una de las incontables desestabilizaciones, de las arremetidas monstruosas frente a una humanidad que vemos construida, fundamentalmente, desde su fragilidad. La sociedad recibe, entonces, de forma permanente, los embates de esas “contestaciones” frente al poder: ante ello sólo queda contener, más que normalizar.

En este sentido, volvemos a insistir en las palabras que Jake le dice a Esterhazy: “Ya nadie se preocupa demasiado por la realidad [...] En esta situación: ¿se puede hablar de orden moral? Si quieres mi opinión, ya no hay equilibrio en ninguna parte. Y ésta... ésta no ha sido más que una acción de contención” (Kerr, 2000: 381).

Así, aunque el dispositivo normalizador requiere de parte de Jakowicz una sensibilidad especial —ante una lógica monstruosa, como es la del Wittgenstein ficcional—, a fin de cuentas queda claro que su eficacia es limitada y que la lógica del caos-orden continúa siendo permanente e irrevocable.

## Consideraciones Finales

A lo largo de nuestro trabajo hemos puesto en funcionamiento herramientas descriptivas e interpretativas con el objetivo de recorrer un corpus creado ante un interés específico: el monstruo.

Este corpus presentó para nosotros importantes homogeneidades y, también, interesantes y productivas heterogeneidades. En virtud de los puntos que marcamos como conexiones entre las novelas y aquellos que nos permitieron trabajar las diferencias, desarrollamos una investigación centrada en los siguientes núcleos; que, a su vez, organizaron el desarrollo de este Trabajo Final.

En primer lugar, enmarcamos este corpus en un fenómeno asentado en una dinámica de interrelación entre la dimensión global y la dimensión local de las culturas contemporáneas. Lo que llamamos el fenómeno serial killer nos llevó a pensar los textos de este corpus en relación con otros y a leerlos como parte de una cultura mundializada. Dicha operación nos permitió, también, poner en relevancia nuevos modos de producir, de hacer circular y de consumir tanto ficciones como “realidades”.

Con esto decimos que en aquellas grietas donde la ficción se entremezcla con la realidad, y viceversa, en ese continuum, es donde nuestro corpus —y toda una serie de producciones que retoman las líneas temáticas aquí trabajadas: series de televisión, films, producciones web, producciones alternativas, etc. — nos invita a hacer una lectura que excede a la obra literaria, o al análisis del discurso; por el contrario, nos encontramos con que la opción más indicada fue pensar estas novelas en red con otros textos, en su sentido más amplio.

Resulta fundamental, entonces, remarcar la importancia de incluir en nuestras investigaciones académicas otro tipo de textualidades, tal como las que señalábamos más arriba. Ellas nos muestran ya no sólo índices de consumo —como podríamos pensar ante las sagas literarias o las producciones seriadas en general— sino, y lo que es muy importante, producciones de enorme calidad estética y argumental.

Es por ello que el capítulo uno se centra en este marco que es, para nosotros, una apertura a futuras lecturas; pero también es el producto de la presencia y el impacto en el lector, a lo largo de los últimos cuarenta años, de novelas como las que conforman nuestro corpus de trabajo. Estas obras fueron identificadas y clasificadas como literatura de masas, o de consumo; sin embargo, con el correr del tiempo y con los vaivenes culturales propios de la contemporaneidad han demostrado crear una matriz fértil desde la cual el fenómeno se

alimenta y continúa produciendo formas y sentidos con impacto estético en públicos exigentes, formados en y por criterios artísticos legitimados en la alta cultura.

El fenómeno en sí, y nuestro corpus en particular, nos permitió hacer un análisis que pone en relación estructuras más allá de lo literario y de lo artístico: la sociosemiótica, la teoría y la filosofía política, entre otros campos disciplinares, nos ayudaron a ingresar a estos textos desde un lugar interdiscursivo y transtextual. Por otra parte, pensar las facetas construidas y reconocidas como “reales”, que nutren al fenómeno, posibilitó dar lugar a interrogantes más profundos y enraizados en el mundo que nos rodea.

En segundo lugar, tal como adelantamos, trabajamos con el “monstruo”: que, como ya hemos mencionado, es una figuración que ilumina espacios de interrogación, apelación y advertencia. A partir de ese nodo central propusimos la categoría de zona monstruosa, entendiéndola como espacio de intercambio, de “contagio”, y de tensión entre dos grandes grupos de personajes: los art-killers y los detectives borderline.

Trabajamos allí el hacer de los asesinos-artistas, sus opciones y elecciones estéticas a la hora de crear una obra de arte a partir del asesinato. Esto implicó repensar algunas de las dicotomías —normalidad/anormalidad, legalidad/ilegalidad, instinto/razón— que sostienen gran parte del sistema normalizador: aquel que es, quizás, nuestro principal “tiro al blanco” en esta investigación.

Leer desde el lugar de los marginales; ingresar en la mente y en el actuar de subjetividades que fracturan los límites entre el bios y la zoé, entre vida y muerte, entre norma y delito; leer desde el monstruo es provocar una inversión.

No se trata aquí de evaluar moralmente a las ficciones, sino de poner en relevancia la enorme potencia que implica de por sí correrse del centro y colocarse allí donde habitan “los otros”, los monstruos.

Al mismo tiempo analizar la fuerza disruptiva puesta en ejercicio por los representantes de la ley —estos detectives borderline que asumen rasgos monstruosos al entrar en contacto con los criminales— es señalar lo monstruoso en el seno de la norma. Estos personajes muestran interioridades “oscuras”, haciéndonos saber que el monstruo no es ni pura exterioridad ni pura interioridad; diciéndonos que, en definitiva, en la otredad, en el deseo y en el temor existe siempre una monstruosidad acechante y que ella puede estar en cualquiera de nosotros.

De las tensiones que construyen y sostienen la zona monstruosa proviene este espacio desestabilizado y desestabilizante, esta zona de corrimiento que nos ha sido productiva para pensar de qué manera el sistema normalizador —en sus estructuras legales,

sociales y morales—, se encuentra fisurado, y cómo esas fisuras se agrandan ante el avance y la contestación de las figuraciones monstruosas.

Por último rescatamos aquí las coordenadas desde las cuales hacemos nuestra lectura: por una parte desde un espacio académico, situado en Córdoba, Argentina; por otra, desde el lugar de lectores, consumidores y productores jóvenes.

Aquella dinámica co-creativa que rescatamos en el capítulo uno de este trabajo, nos sostiene en nuestra capacidad de hacer otro tipo de lecturas frente a estos textos. La posibilidad de tomar un corpus de narrativa norteamericana y británica, traducido al español, caracterizado como literatura de masas, pero también, en algún punto, como literatura de culto nos resulta pertinente y nos permite visibilizar el valor cultural de estos procesos significantes.

Las asimetrías culturales son parte del desarrollo y permanente evolución de los textos de la cultura. Por ello nuestro corpus expone la necesidad cada vez más acuciante de prestar atención y voluntad investigativa a aquellos campos genéricos, temáticos y socioculturales que durante años han sido dejados de lado.

Trabajar con el concepto de cultura mundializada nos permitió colocarnos en un espacio intersticial entre lo que sucede a nivel macro en el mundo, lo que sucede en los epicentros culturales, como EE.UU., y lo que sucede a nivel local —tanto en materia de producción ficcional, como de crítica.

A su vez debemos señalar que un gran número de investigadores en Argentina se interesan hoy tanto en la literatura, en el cine, en los seriales televisivos; como en toda una serie de formas culturales sostenidas en formatos y soportes novedosos, siempre cambiantes y en permanente expansión.

Es por todo esto que nos sumamos a esta corriente y hacemos nuestro aporte con este Trabajo Final de Licenciatura. Esperamos colabore con aquellos que se encuentran, hoy, interesados en los mismos interrogantes que dieron origen a este trabajo; y deseamos que las preguntas y los intereses continúen creciendo y mutando en futuras investigaciones.

## Bibliografía

### Corpus

- Harris, Thomas (1992). *Dragón Rojo*. Barcelona: Ed. De Bolsillo.
- Kerr, Philip (2000). *Una investigación filosófica*. Barcelona: Anagrama.
- Lindsay, Jeff (2005). *Dexter: El Oscuro Pasajero*. Barcelona: Umbriel Editores.

### Bibliografía Consultada

- Baez, Fernando (2003). “Thomas De Quincey: El crimen como hecho estético”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero23/quincey.html>
- Bafico, Jorge (2014). *El origen de la monstruosidad*. Buenos Aires: Ediciones Urano.
- Balandier, Georges (1994). *El poder en escenas*. Barcelona: Paidós.
- Blake, William (2009). *Canciones de Inocencia y de Experiencia*. Madrid: Ed. Cátedra.
- Bozal, Valeriano (ed.) (2005). *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*. Madrid: Ediciones Antonio Machado.
- Butler, Judith (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Cabanchik, Samuel (2010). *Wittgenstein, una introducción*. Buenos Aires: Editorial Quadrata.
- Ceccaldi, Pierre-Fernand (1971). *La criminología*. Barcelona: Industrias Gráficas García.
- Cisneros, Marta y Fassi, María Lidia (2004). “Polémicas entre cultura y política: ficciones y ensayos argentinos (1954-1975)”, en *Cronía, Vol 4 N° 3*, Revista de investigación de la Fac. de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Río Cuarto
- Cohen, Jerome (s/f). “Monster Culture (Seven Theses)”. Disponible en [www.jeffreyjeromecohen.com](http://www.jeffreyjeromecohen.com).

- Conelly, Peter J. M. (2010). *The representations of serial killers*. PDF en: [www.dspace.stir.ac.uk](http://www.dspace.stir.ac.uk)
- Dawkins, Richard (2014). *El gen egoísta*. Barcelona: Salvat Editores.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1997). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- De Paulo, Bella (ed.) (2010). *The Psychology of Dexter*. United States: Ed. Benbella Books.
- De Quincey, Thomas (2015). *Del asesinato como una de las bellas artes*. Buenos Aires: Ediciones Lea.
- Dufays, J.L. (2001). “El Estereotipo, un concepto llave para leer, pensar y enseñar la literatura”. Apuntes de Cátedra de Teoría y Metodología. Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba.
- Fassi, María Lidia (2011). *Literatura y Cultura. La lectura como práctica de investigación y docencia universitaria*. Córdoba: Editorial Brujas.
- ----- (Directora) (2014). Proyecto de investigación “Políticas de la vida, normalización y proliferación de monstruos en literaturas contemporáneas”, SECYT, UNC.
- ----- (2012). Seminario de grado: “Monstruos fuera de la ley. Marginalidad y alteridad en novelas que participan del Policial y del Terror”. Escuela de Letras, FFYH, UNC.
- Foucault, Michel (2000). *Los Anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- (2000). *Defender la sociedad*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- (2002). *Vigilar y Castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- ----- (2006). *Seguridad, territorio y población*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- ----- (2014). *El poder, una bestia magnífica. Sobre el poder, la prisión y la vida*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- García Canclini, Néstor (1999). “El consumo cultural: una propuesta teórica”, en Guillermo Sunkel (coord.). *El Consumo Cultural en América Latina*. Colombia: Convenio Andrés Bello.

- García Fanlo, Luis (2011). “Dexter, entre la realidad ficcional y social”, en “Jornadas Sociología Nuevos procesos de cultura y comunicación” (UBA). Disponible en: [www.academia.edu](http://www.academia.edu)
- (s/f). “Análisis sociológico de la serie de televisión Dexter” Disponible en: <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lamiradadetelemo/article/view/3524>
- Genette, Gerard (2001). *Palimpsestos*. Umbrales. Argentina: Siglo XXI editores.
- Giorgi, Gabriel (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Giorgi, Gabriel (2008). “Política del Monstruo” en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXV. N° 227. PDF en: [www.revista-iberoamericana.pitt.edu](http://www.revista-iberoamericana.pitt.edu)
- Gómez Fernández, José (2013). “Años 90: Cuando el crimen se hizo arte” en *Revista Tarántula*. Disponible en: <http://revistatarantula.com/anos-90-cuando-el-crimen-se-hizo-arte/>
- Guattari, F. y Rolnik, S. (2006). *Micropolíticas. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Hamon, Philippe (1977). *Para un estatuto semiológico del personaje*. Apuntes digitales de la Cátedra de Semiótica Literaria I. Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba. Traducción Mozejko de Costa, Danuta Teresa. PDF en: [www.scribid.com](http://www.scribid.com)
- Herner, María Teresa (2009). “Territorio, desterritorialización y reterritorialización: un abordaje teórico desde la perspectiva de Deleuze y Guattari”. En *Revista Huellas* n.13. Disponible en: [www.humanas.unlpam.edu.ar](http://www.humanas.unlpam.edu.ar)
- Howard, Douglas L. (2010). *Dexter, Investigating Cutting Edge Televisión*. EE.UU: I.B Tauris.
- Kristeva, Julia (1988). *Poderes de la perversión*. España: Paidós Ibérica
- Ludmer, Josefina (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Marfil Carmona, Rafael (s/f). “Deconstruyendo a Dexter. Microanálisis y reinterpretación de una serie televisiva en la web”. Disponible en: [http://www.ull.es/publicaciones/latina/10SLCS/actas\\_2010/47Marfil.pdf](http://www.ull.es/publicaciones/latina/10SLCS/actas_2010/47Marfil.pdf)
- Morelli, María del Rosario (s/f). “Análisis de la serie Dexter, una aproximación a su relato en la cultura de la convergencia”. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4698858>

- Ortiz, Renato (2004). *Mundialización y Cultura*. Bogotá: Convenio Andrés Bello Ediciones.
- Ortiz, Renato (s/f). *Revista Monitor*. PDF en: [www.me.gov.ar/monitor/nro8/dossier.5.htm](http://www.me.gov.ar/monitor/nro8/dossier.5.htm)
- Piglia, Ricardo (2005). *El último lector*. Barcelona: Anagrama.
- R. de Aragón, Ernesto (2006). “Herramientas de investigación criminal y perfil geográfico de los delincuentes seriales” en *Publicación de Doctrina y Jurisprudencia del Foro de Córdoba*. Córdoba: Publicación de Doctrina y Jurisprudencia.
- Rzepka, Charles J. y Horsley, Lee (2010). *A companion to crime fiction*. PDF en: [www.analepsis.files.wordpress.com](http://www.analepsis.files.wordpress.com)
- Trapero Llobera, Patricia (2010). *Dexter: Ética y estética de un asesino en serie*. España: Editorial Laertes.
- Wittgenstein, Ludwig (s/f) *Tractatus Lógico-Philosóphicus*. Disponible en: [http://www.ub.edu/procol/sites/default/files/Wittgenstein\\_Tractatus\\_logico\\_philosophticus.pdf](http://www.ub.edu/procol/sites/default/files/Wittgenstein_Tractatus_logico_philosophticus.pdf)