

Facultad de Periodismo y Comunicación Social
Universidad Nacional de La Plata

Tesis de licenciatura:

"De hermeneutas, científicos y asesinos seriales. Dexter, un análisis"

Programa de investigación: Comunicación, lenguajes y tecnologías

Tesista:

Apellido y nombres: Miguez, Nicolás Alejandro

DNI: 32827942

Legajo: 15162/1

Sede: La Plata.

Domicilio: 60 N° 679, 2 piso, departamento B – La Plata

Teléfono: (02241) 15-690564

Mail: alejandromiguez1986@gmail.com

Director de tesis:

Apellido y nombres: García Fanlo, Luis Ernesto

Mail: luis.fanlo@gmail.com

Fecha de presentación: Agosto de 2012.

Resumen:

La tesis es el resultado del análisis de las dos primeras temporadas de la serie "Dexter". Está separada en 3 partes: en primer lugar, se trabajó la noción de géneros discursivos para establecer un modelo de análisis, se describió la génesis –y el posterior desarrollo– del género policial y se establecieron las diferentes etapas, considerando los cambios producidos por los avances tecnológicos y la división del trabajo al interior de la institución (que produjeron la aparición de nuevos especialistas en las escenas del crimen); todos estos aspectos fueron útiles para poder examinar las gramáticas de producción que hicieron posible "Dexter". En segundo lugar, se hace un análisis de la serie, tomando los rasgos barrocos, positivistas y tardo-modernos presentes, y del protagonista, que es un personaje gótico y anti-heroico. En tercer lugar, se recupera la noción de industrias culturales para articularlo con los géneros discursivos y, de esta manera, bosquejar un modelo explicativo del funcionamiento del polo productivo en la ficción televisiva (en este caso, en el género policial).

Palabras clave: gramáticas de producción – gramáticas de reconocimientos – géneros discursivos – policial – hermeneuta – científico – asesino serial – neo-barroco – positivismo – pánico moral.

Índice :

Introducción: Página 4

Capítulo 1: Página 17

Capítulo 2: Página 26

Capítulo 3: Página 33

Capítulo 4: Página 40

Capítulo 5: Página 46

Capítulo 6: Página 58

Capítulo 7: Página 67

Capítulo 8: Página 78

Capítulo 9: Página 85

Capítulo 10: Página 93

Consideraciones finales: Página 100

Epílogo: Página 109

Anexo I: resumen argumental: Página 111

Anexo II: personajes: Página 120

Bibliografía: Página 121

Introducción

I- Importancia de la investigación

"Los Gobiernos cambian, pero la policía permanece". León Trotsky, "Mi vida".

"El trabajo del investigador en ciencias sociales (...) puede redefinirse y especificarse: ya no se trata sólo de describir los contenidos vinculados a unas nociones (...); sino que, más allá de esta tarea positivista, consiste en interrogarse sobre la constitución misma de esas categorías, su evolución histórica, y la manera en que estas construcciones mentales se encuentran poco a poco reificadas en las instituciones y en las palabras, instrumentalizadas en luchas políticas". Nathalie Heinich. "Las fronteras del arte contemporáneo: entre esencialismo y constructivismo".

"Se trata más bien de un desplazarse imaginario, en el cual el científico social, sin salir del lugar, construye otra espacialidad, aparte de su situación presente. Él viaja en esta territorialidad imaginada a través de los conceptos, las abstracciones que lo hacen trascender su condición específica. Para 'comprender la realidad', o mejor, para captar las articulaciones de elementos de la realidad, es necesario alejarse de ella. Sólo así es posible revelar lo que se encuentra 'oculto', 'inconsciente', en fin, lo que permanece más acá y más allá de las conciencias individuales". Renato Ortiz, "Taquigrafiando lo social".

Acercar el péndulo

¿Por qué Dexter?, ¿por qué analizar una serie de televisión de un asesino serial?, ¿cuáles son las novedades que podrían generar interés y preguntas de orden teórico-analítico?, ¿qué aporta al campo? En este sentido, voy a explicarlo en primera persona, porque el proceso de producción (de casi dos años y medio de lecturas y análisis) derivó en una ristra de reflexiones que surgieron de la experiencia de tesis. Ver el primer capítulo de la serie me hizo pensar, inmediatamente, que había cambiado el género policial. Que ya no estaba respondiendo a los moldes que yo conocía: el género de enigma y el género negro. Entonces, de ahí se derivaron dos preguntas: ¿qué clase de policial es Dexter?, ¿a partir de qué rasgos puede definirse un género? Y ahí, también, comenzaron las lecturas teóricas y los vacíos conceptuales.

Encontré dos dificultades iniciales para el abordaje del policial: la falta de sistematización y de historización. El enfoque elegido, la teoría de la discursividad social, me permitió establecer un marco epistemológico y conceptual importante pero necesitaba un complemento. El género

policial es un género moderno, y se modificó durante el desarrollo del capitalismo y de los medios de comunicación. Pero no fue una relación causa-efecto. Pensarlo así llevaría a una idea perniciosa: que las lógicas de producción de la industrias culturales están explicadas, en si misma, por el contexto socio-histórico. Éste tiene su importancia, es cierto, pero depende de los públicos, de la lectura y la aceptación de las fórmulas utilizadas por los autores del género. Según Aníbal Ford, "pensar que este proceso [el avance de los medios en el siglo XIX] puede ser resumido, absorbido o explicado desde las lógicas del capitalismo es como pensar que las culturas de las clases populares son 'esencialmente' *ludditas* o pasivas en los procesos de industrialización, urbanización y modernización".¹ En síntesis: los espectadores no son meros receptáculos, tienen un margen de maniobra (aunque no es total).

Para poder analizar Dexter, entonces, consideré necesario –antes de comenzar con el fenómeno elegido– tener en cuenta tres aspectos: la teoría de los géneros discursivos, para poder determinar qué es un género, qué rasgos debe contener y cuál es su utilidad clasificatoria; la descripción del contexto socio-histórico que dio origen al policial, a la ficción paranoica; y el desarrollo histórico del género, incluyendo la trasposición a la pantalla chica. Los cuatro primeros capítulos apuntan a estos aspectos (que, como se verá más adelante, pueden ser útiles para analizar policiales de diferentes soportes).

¿Por qué tomé esta decisión? Porque encontré dos grandes problemas: la fragmentación de los estudios sobre el policial, la presencia de distintas líneas que pueden ser útiles para comprender el estado actual del género; y el vacío existente acerca de las gramáticas de producción de las series de televisión (que me hizo tomar "en préstamo" categorías provenientes de los estudios de la telenovela y el cine). Pensé que hacer una sistematización de las ideas derivadas de las lecturas podría ser el comienzo de este trayecto. Una labor de síntesis. Como remarcó Renato Ortiz, "la escritura es el soporte y la concretización del recorte conceptual. Las mismas informaciones, los mismos datos, pueden ser cosidos de manera diferente. No hay objeto fuera del texto y su contenido, para existir, debe formalizarse".² Si Dexter es una novedad en el género policial, ¿qué convenciones del género mantiene y cuáles no?, ¿en qué aspectos existen innovaciones?, ¿cómo se pueden describir las convenciones del género si no tengo en cuenta el desarrollo histórico, si no hay trabajo en diacronía?, ¿cómo hago el pasaje del marco epistémico-metodológico al análisis del producto sin cumplir con este pasaje? Para comprender las particularidades, creo necesario elaborar un marco general que le de sustento; por ello, los

¹ Ford, Aníbal. "Fiesta, medios y saber", en Silvia Delfino (ed.): *La mirada oblicua. Estudios culturales y democracia*, Buenos Aires, La marca, 1993.

² Ortiz, Renato. *Taquigrafiando lo social*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2004.

cuatro capítulos no tienen una ligazón directa con Dexter. Sigo con Ortiz: "un texto se elabora con una maraña de hilos. Es fruto de lecturas anteriores y de la investigación. (...) Con anterioridad al acto de pensar, es necesaria una operación abstracta preliminar: la definición y el esclarecimiento de las categorías por medio de las cuales se piensa. Es preciso diferenciarlas, separarlas del sentido usual en el que se las emplea comúnmente".³

Salirme un poco de la serie para producir un marco teórico fue una idea que se me ocurrió durante el armado de la tesis. No tenía pensarme remontarme tanto a los procesos históricos, pero me pareció una idea estimulante. Tuve que cambiar el título de la tesis. Ya no me servía "Deconstruyendo al Oscuro Pasajero". Dexter sigue siendo el objeto de estudio, pero no se limita a él. No. Surgieron otras cuestiones, que fueron intercalándose con el trabajo de análisis. El objetivo propuesto se mantiene: analizar, en Dexter, la dialéctica innovación-conservación describiendo los rasgos genéricos presentes en la serie. Pero para llegar a este objetivo es necesario observar el polo productivo y sus gramáticas. Los estudios culturales, aún hoy, tienen dificultades para abordar los textos televisivos: el eje sigue puesto en la recepción, la decodificación. El péndulo está más cerca del reconocimiento que de la producción. El pasaje del elitismo progresista (de la Escuela de Frankfurt) al estudio etnográfico –que derivó, en la década de los ochenta, en la dañina noción de "democracia semiótica", que omitió las desigualdades sociales y culturales en beneficio de un relativismo interpretativo– significó un avance que, ahora, debe ser sujeto a revisión. Porque, como observaron Armand Mattelart y Erik Neveu, "al centrarse de modo unilateral en la libertad del individuo-consumidor de decodificar los programas u otros productos culturales, permite liberarse fácilmente de las preguntas planteadas por las condiciones de intercambio de un mercado de flujos que sigue siendo profundamente desigual. Esto tiene como resultado una subestimación de las determinaciones sociales y económicas".⁴ Dexter es parte de este proceso, enmarcado en la hegemonía audiovisual de la industria cultural norteamericana. El polo productivo importa: no es neutro, y mucho menos transparente. Los contextos de recepción varían según la sociedad en la que el sujeto receptor se encuentra inserto (en una trama social compleja). El posmodernismo y el neo-populismo de mercado han caducado como paradigmas explicativos. El empirismo y el optimismo de la "recepconitis" llevaron al ocultamiento de preguntas importantes. Las cosas son más complejas de lo que, a primera vista, parecen.⁵

³ Ortiz, Renato. Op cit., pp. 14-15.

⁴ Mattelart, Armand y Neveu, Patrick. *Los cultural studies. Hacia una domesticación del pensamiento salvaje*, La Plata, Ediciones de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social, 2002, p. 67.

⁵ Digresión: pese a que la recepción no es un aspecto central de esta tesis –la referencia al péndulo va en ese sentido– concuerdo con las posiciones expresadas por Stuart Hall y James Curran. Para Hall, existen tres tipos de lecturas

Las relaciones entre públicos y productores son relaciones inter-discursivas. Son relaciones regladas y dinámicas, con gramáticas propias, que deben ser analizadas y descriptas (en el caso de esta tesis, la intención es trabajar sobre el polo productivo: ¿cómo trabaja?, ¿cómo se distingue un producto del otro?, ¿cómo se produce la mezcla de géneros?, ¿con qué recursos cuentan los guionistas?). Lorenzo Vilches indicó que "las formas de significación de un programa televisivo no provienen exclusivamente del texto. Cuando se analiza una serie de televisión, la acción de poder que realiza un actante se lleva a cabo dentro del discurso narrativo, pero también de su estatus social derivado de la relación que el espectador mantiene con su universo social cotidiano. En este sentido, el discurso de la serie de televisión debe ser analizado como un proceso de construcción social de la realidad y no sólo como un intercambio de información con referentes externos al texto".⁶ Las series televisivas desarrollan una serie de convenciones (estables) que generan un horizonte de expectativas de interpretación. En este punto, "las fuentes de conocimiento social sirven de base para la interpretación en los espectadores".⁷ Como condición necesaria, "el autor [los autores, en este caso] debe compartir el *ethos* de sus lectores –escribió Dominique Pasquier–. La producción se basa en la anticipación de las expectativas y en una incorporación de las reacciones del público. A la inversa, el acto de recepción se construye sobre una integración constante de los elementos relacionados con la producción: estos elementos desempeñan un papel decisivo en la construcción de las interpretaciones, desde el nivel más general (el estatus de la imagen televisiva) hasta el nivel más particular (el sentido que se le debe dar a un determinado personaje)".⁸ El trabajo de los guionistas es complejo, no tienen una relación directa con los consumidores del producto –que vigilan. De ahí se piensa que la televisión tiene un elemento conservador, que minimiza los riesgos.

Entonces, estamos otra vez con la pregunta del comienzo: ¿por qué Dexter? Porque es una serie de televisión tardo-moderna y neo-barroca. Sigo con Pasquier: "un programa nuevo siempre se elabora con referencia a programas que ya existen en el canal, es decir en relación con un estado, en un momento dado, de los modelos sociales televisivos que el público ya está

hipotéticas: de negociación, de preferencia y de oposición. Esto (como veremos después) se relaciona con la idea de que el sentido "es un sistema indecible". Que no se puede establecer la recepción de antemano, que hay un campo de efectos posibles

⁶ Vilches, Luciano. "La fuerza de los sentimientos", en Eliseo Verón y Lucrecia Escudero (comp.): *Telenovela: ficción popular y mutaciones culturales*, Barcelona, Gedisa, 1997, p. 53.

⁷ Vilches, Luciano. Op cit.

⁸ Pasquier, Dominique. "La televisión como experiencia", en Eliseo Verón y Lucrecia Escudero (comp.): *Telenovela: ficción popular y mutaciones culturales*, Barcelona, Gedisa, 1997, p. 236.

familiarizado. Por supuesto, ese estado puede evolucionar”.⁹ Y cuando lo hace, cuando evoluciona, tenemos productos como Dexter, que contiene elementos innovadores (que pueden crear una nueva subjetividad y una nueva vertiente del género policial) pero que, a su vez, contiene una herencia muy marcada de un género que ya tiene más de 170 años. Las industrias culturales cambiaron, los públicos cambiaron, las lógicas de funcionamiento y los discursos sociales cambiaron. Y también cambió el modelo organizativo de la policía: los gobiernos pasaron, pero la policía quedó –aunque no es la misma. Por estos motivos, creo, que es importante una tesis de investigación como la presente.

II- Justificación y Estado del arte

Justificación

Los estudios de series televisivas son parte de las investigaciones en comunicación, principalmente en las últimas décadas (para citar: el estudio de Len Ang sobre Dallas, los estudios sobre la telenovela en América Latina). Ha habido diferentes formas de abordarlo, de acuerdo a las posiciones epistemológicas dominantes en cada contexto. Un género popular como el policial, que surgió como un género literario, ha sido llevado a la televisión hace cincuenta años. La trasposición creó nuevas posibilidades, ya que el soporte aportó nuevas herramientas, y el pase de la reproductividad técnica a la reproductividad digital también fue importante. No obstante, subsisten algunos invariables que constituyen las reglas que funcionan como la memoria del gusto de los espectadores (que se describen en el trabajo de reconocimiento, no se pueden establecer antes: es necesario historizar –sin caer en una relación causa-efecto mecánica– para establecer el sistema de relaciones inter-discursivas). Pero a pesar de las regularidades –que son parte del horizonte de expectativas creado para ser reconocido– existen cambios en el modo de construcción de los relatos. Como producto de la industria cultural audiovisual, ha sido objeto de modificaciones, de innovaciones, de inversiones, tanto de índole técnica como narrativa.

Las industrias culturales, insertas en los engranajes de la economía capitalista (tiene como función primordial la reproducción del capital), producen en serie, clasifican los productos mediáticos. Trabajan con diferentes públicos, tienen la capacidad de ser flexibles (si quieren mantener el producto en el mercado; en última instancia, pueden prescindir de éste y cancelarlo) y de responder a las demandas del público. No responden de la misma manera, ya que no responden a los mismos moldes. La pregunta es, entonces, cómo trabaja el polo productivo,

⁹ Pasquier, Dominique. Op cit., p. 238.

cómo se produce la relación entre el mercado y los espectadores, cómo se da en los géneros populares (que están en un proceso de hibridación, de mixtura).

Por otra parte, el género policial es interesante –señaló Daniel Link– por dos motivos: por su lógica de funcionamiento, esto es: las percepciones que permite y las que bloquea; y por su evolución histórica, por la progresiva abstracción y generalización de sus características. Estos temas también están presentes en la tesis.

Estado del arte:

- Cappello, Giancarlo. "De paseo por el crimen. Género y trayecto del policial en la pantalla chica", Lima, Universidad de Lima, 2010.

Cappello comienza el trabajo describiendo la aparición del género literario, con Poe y su personaje paradigmático: Dupin. Plantea las condiciones filosóficas que hicieron posibles el desarrollo y las características del género, que se dinamiza por la resolución del misterio por medio de las conjeturas del detective. Siguiendo con la historización, describe la irrupción de la novela negra en Estados Unidos; los cambios sociales y el desplazamiento del enigma producen un nuevo investigador, en un mundo cambiado. Y señala que el policial empieza a impregnarlo todo, o casi todo. Y, cuando esto ocurre, se produce el traslado a la pantalla, donde algunos rasgos de la literatura van a ser más claros: la sangre, la muerte, los gestos, los efectos sorpresa. Y, teniendo en cuenta las nuevas posibilidades de la televisión, señala los matices que crea: el crimen psicológico, los relatos carcelarios, el mundo interior de los criminales. En este pasaje, Cappello describe el rol de Quinn Martin, figura importante en la historia del género; rememora algunas de las series más paradigmáticas de cada década hasta llegar al estatuto actual del policial, en el que –además de dar cuenta de la recreación constante del género– se producen dos desplazamientos: entre el bien y el mal, que son ambivalentes; y entre el policía científico y el hermeneuta, que también se entrecruzan. Por último, para Cappello algunas de las funciones narrativas del policial están comenzando a cambiar (rompiendo con algunos de los aspectos inaugurales de Martin), lo que altera la velocidad –acelerando el flujo de la historia. Por estos cambios, es cada vez más difícil definir los límites del policial, por lo queda instalada la pregunta: ¿en qué consiste el policial hoy?

- García Fanlo, Luis. "Análisis sociológico de la serie de televisión Dexter". En: "La mirada de Telemo. Revista Académica sobre televisión peruana y mundial", N° 6, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011.

En el trabajo, Fanlo delinea un panorama acerca de los asesinos seriales, señalando antecedentes (tanto de personajes como de productos audiovisuales, y también genéricos: recuerda que en la década del setenta hubo un sub-género, que tuvo como figura paradigmática a Charles Bronson, que tenía como eje narrativo la justicia por mano propia). Menciona los perfiles contruidos y marca algunas de las particularidades del Dexter, lo que constituye el quiebre discursivo que genera la serie. Describe las diferencias entre los libros y la serie de televisión (dado que hubo una transposición) y lo que define al protagonista como un asesino serial diferente: el código de Harry, su rol como técnico especializado en análisis de sangre para la policía de Miami, el conflictivo diálogo que tiene con su padre (que es un personaje fantasmal que lo educó, que lo aconseja), la relación con Rita. Por otra parte, aborda el Oscuro Pasajero (esto es: el que impulsa a Dexter a cometer los crímenes, el que tiene sed de justicia contra los que pudieron huir de la justicia); describe la funcionalidad que tiene en el relato, ya que el desdoblamiento de la personalidad hace que los espectadores podamos escuchar la voz en off con las reflexiones; marca que el discurso de la serie rechaza las determinaciones genéticas y naturales, pero que a pesar de eso cae en un determinismo sociológico, ya que una vez que se llega a la condición de asesino serial, la situación es irreversible. El Oscuro Pasajero produce un conflicto al interior de Dexter, y este es uno de los aspectos que genera empatía en reconocimiento, porque traslada al personaje una lucha de muy vieja data: la lucha entre el bien y el mal. Según Fanlo, es la fractura entre el ser y el deber ser; una transgresión que recupera la figura del héroe anónimo, pero re-significándola. Fanlo hace referencia al lugar geográfico en el que ocurre la serie, Miami, y describe algunas de las cuestiones que son objeto de la permanente mirada irónica de Dexter (y algunos rasgos implícitos que se pueden leer en términos políticos). Por último, marca un aspecto de importancia: que Dexter, antes de cometer el crimen, busca confirmar con datos científicos la culpabilidad de la víctima (lo que, en última instancia, podría ser "tranquilizador").

- Trapero Llobera, Patricia (comp.). "Dexter. Ética y estética de un asesino en serie", Barcelona, Laertes, 2010.

Libro de difícil acceso, dado que no se encuentra (hasta el momento de la redacción de la tesis) una edición argentina. Según las reseñas, la compiladora es doctora en Filología Hispánica por la Universidad de las Illes Balears. En este libro se encuentran artículos que analizan aspectos relacionados con lo actoral, con los acercamientos y alejamientos de las normas de la ficción criminal, con las características psicológicas del personaje, con el trabajo de la dramaturgia

televisiva, con el rol de los personajes desde una perspectiva de género, con los cuadros clínicos presentes en los personajes. Son diversas lecturas que pueden servir a complementar aspectos puntuales (principalmente en lo que respecta a lo genérico, a los usos narrativos que se dan en el soporte televisivo: la voz en off, el monólogo interior).

III - Limitaciones y alcances de la investigación

Alcances:

La tesis propuesta tiene como objetivo analizar un producto mediático complejo, que contiene varias aristas. Se puede observar desde distintas disciplinas, sin caer en un eclecticismo conceptual; es necesaria una perspectiva integradora. Para evitar reduccionismos, que sólo trabaje lo formal –una mirada más estructuralista– o que sólo analice lo histórico sin comprender las lógicas de funcionamiento, se busca una articulación de la teoría trabajada con las dos temporadas consideradas. El trabajo en Ciencias Sociales es un trabajo de escritura, y aquí se utiliza para describir y analizar las condiciones de producción y de reconocimiento de un producto determinado. Las industrias culturales trabajan en este contexto, pero para evitar ópticas reproductivistas o celebracionistas es útil estudiarlas desde una perspectiva deconstructiva que trabaje sobre las lógicas de funcionamiento. Una perspectiva de totalización y des-totalización. Que integre en la escritura un trabajo que es parcial, incompleto. Es parte de un juego del lenguaje que se recrea si se generan nuevas condiciones.

El intento de este trabajo es romper con una lógica lineal, ya que no podemos omitir el polo productivo (privilegiando sólo la instancia de recepción). Se busca, de esta manera, estudiar cómo se constituyen las gramáticas –de generación, de reconocimiento– de una serie de televisión. Verlas como un sistema de relaciones. La industria cultural audiovisual, que es una rama dinámica de la cultura producida en serie, es un objeto de análisis rico y complejo; es necesario considerar los productos desde una mirada histórica y social (en sus diversas vertientes: sociológica, cultural, económica, filosófica), porque dan pistas acerca de la compleja trama discursiva que atraviesa a la serie.

Resumiendo: el trabajo ofrece una perspectiva integradora, con una búsqueda conceptual que se articule en una escritura clara y precisa.

Limitaciones:

Limitaciones bibliográficas: algunos de los textos son de difícil acceso, lo que dificulta la profundización de algunas de las perspectivas útiles para el análisis del objeto de estudio. Los estudios sobre la serie son muy recientes.

Limitaciones con el recorte: al ser una serie que no terminó, las conceptualizaciones pueden tener un carácter condicional (por eso la totalización es parcial); puede haber vuelcos narrativos o temáticos que no se pueden prever de antemano. Por eso, en la tesis se decidió tomar dos temporadas (las primeras) para analizar con la mayor profundidad posible los aspectos enfatizados en el plan de tesis. No obstante, se van a tomar ejemplos de las demás temporadas para reforzar o para establecer un contrapunto con las ideas desarrolladas. El modelo de resolución de la historia es parecido en todas las temporadas (hay un restablecimiento del orden inicial), pero el ritmo y los detalles que se tornan relevantes al final no son los mismos.

Limitaciones con el enfoque: una parte de los trabajos utilizados provienen del análisis de la literatura policial (sobre todo en lo que respecta a lo histórico y lo sociológico); teniendo en cuenta que el soporte no es el mismo, no se traspolarán los conceptos. A su vez, se tomarán conceptos del estudio de la telenovela, otro género popular con el que tiene puntos de contacto y de profundas diferencias; las condiciones productivas no son las mismas, y se buscará que el análisis tenga en cuenta esas diferencias.

IV- Cuerpo de la investigación

El corpus del trabajo incluirá los primeros 24 capítulos. Al final de la tesis, se incorporó un anexo compuesto por una breve relatoría del argumento y una descripción de los personajes para facilitar el análisis. La tesis contiene ejemplos y notas al pie, aclaraciones y detalles que complementen la información utilizada. No obstante, se buscó que la exposición sea clara y precisa.

Unidades de observación:

Los nombres de los capítulos de la serie están puestos según la traducción española (y en inglés, entre paréntesis):

[1] 1.1 Piloto (Dexter)

[2] 1.2 Cocodrilo (Crocodile)

[3] 1.3 Resquebrajando a Cherry (Popping Cherry)

[4] 1.4 Vamos a echar una mano al chico (Let's Give the Boy a Hand)

- [5] 1.5 Amor al estilo americano (Love American Style)
- [6] 1.6 Devuélvase al remitente (Return to Sender)
- [7] 1.7 Círculo de amigos (Circle of Friends)
- [8] 1.8 Secreto de psiquiatra (Shrink Wrap)
- [9] 1.9 El padre no se equivoca (Father Knows Best)
- [10] 1.10 Irritación (Seeing Red)
- [11] 1.11 La verdad se sabrá (Truth to Be Told)
- [12] 1.12 Nacido libre (Born Free)
- [13] 2.1 ¡Está vivo! (It's Alive!)
- [14] 2.2 Esperando un respiro (Waiting to exhale)
- [15] 2.3 Una mentira incómoda (An inconvenient lie)
- [16] 2.4 Te conozco (See-through)
- [17] 2.5 El oscuro defensor (The dark defender)
- [18] 2.6 Dex, mentiras y cintas de vídeo (Dex, lies, and videotape)
- [19] 2.7 Esta noche, un bosque creció (That night, a forest grew)
- [20] 2.8 Llega la mañana (Morning comes)
- [21] 2.9 Resistirse es inútil (Resistance is futile)
- [22] 2.10 Algo pasa con Harry (There's something about Harry)
- [23] 2.11 Gire a la izquierda (Left turn ahead)
- [24] 2.12 Invasión Británica (The british invasión)

V- Estructura de la tesis. Capítulos

La tesis cuenta con diez capítulos, las consideraciones finales y dos anexos (un resumen de los 24 capítulos que constituyeron el universo de observación, y una breve descripción de los personajes de la serie).

Capítulo 1

Los géneros discursivos: la socio-semiótica, la historia y la sociedad

Se trabaja el marco teórico-epistemológico: la teoría de los discursos sociales y, particularmente, los géneros discursivos. Se diferenciarán dos paradigmas: el pragmático y el socio-semiótico, y se diferenciará entre género y estilo.

Capítulo 2:

Bio-política y capitalismo. El nacimiento de la ficción paranoica.

Se describe el contexto socio-histórico en el que nació el género policial, la ficción paranoica (esto es, con la bio-política y el avance de la racionalidad burguesa). Es decir: el cambio de las funciones de la policía, la aparición de la discursividad criminológica (bajo un ropaje científicista) y de los poderes judiciales paralelos. Y, principalmente, el abandono de los suplicios, de los castigos públicos, y la aparición del encierro, de la cárcel, cómo método punitivo privilegiado.

Capítulo 3

Breve historia del género policial: de los libros...

Una síntesis histórica del género. Cuenta las características de los primeros relatos, del predominio del enigma formalizado, la crisis posterior y el surgimiento del relato negro. También se describe la nueva división del trabajo policial y una breve descripción de las novelas de espionaje.

Capítulo 4

...a la pantalla

Un repaso histórico de las series policiales en televisión, donde se mencionan las series más paradigmáticas, que llega hasta la actualidad. Asimismo, se analiza los dos tipos de investigadores que, hoy, se pueden encontrar en el género policial: el hermeneuta y el científico (y el rol de éste en el desarrollo de la "máquina forense")

Capítulo 5

Enigma y secreto. Policial y horror...

Primer capítulo de análisis de Dexter, donde se describe la funcionalidad del secreto en la historia y la diferencia que éste tiene con el enigma. Se analiza con ejemplos y se cierra con la importancia de la simulación y el Código de Harry.

Capítulo 6

La investigación en Dexter

Se retoma la distinción entre hermeneutas y científicos y se describe cómo se construyó la lucha entre inteligencias (que es uno de los puntos centrales del género policial) en las dos temporadas. Se observan dos desplazamientos: 1) la iniciativa del Asesino del camión de hielo, que produce pistas para que Dexter las reconozca –en una disputa particular, dejando fuera al resto de la institución (que cumple un rol secundario)–; 2) la inversión de la perspectiva, ya que Dexter pasa a ser –sin que lo sepan sus compañeros– el perseguido, porque se encuentran los cuerpos que él arrojó al mar. (Advertencia: se sugiere leer “La muerte y la brújula”, de Jorge Luis Borges, y “Últimos días de la víctima”, de José Pablo Feinmann. Ambos relatos son utilizados (contando el final y parte de la trama) con fines expositivos.)

Capítulo 7

Un asesino serial, un héroe gótico

Se analiza al protagonista como asesino serial y cómo héroe, trabajando las discursividades presentes en la serie. (Se recomienda ver la película “V de vendetta” y “Superman” (en el soporte que se prefiera: cómic, cine). Son personajes de referencia para la comparación con otros modelos heroicos.)

Capítulo 8

Los criminales son escorias que se construyen a medida. (O por qué nunca veríamos a Bush u Obama cubiertos en papel film)

Análisis de los supuestos criminológicos que trabaja la serie. Se desarrolla la herencia positivista en la discursividad de Dexter y se trabaja la noción de “pánico moral”, que permite describir cómo se justifica la elección de las víctimas del protagonista.

Capítulo 9

Mirando cuerpos despedazados por TV. El espíritu neo-barroco en Dexter

Se parte del trabajo de Omar Calabrese para analizar la estética social y para describir la herencia barroca de la serie. Luego, se retoman los aportes de Metz y Todorov para definir –tentativamente– a qué verosímiles responde.

Capítulo 10

Gramáticas de producción e industrias culturales: cruce de géneros en Dexter

Se retoman las discusiones acerca de la relación entre economía y cultura, para profundizar las ideas previas acerca del funcionamiento de las gramáticas de producción en el sistema de géneros (en televisión). Es una síntesis parcial, previa al cierre, que reflexiona sobre el funcionamiento del polo productivo.

Consideraciones finales

Conclusiones de la tesis.

Anexo I:

Perfil de los personajes.

Anexo II:

Síntesis argumental de Dexter

Capítulo 1

Los géneros discursivos: la socio-semiótica, la historia y la sociedad

"El mundo real no está ni totalmente construido ni totalmente dado: es en parte construido y en parte dado, más o menos una cosa u otra –y el rol del investigador no es otro que el de describir esas modalidades de desplazamiento". Nathalie Heinich. "Las fronteras del arte contemporáneo: entre esencialismo y constructivismo".

En esta primera parte de la tesis, la intención es trabajar la cuestión epistemológica y metodológica. Se va a desarrollar un marco teórico que sirve para fundamentar el trabajo posterior. El punto de partida conceptual toma los aportes de la socio-semiótica desarrollado por Eliseo Verón, que postuló que toda producción de sentido tiene una dimensión discursiva: "la posibilidad de todo análisis del sentido descansa sobre la hipótesis según la cual el sistema productivo deja huellas en los productos y que el primero puede ser (fragmentariamente) reconstruido a partir de una manipulación de los segundos. Dicho de otro modo: analizando productos apuntamos a procesos".¹⁰ Desde lo epistemológico, se puede decir que el objeto se construye en la red discursiva en la que está inserta; como condición necesaria, "este objeto – señaló Verón– se constituye por diferencia en los momentos de discursividad".¹¹ Es parte de la semiosis infinita. Se toma un fragmento, se lo "cristaliza" y se constituye como objeto de estudio. La teoría construye el fenómeno a observar, y no al revés. Pero no es una selección libre: "el 'constructivismo duro' no se encuentra en una postura epistemológica envidiable –escribió Jean-Marie Schaeffer–. Corre el riesgo constante de caer bajo el golpe de una contradicción autorreferencial: si toda categorización no es otra cosa que pura construcción no restringida por aquello que categoriza, entonces la tesis que afirma eso no es ella misma restringida por aquello que categoriza".¹²

Resumiendo: toda producción de conocimiento está dentro de un sistema productivo, que funciona como condicionante (como gramática) y que deja sus huellas en las operaciones discursivas que se estudian. No es el descubrimiento de una esencia, de la cosa-en-sí, ni tampoco

¹⁰ Bitonte, María Elena. "La socio-semiótica como forma de pensamiento crítico. De la teoría al trabajo sobre configuraciones materiales", en: *Perspectivas de la comunicación*, Vol. 1, N° 2, Temuco (Chile), Universidad de La Frontera, 2008. [En línea] En: http://www.perspectivasdelacomunicacion.cl/revista_2_2008/parte2_06.pdf

¹¹ Verón, Eliseo. *Cursos y conferencias*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1997, p. 84.

¹² Schaeffer, Jean-Marie. "A propósito de 'Las fronteras del arte contemporáneo: entre esencialismo y constructivismo'". [En línea] Disponible en: http://www.fba.unlp.edu.ar/visuales4/heinch_schaeffer.pdf

es una construcción sin restricciones internas. Opera una lógica de relaciones inter-discursivas. La generación y la recepción no son las mismas, porque no intervienen los mismos discursos (y porque la linealidad y la a-historicidad darían pautas de comunicación transparente; ese paradigma ya ha sido puesto en crisis cuando se puso en cuestión lo social y lo histórico).

La teoría de la discursividad social parte, entonces, del desfase entre la producción y el reconocimiento de un discurso; éste no produce un efecto, sino que tiene un campo de efectos posibles. El sentido es "un sistema indecible".¹³ Eliseo Verón y Silvia Sigal escribieron: "el sentido no es ni subjetivo ni objetivo: es una relación (compleja) entre la producción y la recepción, en el seno de los intercambios discursivos".¹⁴ La correspondencia entre los dos polos no es determinista, sino inter-discursiva; siempre intervienen otros discursos (por lo que no se puede establecer, como se hacía en las teorías lineales, de antemano cómo se lo va a reconocer). Una sociedad, dicen estos autores, puede ser considerada "como un tejido, extremadamente complejo, de juegos de discurso que se interfieren mutuamente".¹⁵

Veamos cómo puede explicarse esta idea: "estudiar la producción discursiva asociada a un campo determinado de relaciones sociales –escribieron Verón y Sigal– es describir los mecanismos significantes sin cuya identificación la conceptualización de la acción social y, sobre todo, la determinación de la especificidad de los procesos estudiados es imposible. (...) Si no conseguimos identificar los mecanismos significantes que estructuran el comportamiento social, no sabremos tampoco lo que los actores hacen (...) La acción social misma no es determinable fuera de la estructura simbólica e imaginaria que la define como tal".¹⁶ Las operaciones discursivas, insertas en una compleja trama (la semiosis infinita), se organizan como gramáticas. Y, como tales, tienen una naturaleza social e histórica (y una dimensión temporal-espacial propia). Forman parte de un sistema productivo que tiene incidencia en la conformación de un discurso. No surge de un vacío.

Las condiciones, decíamos, no son las mismas: las gramáticas de reconocimiento pueden ser varias, mientras que las de generación son más específicas. Verón escribió: "no se puede describir el proceso de producción de un discurso, o de un tipo de discurso, sino en relación con un conjunto de hipótesis acerca de elementos extra-textuales".¹⁷ Esto es: la relación de un proceso de producción con sus condiciones, para poder definir –de un modo pertinente– aquello

¹³ Verón, Eliseo. Op cit., p. 67.

¹⁴ Verón, Eliseo y Sigal, Silvia. *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*, Buenos Aires, Legasa, 1986, p. 14.

¹⁵ Verón, Eliseo y Sigal, Silvia. Op cit., p. 15.

¹⁶ Verón, Eliseo y Sigal, Silvia. Op cit., p. 13.

¹⁷ Verón, Eliseo. *La semiosis social*, Buenos Aires, Gedisa, 1993, p. 18.

que remite a las operaciones discursivas. Lo extra-textual se considera cuando deja huellas. Y para que pueda ser considerado como tal, se debe textualizar. En el análisis discursivo, lo extra-textual se integra en el texto cuando se considera útil para la descripción. Pero el trabajo de análisis no se da de una única manera: un producto puede ser leído de varias maneras, dependiendo de los discursos intervinientes; no se agota en una sola posibilidad; el contexto puede generar la posibilidad de una lectura diferente, dado que pueden emerger nuevas lecturas ideológicas.¹⁸ Principalmente si pueden ser objetos de consumo diferido (como pueden ser el cine, la literatura, las series televisivas). Como señaló Verón, existe una asimetría crucial: "en el discurso, una vez producido en determinadas condiciones, éstas últimas permanecen y permanecerán siempre las mismas. La recepción, el consumo, por el contrario, están 'condenados' a modificarse indefinidamente".¹⁹ Un texto, entonces, puede leerse de diferentes maneras, dependiendo del contexto. Para Verón, este desfase es el principio de constitución de la historia de los textos, que "consiste en un proceso de alteraciones sistemáticas, a lo largo del tiempo histórico, del sistema de relaciones entre 'gramática' de producción y 'gramática' de reconocimiento".²⁰

Falta definir el concepto de circulación, que designa el tejido intermedio del sistema productivo. Las condiciones de circulación pueden ser extremadamente variables, porque dependen del funcionamiento de la sociedad de un momento dado y del soporte material tecnológico (lo que remite a "la historia social de los discursos"²¹). Seguimos con Verón: "todo análisis de los discursos es, en última instancia, un análisis de diferencias, de desfases interdiscursivos. (...) Al poner de manifiesto los desfases, se hacen visibles las huellas dejadas por las condiciones (de producción o de reconocimiento) en los textos (o, si se prefiere, las marcas se transforman en huellas). Es por ello que, cada vez que un discurso nos interesa, tenemos que encontrar otro que, por diferencia, constituya el 'revelador' de las propiedades pertinentes del primero".²²

Descriptos los rasgos generales de la teoría de la discursividad de Verón, llegamos al punto de definir qué es un género. Sabiendo que todo discurso tiene una dimensión social e

¹⁸ Como dice Verón, lo ideológico es una dimensión constitutiva del discurso. No son términos mutuamente excluyentes. Discurso ideológico es una tautología: se puede diferenciar entre lo ideológico y la ideología (en tanto y en cuanto ésta se pueda considerar como un sistema de ideas más organizado), pero todo discurso contiene una dimensión ideológica, que puede ser considerada como la presencia de las condiciones de producción discursiva de una época determinada.

¹⁹ Verón, Eliseo. Op cit., p. 21.

²⁰ Verón, Eliseo. Op cit., p. 21.

²¹ Verón, Eliseo. *Fragmentos de un tejido*, Buenos Aires, Gedisa, 2004.

²² Verón, Eliseo. Op cit.

histórica, podemos afirmar que el género (los géneros) también es (son) una producción de este tipo. Verón distinguió dos tipos: los L (por literarios, aunque no sean de ese tipo: su funcionamiento está relacionado con la estabilidad de la materia significante, con lo sincrónico) y los P (por producto, que es mutante y que tiene, como característica, una dinámica cambiante). Los géneros P toman (o parten) de los géneros L, los transforman, los mixturán, los afectan. Estos productos se modifican por una serie de elementos contextuales. Hay hibridaciones. Pero parten de una serie de invariables que funcionan como gramáticas de producción.

¿Qué es un género? Podemos tomar una serie de definiciones para dar una pauta. Oscar Steimberg definió a los géneros como "opciones comunicacionales sistematizadas por el uso".²³ Son aquellos que instituyen condiciones de previsibilidad en distintas áreas de producción e intercambio cultural. Es necesario que exista un saber compartido para que funcionen como un "horizonte de expectativa". De otra manera, no funcionarían. Nicolás Bermúdez indicó que, en la instancia de recepción, "los géneros funcionan, en un momento dado –sucede así con todo fenómeno de la discursividad social–, como una categoría clasificatoria meta-textual (...) sustentada en dos tipos de relaciones: de repetición (de elementos) y de inclusión (de los mismos dentro de una clase, borrando sus diferencias)".²⁴ Para el público, funciona como una memoria de su gusto. Estructuran los hábitos de consumo de los medios y se organizan alrededor de una estructura de base que los identifica. Para Lucrecia Escudero esta estructura es resistente al cambio, y es "lo que permite el reconocimiento y la estabilidad formal; por otra parte, es sensible a la evolución histórica, lo que permite las transformaciones intrínsecas al género que, a su vez, reorganizará el horizonte de expectativas cognitivas de los espectadores".²⁵ Se produce una dialéctica entre conservación e innovación. Insertos en las industrias culturales, tienen que ser flexibles para las respuestas del público –que varía de acuerdo a las competencias semióticas y las diferencias en los accesos a los bienes culturales– y para cumplir con la función de reproducción del capital. La televisión está dentro de la lógica de producción de la economía capitalista –por lo menos aquella que forma parte de la comunicación de masas.

Como señaló Francois Jost: existe un género a partir del momento en que, para pensar o interpretar un programa, se produce "un re-envío a una categoría más vasta que facilita la

²³ Steimberg, Oscar. "Géneros", en Carlos Altamirano (ed.): *Términos críticos de sociología de la cultura*, Buenos Aires, Paidós, 2002.

²⁴ Bermúdez, Nicolás Diego. "Aproximación al fenómeno de la transposición semiótica: lenguajes, dispositivos y géneros". *Estudios semióticos*, N° 4, San Pablo, 2008. [En línea] Disponible en: <http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es/eSSe4/2008-eSSe%5B4%5D-N.%20D.%20BERMUDEZ.pdf>

²⁵ Escudero, Lucrecia. "El secreto como motor narrativo", en Eliseo Verón y Lucrecia Escudero (comp.): *Telenovela: ficción popular y mutaciones culturales*, Barcelona, Gedisa, 1997, p. 236.

operación. Este impulso que nos proyecta de lo desconocido a lo conocido, de lo nuevo a lo viejo".²⁶ Para Jost, todo género se encuentra en el centro de varias lógicas: de archivo-clasificación, esto es: la elaboración de criterios válidos más allá de la multiplicidad de contextos de producción y de recepción; de producción, de serialización de un prototipo en un conjunto más vasto; de acción sobre los espectadores, razón por la cual está definido más por sus efectos que por su descripción estructural; y de interpretación de los espectadores, que pueden oponer sus saberes a lo propuesto. A partir de estas ideas, Jost rechaza la noción de contrato de lectura y propone interpretar a los géneros como promesa. Esta promesa "engendra –escribió Jost– en el espectador unas creencias a la vez sobre la relación del signo, que representa al programa, con el mundo y sobre la instancia antropomorfa que está en su origen".²⁷ Pero la relación establecida entre los espectadores y el programa no es unívoca. Es variable y compleja. Depende de las competencias adquiridas y el cumplimiento o no de la promesa inicial. Es una relación dinámica, transita por mediaciones y lógicas diversas. Para Jost, entonces, hay una doble promesa: por un lado, el tipo de emociones, de actitudes cognitivas y de placer que van a ser procurados por los programas; y, por otra, las propiedades que se resumen en las tandas publicitarias. No obstante, esto no liga por adelantado al espectador; éste puede oponer las palabras y los actos, someter la creencia al saber.

Un aspecto a considerar es la enunciación audiovisual, que es aquella que "opera la mediación por la imagen –puesta en cuadro, montaje, sonorización– es diferentemente percibida y pertinente. (...) Para el espectador –señaló Jost– depende de sus competencias, de sus saberes y de sus creencias y también de la ostensión más o menos grande de los procedimientos utilizados por el realizador".²⁸ La televisión permite el pastiche, el eclecticismo, el cruce de géneros. La parodia, la ironía, la cita, pueden ser utilizadas como estrategias enunciativas por medio de los recursos técnicos. También la elipsis, la recapitulación, el flashback.

Beatriz Sarlo escribió: "la televisión no encuentra obstáculos culturales para realizar sus operaciones auto-reflexivas. (...) La cita (...) puede ser utilizada por la televisión sin preocupaciones: todos los espectadores entrenados en televisión, en teoría, preparados para reconocer sus citas. Al hacerlo, participan de un placer basado en el lazo cultural que los une con el medio".²⁹ Son, como dice la autora, un "plus de sentido": para descifrarlo, es necesario conocer el discurso citado y reconocerlo en el nuevo contexto. Es la capacidad que tiene la

²⁶ Jost, Francois. "El sistema de géneros en TV". Ponencia en: "Seminario de arte y comunicación: Lo audiovisual en el fin de siglo", Buenos Aires, Université Paris III -Sorbonne Nouvelle y Universidad de Palermo, 1998.

²⁷ Jost, Francois. Op cit.

²⁸ Jost, Francois. Op cit.

²⁹ Sarlo, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna*, Buenos Aires, Planeta, 1994, pp. 94-95.

televisión para reciclarse, para tomar segmentos de su memoria histórica y re-insertarlos en un nuevo contexto productivo. Para repetirlo, para homenajear o para cambiarle el sentido (puede tomarse un discurso para satirizarlo, para mostrarlo anacrónico). Los recursos enunciativos, entonces, pueden ser un espacio de auto-reflexión televisiva. Y, a su vez, pueden generar una gramática de reconocimiento cómplice de los espectadores (si cuentan con las competencias necesarias).

Las dificultades del modelo de Jost

Para evitar malentendidos, es necesario distinguir los aportes de Jost y Verón, que provienen de paradigmas diferentes. Verón, de la socio-semiótica (que parte del modelo triádico de Pierce y que ya se ha desarrollado al comienzo). Jost, de la lingüística pragmática (específicamente de la teoría de los actos de habla, conceptualizados por Austin y Searle).

Según la pragmática que vamos a desarrollar, la acción se define como una realización conciente, propositiva e intencional. Apunta a un fin. Los actos de habla, entonces, están regidos por convenciones; los sujetos deben cumplir con las "condiciones de felicidad" de los performativos para que se produzca la interacción social. La promesa es parte de los actos ilocucionarios, en este caso los conmisivos (que comprometen al hablante a realizar una acción futura). La promesa siempre parte del polo productor; el enunciatario espera, activa o pasivamente, su realización. La promesa se fundamenta en una intencionalidad. Jost parte de esta idea, la extiende y postula que todo programa televisivo es una promesa. Y aquí, tenemos un embrollo: el cumplimiento. Si no se logra, ¿qué sucede?

En primer lugar, hagamos referencia a los enunciados ilocutorios, ya que "Verón – escribieron María Elena Bitonte y Liliana Demirdjian– distingue entre 'resultados' (aquellos que se derivan de una actividad y están sujetos a normas) y 'consecuencias' (producto de la causalidad) para demostrar que, como en los actos de habla los resultados son imprevisibles, el modelo queda 'desgarrado' en dos partes imposibles de teorizar: las consecuencias, por un lado y por otro, las intenciones".³⁰ Y advierte que la sociedad está más interesada en los resultados que en las intenciones. La promesa puede hacerse pero lo que no se puede establecer de antemano es el resultado; y tampoco se puede saber qué pasará en caso de no cumplirse. En este aspecto, se pueden sumar dos críticas más: primero, que el cumplimiento o no de la promesa queda, en última instancia, como una cuestión moral, en el castigo o no (y esto no nos dejaría saber acerca

³⁰ Bitonte, María Elena y Demirdjian, Liliana Alicia. "¿Promesa o Contrato de lectura? Dos modelos para el análisis de los medios", en: *Comunicación y Sociedad*, N° 40, Guadalajara (México), Universidad de Guadalajara, 2003.

de las condiciones de recepción, de reconocimiento de un producto salvo en estos términos, en la pérdida o no de la confianza en la cadena –en el polo emisor–; segundo, la transpolación de la interacción y la intencionalidad: pasa de un sujeto a la televisión, con su consecuente antropomorfización (esto es: tomarla como una persona). Bitonte y Demirdjian resumen el problema de esta línea: “podríamos preguntarnos si no se trata acaso de modelo ideal y paradójicamente, (indivi)dualista, en la medida que desplaza el paradigma marxista de las condiciones de producción por un paradigma comunicacional, en el que toda desavenencia termina dirimiéndose en el plano retórico”.³¹ (Además, se le puede sumar que en vez de hablar de generación de creencias con relación al signo, podríamos recuperar la noción de gramáticas de reconocimiento (que incluye los condicionamientos socio-históricos del espectador: lo ideológico y el poder). O, como un equivalente, de horizontes de expectativas.)

Pero no sólo llega ahí el límite del modelo jostiano porque el rol de la cadena de televisión es otro. La irrupción de Internet ha cambiado la dinámica, generando comportamientos de consumo más variados (aunque sin olvidar las desigualdades en los accesos y en la adquisición de competencias). Las redes sociales, los blogs y las páginas especializadas ensancharon el campo de la prescripción; existen espacios colaborativos, de intercambio de información (ver, como ejemplos claros, la Lostpedia y la Dexterpedia); no se limita a la prensa escrita. El acceso a los programas se modificó: se puede descargar o ver en línea; la capacidad de almacenamiento permite, incluso, transportarlo en unidades pequeñas (sea en un DVD, en un disco portátil o en una tarjeta de memoria) e intercambiarlo con otros. El modo de mirar no es el mismo³²: no hay que esperar un día o una semana, se pueden ver varios capítulos en continuado (si está avanzado el relato), se puede ver un capítulo anterior para retomar el hilo (en caso de que esté disponible o almacenado). Sin cortes comerciales, sin interrupciones –o con interrupciones dispuestas por el espectador. La promesa –acto ilocutorio ya puesto en cuestión– de la cadena sufre un desplazamiento –o directamente no se tiene en cuenta. Entonces: entran en juego otros discursos que circulan por el tejido de la semiosis (en la compleja trama de lo social, en la historicidad de los soportes). Volvemos a las relaciones inter-discursivas, sin caer en la teoría de los actos de habla. (No obstante, esto no quita validez a algunos de los postulados tomados de Jost, que se retomarán.)

Diferencia entre género y estilo

³¹ Bitonte, María Elena y Demirdjian, Lilitiana Alicia. Op cit.

³² Se puede remitir al uso del VHS para almacenar y ver en diferido. Ahora, se utilizan soportes más sofisticados. Unidades movibles, ya que son de menor tamaño.

Oscar Steimberg parte de los postulados de Mijaíl Bajtin para iniciar su reflexión acerca de los géneros. Para Bajtin, los géneros discursivos son tipos relativamente estables de enunciados, y distingue entre géneros primarios y secundarios. Los primarios son formas simples, "universales", presentes en la interacción cotidiana (como el saludo, la conversación); los secundarios, parten de los primarios y le dan una función más allá de la inmediatez y de la simpleza de éstos. Los secundarios, al no ser universales, deben ser entendidos de acuerdo a las condiciones de expectativas y a las restricciones culturales presentes. Steimberg escribió: "el género no se define sino a través de la focalización de discursos sobre discursos y de cambios de soporte, que certifican la insistencia de una expectativa social siempre en conflicto con las modificaciones materiales y técnicas de la circulación discursiva, y con la sorpresa de su procedimiento estilístico".³³

Steimberg distingue entre géneros y estilos. Ambos se definen por un conjunto de regularidades temáticas, retóricas y enunciativas. Pero con diferencias: en los géneros, se articulan con nitidez los rasgos temáticos y retóricos, sobre una base de regularidades enunciativas, mientras que en los estilos –entendidos como un modo de hacer– el componente enunciativo ocupa el primer lugar pero con rasgos que pueden aparecer vaga o conflictivamente especificados.³⁴ Los géneros se caracterizan por su carácter especificativo, acotado y confirmatorio de los límites de un área de intercambios sociales, mientras que los estilos exhiben una condición centrífuga, expansiva y abarcativa propia de un modo de hacer³⁵ (se puede encontrar en obras o desempeños específicos). Los géneros necesitan un componente de redundancia para que sigan siendo los mismos, a pesar de que existan diferencias; deben contar con un elemento de auto-evidencia, que se pueda detectar en la instancia de reconocimiento. En los géneros, que trabajan como sistema en sincronía, opera una trama meta-discursiva que permite establecer una comparación y una oposición (porque un género se define en relación a otros). Y "la consideración –para Steimberg– de las relaciones internas del conjunto se revela en ella como necesaria para el seguimiento de los cambios puntuales que emplazan cada género en una historia y permiten también diferenciarlo dentro de ella".³⁶

Resumiendo: los géneros trabajan sobre una estabilidad que le permiten generar un horizonte de expectativas; tienen una estructura resistente al cambio, pero a su vez tienen que variar para no estancarse. Innovan pero conservan: es una dialéctica compleja en la que entran

³³ Traversa, Oscar. "Prólogo", en: *Semiótica de los medios masivos*, Buenos Aires, Atuel, 1993, p. 8.

³⁴ Steimberg, Oscar. *Semiótica de los medios masivos*, Buenos Aires, Atuel, 1993, p. 47.

³⁵ Steimberg, Oscar. Op cit., p. 65.

³⁶ Steimberg, Oscar. Op cit., p. 75.

en juego elementos contextuales e históricos. Y esto es más evidente en la etapa de la reproductividad digital, en la que las industrias culturales –que tienen que producir para reproducir el capital– tienen que renovarse para mantener y acrecentar al público espectador.

Estas diferenciaciones sirven para determinar cómo trabajan los géneros (y cómo se diferencian con los estilos), para establecer que hacen sistema y que, además, contienen una serie de rasgos que permite identificarlos –en tanto y en cuanto podamos dar cuenta de los fenómenos históricos y sociales que lo hacen posible. No obstante, es necesario tener en cuenta que esto no puede derivar en una visión lineal y mecanicista, en la que los géneros sean un simple reflejo de las condiciones de producción. En el segundo capítulo de esta tesis, se describirá el contexto histórico, social y político en el que nace y se desarrolla el género policial (y se percibirán diferencias que se trabajarán más adelante).

Capítulo 2:

Bio-política y capitalismo. El nacimiento de la ficción paranoica.

"El delincuente produce una impresión, unas veces moral, otras veces trágica, según los casos, prestando con ello un 'servicio' al movimiento de los sentimientos morales y estéticos del público. No sólo produce manuales de derecho penal, códigos penales y, por tanto, legisladores que se ocupan de los delitos y las penas; produce también arte, literatura, novelas e incluso tragedias". Karl Marx, "Elogio del crimen".

"La discreción de este poder es tan grande como sus alcances. Esta inmensa cantidad de registros en las delegaciones de policía –reportes, notas, archivos–, este océano de información, soporífero, sin movimiento, profundo y calmo como el mar; estos análisis de los antecedentes, no son más que pequeñas muestras de información que muere entre las cuatro paredes del Ministerio; la justicia no puede hacer uso legal de ellos, pero si abre camino con su luz; para esto los emplea...y nada más". Honore de Balzac. "Esplendores y miserias de las cortesanas".

El policial es un género moderno. Un género que aparece con las relaciones capitalistas consolidadas, con la burguesía como clase hegemónica, como clase que necesita administrar el poder frente a las potencialidades de las clases consideradas peligrosas. Para esta función tiene al Estado –que genera información, que la acumula, que la reparte en ficheros– y a la policía, que se separa de la justicia y comienza a cambiar sus funciones en un nuevo marco: con el surgimiento de la bio-política cambia el paradigma de la seguridad. Cuando el poder comienza "a actuar sobre los individuos como miembros de una especie biológica –según Claudio Martyniuk–, convirtiendo a la población en una noción central para la economía y la política, para el gobierno a través de estadísticas, para la gestión de condiciones de vida: hábitat, higiene, seguridad, flujos migratorios, natalidad"³⁷, se consolida el poder del Estado y se centralizan las funciones administrativas. Sigue Martyniuk: "todo gobierno necesita una policía garante de su seguridad, más si la multitud es temida –masa peligrosa para el pensamiento hobbesiano, fantasma de la inseguridad. En la mitología contenida en toda sociedad del control, toda seguridad se revela

³⁷ Martyniuk, Claudio. "Policías o la máquina de la seguridad", en: Revista Enie (Clarín), Buenos Aires, 12 de noviembre de 2010. [En línea] Disponible en: http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/politica-economia/Policias-maquina-seguridad_0_370763158.html.

como una particular inseguridad. (...) En la exposición a la inseguridad vive toda seguridad biopolítica".³⁸

Cuando se autonomizó, la policía produjo un nuevo saber-poder. Una memoria documentada, pilas de archivos con información sobre las poblaciones. Para vigilar, para controlar, para mantener a raya la potencialidad peligrosa de las clases subalternas. En esta etapa del desarrollo capitalista, comienzan a acumularse los stocks y las máquinas, que pueden ser objeto de depredación, de robo o de destrucción; se transforma en un problema político por las revueltas populares (que, en un principio, fueron campesinas pero que, luego, en el siglo XVII, se convirtieron en "urbanas populares y, en seguida, proletarias"³⁹). En consecuencia, se tiene que proteger de la "delincuencia" (construcción discursiva particular: se considera, como referencia de lo que se debe cuidar, el ataque a la propiedad privada). La policía, esa red intermedia que trabaja entre el Estado y la sociedad, se profesionaliza. Surgen los expertos. Como escribió Karl Marx (en un texto con una gran dosis de sarcasmo), "el delincuente produce, asimismo, toda la policía y la administración de justicia penal: esbirros, jueces, verdugos, jurados, etc., y, a su vez, todas estas diferentes ramas de industria que representan otras tantas categorías de la división social del trabajo; desarrollan diferentes capacidades del espíritu humano, crean nuevas necesidades y nuevos modos de satisfacerlas".⁴⁰

Se originó la primera diversificación de los especialistas del crimen. Luego vendrá otra, ya más cercana al siglo XX, que sofisticada la recolección de pruebas por la aparición de las huellas dactilares y la fotografía. Pero no es sólo eso, que tiene que ver con la investigación y las pesquisas, también se producen conocimientos que buscan el cobijo de la científicidad: según Michel Foucault, "se sigue juzgando efectivamente objetos jurídicos definidos por el Código, pero se juzga a la vez pasiones, instintos, anomalías, achaques, inadaptaciones, efectos de medio o de herencia".⁴¹ Aparecen los juicios apreciativos, que son instancias anejas, extra-jurídicas; la justicia moderna trabaja con un nuevo régimen de verdad, inédito. Se produce un complemento entre la información acumulada (por el Estado y la policía), los nuevos campos del saber y la división del trabajo punitivo: el "poder legal de castigar" se fragmenta, se multiplican las justicias menores y los jueces paralelos; aparecen en escena los expertos psiquiatras y psicólogos, los magistrados de la aplicación de las penas, los educadores, los empleados de las instituciones penitenciarias. El abandono de los suplicios cambia el modo del castigo: ya no se hace con el público expectante

³⁸ Martyniuk, Claudio. Op cit.

³⁹ Foucault, Michel. *La verdad y las formas jurídicas*, Barcelona, Gedisa Editorial, 1995, p. 104.

⁴⁰ Marx, Karl. "Elogio del crimen". [En línea] Disponible en: <http://elpatimentdelescarabat.balearweb.net/get/MARX%20Elogio%20del%20crimen.pdf>

⁴¹ Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 1989, p. 25.

del sufrimiento de los condenados; el espectáculo de la muerte, la ejecución –sea la guillotina, sea el despedazamiento por el tironeo de los caballos, sea el degüello–, se va abandonando paulatinamente. Aparece el encierro, la prisión, como instancia privilegiada. Ya no se trabaja sobre el cuerpo, sino sobre el alma. Por eso prolifera una discursividad acerca de los comportamientos, las anomalías, los desvíos, que se transforman en objetos “susceptibles de conocimiento científico”.⁴² De esta manera se explica el creciente rol de los educadores, de los psicólogos, de los psiquiatras. Se tiene que conocer al delincuente para cambiar sus comportamientos, para corregirlos.

El derecho de muerte del Soberano se desplaza. Se señala un límite a un poder que administra la vida (la bio-política, vale recordarlo, la integra en la historia, en el campo de las técnicas políticas): “para semejante poder –escribió Foucault– la ejecución capital es a la vez el límite, el escándalo y la contradicción. De ahí el hecho de que no se pudo mantenerla sino invocando menos la enormidad del crimen que la monstruosidad del criminal, su incorregibilidad, y la salvaguarda de la sociedad. Se mata legítimamente a quienes significan para los demás una especie de peligro biológico”.⁴³ Pero el derecho de espada tiene un límite, para cruzar el umbral la situación tiene que ser irreversible. (Digresión: Maquiavelo, en “El príncipe”, ya había abordado la cuestión de la administración de la violencia. Recomendaba que los crímenes (diciendo que “si a lo malo se lo puede llamar bueno”) se utilicen de una sola vez y por absoluta necesidad, y que no se insista sobre ellos salvo excepciones. Se tienen que mostrar beneficiosos para los súbditos, de otra forma la violencia pierde fundamento y, al final de trayecto, se vuelve perniciosa. La dirección del Estado debe ser selectiva e impiadosa, aplicando castigos ejemplares.) Matar, matar impudicamente, matar injustamente, tiene su costo. Puede generar identificación con el castigado. La intervención popular en el espectáculo de los suplicios generó un problema político. Los reformadores, para solucionarlo, pidieron la supresión de las hojas sueltas –que relataban las peripecias del patíbulo– y las ejecuciones públicas: “no son simplemente –explica Foucault– las hojas sueltas las que desaparecen cuando nace la literatura; es la gloria del malhechor rústico y es la sombría glorificación por el castigo. En este nuevo género no hay ya ni héroes populares ni grandes ejecuciones; se es perverso, pero inteligente, y de ser castigado no hay que sufrir. La literatura policíaca traspone a otra clase social ese brillo que regodeaba al criminal”.⁴⁴ Ese brillo le va a corresponder a un rico diletante con una gran capacidad de deducción.

⁴² Foucault, Michel. Op cit., p. 26.

⁴³ Foucault, Michel. *Historia de sexualidad 1. La voluntad de saber*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 1990, p. 167.

⁴⁴ Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 1989, p. 74.

Foucault señaló que el cambio en la producción económica produjo una nueva forma de acumulación de capital que ya no era puramente monetario. En los siglos XVI y XVII, la riqueza se componía de fortunas, tierras o letras de cambio que los individuos podían intercambiar, mientras que en el siglo XVIII aparecen los stocks, las materias primas en tránsito, las oficinas. Con el nacimiento del capitalismo, surgió un nuevo tipo de materialidad que estaba expuesta a la depredación, ya que las clases más pobres tienen un "espacio de contacto directo, físico, con la riqueza".⁴⁵ La policía de Londres nació como parte de esa lógica de protección, era necesario controlar de la rapiña lo acumulado. Pero no fue el único cambio: también se reformó y se reorganizó el sistema penal y judicial (en diferentes países de Europa y el mundo). Cambia el estatuto del criminal, ya que éste es el que perjudica, daña a la sociedad. Es el enemigo interno, el enemigo social. Es el que rompe con el pacto social que, en teoría, se había establecido. Es el que incumple con la ley penal, que es la que establece, representa, lo que es útil para la sociedad y lo que es nocivo. Surge un nuevo orden social ligado a la acumulación capitalista: "la rebelión en contra de la propiedad privada –escribió Ernest Mandel– se individualiza. Al (...) no gozar de un estímulo social, el rebelde se vuelve ladrón o asesino. La criminalización de los ataques a la propiedad privada hace posible la transformación de esos ataques en apoyos".⁴⁶ El delincuente es el que quiebra la "monotonía y el aplomo cotidiano de la vida burguesa".⁴⁷ El que destruye el contrato social y, por ello mismo, se lo tiene que controlar y, en caso de que rompa la inercia, castigar. Aparece la noción de peligrosidad, que es más un trabajo sobre las potencialidades criminales que de los hechos.

Los modelos explicativos determinan rasgos que describirían acabadamente al delincuente. La criminología de Lombroso y la antropología criminal (donde se puede destacar al poeta Johan Kaspar Lavater y al neuroanatomista y fisonomista alemán Franz Joseph Gall) son parte del surgimiento de esta discursividad. Esta unión entre crimen y rasgos físicos fue contra la concepción criminalística previa: la línea de Lombroso "se oponía a la Escuela Clásica de Criminología del siglo XVIII –rememora Marcelo Pizarro–, la de Jeremy Bentham (1748-1832) y Cessare Beccaria (1738-1794): iluminista, filosófica, basada en la teoría de la elección racional y opuesta a las explicaciones espirituales del crimen, que sostenían que el acto criminal, como los demás sucesos de la vida, estaban predeterminados y lejos del control de cada individuo. (...) El acto criminal estaba asociado a la naturaleza, a una formación biológica específica; esta constitución podía encontrarse y tipificarse. Una vez tipificada, sólo bastaría con la observación

⁴⁵ Foucault, Michel. *La verdad y las formas jurídicas*, Barcelona, Gedisa Editorial, 1995, pp. 112-113.

⁴⁶ Mandel, Ernest. *Crimen delicioso. Historia social del relato policíaco*, Buenos Aires, Editorial Razón y Revolución, 2011, p. 48.

⁴⁷ Marx, Karl. Op cit.

empírica para señalar quién cometería un crimen y quién no”.⁴⁸ Entonces, los rasgos físicos, el aspecto, darían pistas acerca del criminal. La taxonomía descriptiva del positivismo busca leyes generales que ligen las particularidades del cuerpo con las conductas humanas (criminales, en este caso). La biologización (la circunscripción de la posibilidad de cometer delitos a determinados rasgos: la nariz, el cráneo, la forma de la mandíbula) y el surgimiento de las teorías de los comportamientos anómalos son parte de una nueva forma de abordar la criminalidad.

Todo esto se cristaliza en el siglo XIX, cuando surge el policial como género literario. Poe, a partir de 1841, publica los primeros relatos. Pero los procesos contemporáneos no se plasman directamente en la literatura. El detective (Dupin, Sherlock Holmes, Brown) es un hermeneuta que resuelve crímenes que están desligados de una motivación social. Son crímenes gratuitos, y su resolución es un ejercicio de la razón. Es una lucha de inteligencias en la que prevalece –en última instancia– la lógica del detective. Éste dota de sentido a los indicios, los vuelve inteligibles. Pero, como literatura, el policial produce disociaciones importantes: “separa al crimen de las clases y que separa al criminal de sus semejantes –escribe Daniel Link–. Naturalmente: el asesino es siempre un Otro con independencia de sus condiciones de existencia”.⁴⁹

El trabajo del detective es complementario de la policía, es “un brillante investigador proveniente de la clase alta”.⁵⁰ En los primeros relatos de esta serie no es el crimen o el asesinato el tema, sino el enigma en sí. Como dijo Mandel, “el problema es analítico, no social ni jurídico. (...) La reducción del crimen, aunque no de los problemas humanos en sí, a ‘misterios’ que pueden solucionarse es simbólica de una tendencia conductista e ideológica típica del capitalismo”.⁵¹ Todo se puede resolver por medio de la unión de conjeturas, es la etapa del fetiche de la inteligencia pura. Una doble batalla de ingenios: entre el delincuente y el detective, entre el autor y el lector.

El contexto socio-histórico supone un avance de la racionalidad burguesa, que acumula información en un momento en el que crecen las poblaciones y que la individualidad se pierde en la multitud de las ciudades que se expanden –cuesta identificar a los sujetos. Están rodeados de desconocidos, de anónimos. Por ende, se tiene que obtener información acerca de ellos, almacenarla para satisfacer la curiosidad del Estado. Entre ellos puede haber un asesino, un criminal en potencia. Es necesario, entonces, registrarlos, saber dónde viven: la aparición de la

⁴⁸ Pizarro, Marcelo. “Con Lombroso, en Subte, rumbo a BAFICI. [En línea] Disponible en: http://weblogs.clarin.com/revistaenie-nerdsallstar/2009/04/03/con_lombroso_en_subte_rumbo_a_bafici/

⁴⁹ Link, Daniel. “Prólogo: El juego silencioso de los cautos”, en Link, Daniel (comp.): *El juego de los cautos. La literatura policial: de Poe al caso Giubileo*, Buenos Aires, La marca, 1992.

⁵⁰ Mandel, Ernest. Op cit., p. 59.

⁵¹ Mandel, Ernest. Op cit., p. 60.

numeración de las casas en las grandes ciudades es parte de este proceso de normatización; "desde la Revolución Francesa –escribió Walter Benjamin– una extensa red de controles había ido coartando cada vez con más fuerza en sus mallas a la vida burguesa".⁵²

Al desarrollo de las teorías criminalísticas (ligadas a las ciencias humanas) y al avance de la recolección de los datos por parte del Estado (que busca subsanar la merma de rastros en la masa), hay que sumarle los desarrollos técnicos: la identificación de la firma por medio del método Bertillon y la invención de la fotografía, que permite retener durante un tiempo las huellas del hombre. La fotografía fue utilizada por la policía de París para la sangrienta redada de junio de 1871; a partir de ese momento, "los estados modernos emplearon las fotografías – señala Susan Sontag– como un instrumento útil para la vigilancia y control de poblaciones cada vez más inquietas. En otra versión de su utilidad, el registro de la cámara justifica. (...) Pasa por prueba incontrovertible de que sucedió algo determinado".⁵³ Y casi a final de siglo, en 1891, Juan Vucetich desarrolló las primeras fichas dactilares, en las que se registró las huellas de 23 procesados; en 1905, la policía federal argentina adoptó el sistema –que luego se extendió hacia otros países. (Para principios del siglo XX también comienza el desarrollo de la balística). La división del trabajo hace que los elementos probatorios aumenten. Ya no sólo se utiliza la confesión, la investigación recoge datos de diferente índole; los especialistas entran en el terreno y dan su visión –que complementa los informes. Los métodos de detección y resolución de crímenes se sofistican en las últimas décadas del siglo XIX.

En estas condiciones, surge el relato policíaco. Que como género, para Piglia, es una ficción paranoica: "uno es la idea de amenaza, el enemigo, los enemigos, el que persigue, los que persiguen, el complot, la conspiración, todo lo que podamos tejer alrededor de uno de los lados de esta conciencia paranoica, la expansión que supone esta idea de la amenaza como un dato de esa conciencia. El otro elemento importante en la definición de esta conciencia paranoica es el delirio interpretativo, es decir, la interpretación que trata de borrar el azar, considerar que no existe el azar, que todo obedece a una causa que puede estar oculta, que hay una suerte de mensaje cifrado que 'me está dirigido'".⁵⁴

Ficción paranoica, discursos de normalización y clasificación criminal, políticas de encierro como modalidad penal privilegiada. El capitalismo constituye una nueva subjetividad, donde la policía cambia el rol que tenía asignado siglos atrás y adquiere nuevas funciones, funciones que

⁵² Benjamin, Walter. "Detective y régimen de sospecha", en Link, Daniel (comp.): *El juego de los cautos. La literatura policial: de Poe al caso Giubileo*, Buenos Aires, La marca, 1992.

⁵³ Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*, Madrid, Alfaguara, 2005, pp. 18-19.

⁵⁴ Citado en Link, Daniel. "El séptimo arte en la época de su reproductividad digital". [En línea] Disponible en: <http://www.lafuga.cl/odradek/398>

son parte de un nuevo paradigma de seguridad (que surge con la bio-política, con la entrada de la vida en la historia, de la intervención en el cuerpo por medio de las técnicas políticas). Poco a poco, en las décadas siguientes, esta subjetividad cambiará (se profundizará, se diversificará por una nueva división del trabajo y por la aparición de nuevas tecnologías y de nuevos avances científicos) o entrará en crisis: la subjetividad está condicionada históricamente, y por ello se generarán transformaciones tanto en el capitalismo como en el género policial. Se abrirán grietas (el objeto de estudio propuesto, Dexter, contiene unas cuantas). Más adelante, seguiremos con estas cuestiones.

Capítulo 3

Breve historia del género policial: de los libros...

"Cabe sospechar que ciertos críticos niegan al género policial la jerarquía que le corresponde solamente porque le falta el prestigio del tedio. [...] Ello se debe, quizá, a un inconfesado juicio puritano: considerar que un acto puramente agradable no puede ser meritorio". Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, "Museo. Textos inéditos de Borges y Bioy Casares".

"[El policial] es un género capitalista en el sentido literal. Nace con el capitalismo, tiene al dinero como una de sus máquinas centrales, es un tipo de literatura hecha para vender como mercancía en el mercado literario, trabaja con fórmulas, repeticiones, estereotipos. Estos elementos sociales y formales, que están presentes en el género desde su origen, se exasperan hoy y dan lugar a esto que yo, de un modo totalmente hipotético, he llamado la ficción paranoica". Ricardo Piglia, "La ficción paranoica"

El policial nació como género literario en el primer tercio del siglo XIX, según establece el consenso general. El origen histórico se explica a partir del surgimiento de los profesionales del crimen: no se puede hablar del policial antes de la firma del edicto de Luis XIV⁵⁵ –el 16 de marzo de 1667– que separó a la policía de la justicia (ya que antes era un poder subordinado a éste último), o de la creación del cuerpo policial de Londres por parte de Robert Teel. George Bates escribió que "no se pudo escribir sobre detectives antes de que estos existieran".⁵⁶ Las memorias de Eugène-François Vidocq, un ladrón que se convirtió en jefe de policía, pueden servir como antecedente pero son aventuras: "el paso (...) a un género propiamente policial –según Mabel Vargas Vergara– se produce en la esquematización del crimen enigmático y su resolución por parte de un investigador a través del ejercicio netamente racional".⁵⁷

Con los relatos de Edgar Allan Poe, en 1841, se produjo el momento fundacional: la trilogía compuesta por "Los crímenes de la calle Morgue", "La carta robada" y "El misterio de Marie Roget". En este contexto histórico la burguesía –consolidada como clase hegemónica– necesitaba, para vigilar a las clases peligrosas (rebeldes, ingobernables), fortalecer el poder del

⁵⁵ Martyniuk, Claudio. Op cit.

⁵⁶ Malharro, Martín. "De la novela de enigma a la novela negra". En: Revista Oficios Terrestres, N° 1, La Plata, Facultad de Periodismo y Comunicación Social (Universidad Nacional de La Plata), 1995.

⁵⁷ Vargas Vergara, Mabel. "Michel Foucault y el relato policial en el debate Modernidad / Postmodernidad". En: Cyber Humanitatis, N° 33, Facultad de Filosofía y Humanidades (Universidad de Chile), 2005. [En línea]

Estado y de las instituciones que estaban bajo su órbita. Para Jameson "es obvio que el origen del detective literario se encuentra en la creación de la policía profesional, que articuló la exigencia de prevención general del crimen con la necesidad de los gobiernos modernos de conocer, y por lo tanto, controlar, los variados elementos de sus áreas administrativas".⁵⁸ Teniendo en cuenta las transformaciones sociales que implicó la aparición de la policía, Michel Foucault escribió: "se ha pasado de la exposición de los hechos y la confesión al lento proceso de descubrimiento; del momento del suplicio a la fase de investigación; del enfrentamiento físico con el poder a la lucha intelectual entre el criminal y el investigador".⁵⁹ La racionalidad burguesa alzó a la ciencia como fundamento de verdad (en detrimento de la magia), y cambió la tortura –para arrancar confesiones– por la formalización y acumulación de pruebas ante un tribunal como base de los veredictos de los juicios.

No obstante, las historias narradas en el inicio del género no tenían una relación directa con las condiciones históricas; prescindían del componente realista o naturalista, estaban descontextualizados. Como señaló Ricardo Piglia, en el policial clásico (o de enigma) "el delito es tratado como un problema matemático y el crimen es siempre lo otro de la razón. Las relaciones sociales aparecen sublimadas: los crímenes tienden a ser gratuitos porque la gratuidad es el móvil que fortalece la complejidad del enigma".⁶⁰ La cuestión estribaba en el cómo; el investigador buscaba los indicios necesarios para resolver el enigma. En el policial clásico el método privilegiado era el lógico deductivo. El detective estaba capacitado para resolver, mediante una concatenación de conjeturas, los crímenes más complejos. El esquema se puede resumir en la máxima de Sherlock Holmes: "cuando lo imposible ha sido descartado, lo que queda, por improbable que sea, es la verdad".⁶¹

Pierre Boileau y Thomas Narcejac⁶² señalaron que, en esta etapa, "el detective no es un policía sino una especie de investigador que elige el acto humano como objeto de estudio."⁶³ Su trabajo no es la comprobación de una relación necesaria, sino más bien de una certidumbre moral. A diferencia del policía profesional, que se equivoca con frecuencia y que depende del azar, el detective avanza hacia la solución. No importa la dificultad, al final le da un sentido y una

⁵⁸ Jameson, Frederic. "Sobre Raymond Chandler", en Link, Daniel (comp.): *El juego de los cautos. La literatura policial: de Poe al caso Giubileo*, Buenos Aires, La marca, 1992.

⁵⁹ Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno editores, 2003, p. 74.

⁶⁰ Piglia, Ricardo. "Lo negro del policial", en Link, Daniel (comp.): *El juego de los cautos. La literatura policial: de Poe al caso Giubileo*, Buenos Aires, La marca, 1992.

⁶¹ Feinmann, José Pablo. *La filosofía y el barro de la historia*, Buenos Aires, Editorial Planeta, 2008, p. 37.

⁶² Seudónimo del escritor Pierre Ayraud.

⁶³ Boileau, Pierre y Narcejac, Thomas. *La novela policial*, Buenos Aires, Paidós, 1968, p. 38.

resolución a las pistas desperdigadas: el policial de enigma era "el espectáculo de la razón luchando contra lo desconocido".⁶⁴ Boileau y Narcejac escribieron: "la búsqueda de la verdad era de por sí una aventura. En resumen, lo que el detective ofrecía era la seguridad, la posesión tranquila y feliz del mundo".⁶⁵

Durante la segunda mitad del siglo XIX, el policial clásico se desarrolló y se bifurcó con el aporte de autores como Edgar Allan Poe, Arthur Conan Doyle, Wilkie Collins, Gilbert Keith Chesterton (creador del sacerdote Brown), Émile Gaboriau (Lecoq, su personaje paradigmático, era policía), entre otros. Y a principios del siglo XX, el género tuvo una época de esplendor con autores como Agatha Christie, Gastan Leroux, Dorothy Sayers, S. S. Van Dine, Anthony Berkeley. Eran crímenes de salón, formalizados, abstractos, acordes con la racionalidad burguesa: Mandel marcó que el misterio era el factor irracional que ésta no puede eliminar; el triunfo del detective era el triunfo de la ratio burguesa contra las fuerzas de la oscuridad. La trama era convencional: unos pocos personajes que estaban en la escena del crimen y un misterio –un asesinato inicial– que se resolvía progresivamente. El héroe policíaco, escribió Mandel, "pone al ingenio analítico frente a la estratagema criminal. Los asesinos han hecho todo lo posible para ocultar sus huellas, y el suspenso reina hasta que se lo descubre y se presentan huellas en su contra".⁶⁶ Las leyes de la lógica dominan la trama: había que desandar el derrotero del criminal y ofrecérselo, con la dosis justa de des-ocultamiento, al lector. En síntesis, el esquema señalado por Tzvetan Todorov: la historia del crimen –que ocurre antes del relato– y la historia de la investigación.

Pintalo de negro: los hombres rudos entran en acción

"El capitalismo es la increíble convicción de que los hombres más malvados van a hacer las peores de las cosas en beneficio del bien común" John Maynard Keynes.

Este esquema literario entró en crisis luego de la primera guerra mundial. Surgieron los relatos de la serie negra, que fueron narraciones que dieron cuenta de un mundo en el que emergió el crimen organizado y la corrupción a gran escala. Según José Pablo Feinmann, esta literatura es "hija de la crisis de la Ciencia y de la convicción capitalista en el progreso indefinido, hija del hundimiento del 'Titanic', de los horrores de la Primera Guerra Mundial y hasta del crack de Wall Street, la novela dura norteamericana retorna al Sturm und Drang⁶⁷ del romanticismo".⁶⁸

⁶⁴ Boileau, Pierre y Narcejac, Thomas. Op cit., p. 43.

⁶⁵ Boileau, Pierre y Narcejac, Thomas. Op cit., p. 43.

⁶⁶ Mandel, Ernest. Op cit., p. 75.

⁶⁷ En castellano, tempestad e ímpetu. Fue una corriente literaria que se desarrolló en Alemania en la segunda mitad del

Aparecen en la escena literaria Raymond Chandler, Samuel Dashiell Hammett, Ernest Miller Hemingway (entre otros), con relatos crudos, violentos, dinámicos, con diálogos fluidos. En 1926, el "Capitán" Joshep Shaw se hizo cargo de la revista Black Mask –que ya tenía ya seis años de existencia– y buscó modificarle el perfil heredado. Quería, en ella, cambiar el modelo iniciado por Poe en 1841.

Y, para lograrlo, se tuvo que retomar aquello que el género de enigma excluyó y censuró. Se tenía que establecer un móvil, la gratuidad del crimen caducó. Tiene que haber un motivo: el dinero comienza a tener un rol importante, ya que es un legislador de la moral; las relaciones sociales ya no se subliman, porque el mundo ya no es el mismo. En esta época ya se habían acabado los "años locos" (o estaban agonizando), el festín del consumo se había terminado; la burbuja financiera estalló (el "jueves negro", el crack de la bolsa de New York) y –como consecuencia– surgieron las huelgas, la desocupación masiva y la depresión. También el narcotráfico, la delincuencia organizada. El detective "se mueve –escribió Mariana Enríquez– en una ciudad tramposa donde circulan poderosos, gangsters, mujeres bellas y peligrosas; (...) y los personajes son policías corruptos, chantajistas, dueños de casinos, jueces que tienen algo que ocultar. (...) Es un momento de desorden social, de inmigración, de reconfiguración, de fenómenos de masa, de desobediencia y desconfianza hacia las instituciones".⁶⁹

Con la depresión de 1929 hubo cambios cuantitativos y cualitativos. Los crímenes no los podía resolver un aficionado diletante e impoluto. Se profesionalizó el rol del detective. Y se produjo un movimiento decisivo: el policial salió de los salones a la calle. El crimen ya no era un enigma a resolver mediante conjeturas, se desplazó el misterio: "el investigador –escribió Piglia– se lanza, ciegamente, al encuentro de los hechos, se deja llevar por los acontecimientos y su investigación produce, fatalmente, nuevos crímenes".⁷⁰ Las historias se fusionaron: ya no era la historia de la investigación que reconstruye la historia del crimen. Ambas suceden simultáneamente.

El delito, ahora, atraviesa a la sociedad en su conjunto: "la corrupción social –escribió Mandel–, sobre todo entre los ricos, se desplaza hacia el centro de la trama, junto con la brutalidad, un reflejo tanto del cambio en los valores burgueses provocados por la primera

siglo XVIII.

⁶⁸ Feinmann, José Pablo. "Los condenados de la razón", Página/12, Buenos Aires, 11 de Mayo de 2003. [En línea] Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-563-2003-05-11.html>

⁶⁹ Enríquez, Mariana. "De la gorra", Página/12, Buenos Aires, 9 de noviembre de 2002. [En línea] Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-456-2002-11-09.html>

⁷⁰ Piglia, Ricardo. Op cit.

guerra mundial, como del impacto del hampa organizada".⁷¹ Un mundo desencantado, violento, donde el dinero empezó a tener un rol central en las relaciones sociales. La codicia, el egoísmo, trazan una sociedad donde los valores morales se corroen rápidamente. La ley se diluye en la sordidez cotidiana, pierde validez. Para Vargas Vergara, "el relato negro hiper-realiza la representación desplazando el foco al crimen, y exhibiendo en un primer plano la condición violenta y arruinada de su operativa así como la crisis que porta su antecesor, el policial clásico, en tanto escritura del relato moderno ilustrado".⁷² La racionalidad burguesa apodíctica cede el paso a la investigación errática, al azar como aliado o enemigo. Mandel escribió: "los 'rudos ojos privados', aún individualistas *par excellence*, han dejado de ser excéntricos o ricos diletantes. (...) Marcan una etapa de transición entre la detección como arte y la detección organizada a gran escala. (...) Tenemos una desmitificación del detective. No se trata ya de un superhombre, sino de un hombre normal".⁷³

En este mundo viciado, el detective viene, en última instancia, a representar la incorruptibilidad. No se lo puede corromper. No cae en la lógica del dinero, puede decirle que no. Son íntegros, pero no anti-capitalistas: plantean las miserias, pero no se proponen superarlo como sistema económico. He aquí su límite. No hay un desborde que lleve a pensar una crisis de las relaciones de producción, de las relaciones de propiedad, de los puntos neurálgicos del capitalismo. El detective es un aliado de la policía; es parte de la lógica punitiva que –vale decirlo– experimentó un salto cualitativo (distinto del ocurrido a finales del siglo XIX). La dificultad que generaba el desarrollo del crimen organizado llevó a un perfeccionamiento de las técnicas policiales. La estructura se diversificó y se necesitó apelar a la tecnología desarrollada en los últimos años actuar con mayor eficacia. Hubo una nueva división del trabajo. Mandel enumeró estos avances: "se requiere el establecimiento de máquinas detectoras del crimen más y más grandes que utilicen todas las técnicas de la ciencia contemporánea y de la administración organizada. (...) La medicina forense, cada vez más refinada, facilita la determinación de la causa y el momento de la muerte. Existen laboratorios especializados en la identificación de sospechosos por medio de análisis de manchas de sangre, partículas de polvo o cabellos hallados en el cuerpo de la víctima o hasta en su ropa. (...) Además de este montón de recursos científicos, existe el obstinado ajeteo de rutina de cientos y hasta miles de policías dispuestos a hacer todo un despliegue de paciencia infinita y soportar un tedio sin fin persiguiendo sospechosos, buscando pistas, demarcando ubicaciones prometedoras".⁷⁴ Ya no alcanzaba con la razón lógica-

⁷¹ Mandel, Ernest. Op cit., p. 75.

⁷² Vargas Vergara, Mabel. Op cit.

⁷³ Mandel, Ernest. Ob cit., p. 92.

⁷⁴ Mandel, Ernest. Op cit., p. 121.

deductiva. Se profundizó el modo de funcionamiento descrito por Foucault: la policía satisface la curiosidad del Estado, acumula la información utilizada en los procedimientos penales y aporta pruebas con el fundamento de la ciencia.

Adiós a la lupa y al impermeable: la (re)aparición del superhombre

Con la Guerra Fría hubo una renovación del género. Aparecieron las novelas de espionaje, donde la cuestión era destejer las complejas telarañas del enemigo. La lucha entre servicios secretos determina la narración. Un espía que debe salvar al país de una conspiración, en una pelea sin cuartel; cambian los paisajes, hay traslados, persecuciones. Entre el espía y el contra-espía está planteado, desde el comienzo, una batalla de ingenios, de inteligencias. El agente, entrenado en una escuela especial, es un profesional que debe cumplir con una misión específica, y no debe dudar en la acción: está habilitado para matar al enemigo, porque cumple órdenes. Debe encontrar bases, debe localizar al enemigo. Pero todo con discreción y con una jerga específica: la misión es *top secret*.

A la trama se le incluyen conspiraciones y hazañas sexuales y atléticas. El protagonista, en suma, vuelve a dejar de ser un "hombre normal". Aparece una nueva figura del superhombre, pero ya no visto como una inteligencia superior, sino como una conjugación virtuosa de lo físico, lo intelectual y lo tecnológico. Aunque, como en el relato negro, los límites entre lo lícito y lo criminal siguen estando en una zona de indeterminación. La cuestión moral sigue siendo borrosa.

Como autores arquetípicos se pueden citar a Ian Fleming (el creador de James Bond), a John Le Carré y a Graham Greene. Tuvo una etapa de apogeo –apoyada por las adaptaciones cinematográficas– durante los años de la Guerra Fría, hasta la caída del Muro de Berlín –que significó la caída de la Unión Soviética y su órgano de espionaje, la KGB–. Luego, con los atentados –ocurridos el 11 de septiembre de 2001– contra las Torres Gemelas, el World Trade Center y el Pentágono, hubo una reconfiguración del género (al menos, en televisión).

(Antes de continuar al siguiente capítulo, dos digresiones. 1) La descripción de la evolución del género de espionaje es breve porque se van a retomar pocos elementos de análisis; el objeto de estudio, Dexter, contiene una trama poco relacionada con esta vertiente. 2) El género de espionaje ha experimentado un desdoblamiento: por un lado, la acción clásica; por el otro, la fuerte presencia de la ficción paranoica, del delirio interpretativo. Para tomar dos casos –separados por pocos años, pero con dos contextos históricos de origen diferentes– podemos citar 24 y Homeland. Una, emitida por la cadena Fox; la otra, por Showtime (aquí, por Fox). 24 cuenta las peripecias de Jack Bauer, agente federal que se desempeña en la unidad anti-terrorista de Los Ángeles (con dos novedades: la narración en tiempo real, con el reloj en la pantalla, y el

descentramiento narrativo⁷⁵); el rudo personaje debe velar por la seguridad nacional ante la amenaza de ataques masivos o atentados. Homeland, en cambio, representa la re-aparición de la lucha de inteligencias, entre perseguidor y perseguido, pero también del delirio interpretativo, delirio para evitar ataques futuros. No se llega a una hipótesis lógica, la hipótesis está desde el comienzo (la agente de la CIA Carrie Mathison –la protagonista– cree que el sargento Nicholas Brody, un soldado norteamericano que fue rescatado en Bagdad, se convirtió en un agente de Al Qaeda) pero faltan las pruebas: ese el hilo de la serie.)

⁷⁵ Lost también cuenta con una trama descentrada (los capítulos van narrando las historias de distintos personajes: Jack Sheppard, John Locke, Hugo Reyes, Charlie Pace, Kate Austin, Sawyer, Jin-Soo Kwon). Se cuentan varias historias a la vez que van convergiendo a medida que avanza la serie. La novedad en Lost, acaso, sea el uso del flash-forward (adelantamiento de la historia).

Capítulo 4

...a la pantalla

Simultáneamente, en esta época, la del surgimiento de los relatos de espionaje, la trasposición del libro a la pantalla fue un hecho. Según Giancarlo Cappello, "los formatos populares han sido los más cómodos y dúctiles para un género como el policial que bebe de la cotidianidad y genera puntos de coincidencia donde el público se re-encuentra con claves universales que dan con sus más íntimos miedos y secretos, de sus angustias y de sus monstruos más personales".⁷⁶ En la era de la –actual– reproductividad digital, los relatos policiales van a aparecer en un soporte que otorga nuevas potencialidades. Para Cappello "las posibilidades del medio le otorgarán un dinamismo, una plasticidad y un realismo que acentuarán sus tópicos y marcas registradas".⁷⁷ Esto ocurre tanto en la pantalla grande como en la chica. En la segunda, en la que está presente lógica episódica de las series, se recrean viejas herencias del folletín: la postergación, la anticipación y la suspensión de la acción hasta la próxima entrega. A su vez, la televisión –que aporta nuevas herramientas– facilita el pastiche, el eclecticismo, la parodia. Las fronteras se ampliaron.

La historia del género en televisión tiene ya 50 años. La renovación constante para no estancarse ha permitido su permanencia. Con resultados dispares, el policial se ha convertido, en los últimos años, en uno de los productos más elaborados y consumidos en la industria audiovisual. Las series televisivas de este tipo, que contienen sus reglas específicas de producción, pueden diferenciarse de acuerdo a las tramas y los personajes que construyen. No todas responden al mismo molde. Se evidencia, en este punto, un entrecruzamiento que diluye los esquemas clásicos (como, por ejemplo, los heredados de la literatura) de lucha entre el bien y el mal, del enfrentamiento entre inteligencias (la del criminal y el investigador). El formato televisivo posibilita la hibridación genérica y la apelación a nuevos recursos facilitados por los dispositivos técnicos disponibles (de audio y sonido, de montaje). Los productos, entonces, varían de acuerdo a las particularidades derivadas de sus condiciones productivas y de la aceptación o no de las reglas del género de base. El esquematismo, que según Adorno y Horkheimer⁷⁸ era el

⁷⁶ Cappello, Giancarlo. "De paseo por el crimen. Género y trayecto del policial en la pantalla chica", Lima, Universidad de Lima (Perú), 2010. [En línea] Disponible en: <http://www.ulima.edu.pe/Revistas/contratexto/8.pdf>

⁷⁷ Cappello, Giancarlo. "El héroe como demonio. A propósito de los asesinos en serie de la ficción televisiva". En: La mirada de Telemo. Revista Académica sobre televisión peruana y mundial, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011. [En línea] Disponible en: <http://revistas.pucp.edu.pe/lamiradadetelemo/node/71>

⁷⁸ Adorno, Theodor y Horkheimer, Max. *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Editorial Trotta, 2009.

primer servicio que la industria cultural le ofrecía al cliente, se ha vuelto más permeable; las necesidades de recreación para mantener o aumentar la audiencia llevó a una mayor flexibilidad en la construcción de los relatos y los personajes.

El policial, como género audiovisual, cuenta con una tradición donde se hace visible la hegemonía de la industria cultural norteamericana. La primera serie que tuvo a policías resolviendo crímenes fue "Dragnet" –que estuvo en el aire entre 1951 y 1959–, que narraba las peripecias –ocurridas en Los Ángeles– del sargento Joe Friday y sus compañeros. Luego, en la década de 1960 (y parte de la siguiente), vendría el "Hammett way" de Quinn Martin: "Los Intocables", "El FBI", "Cannon" (primera serie que tuvo a un detective privado como protagonista), "Koyac". De la década de 1970 también se pueden tomar como ejemplos "Hawaii 5.0", "Columbo" (que no portaba armas, que era olvidadizo, que no se plegaba a los protocolos de su función), "Baretta" (que se caracterizaba por resolver los casos con métodos poco ortodoxos y por llevar vestimenta informal), "Ironside", "Las calles de San Francisco". De los ochenta –donde comienza a hacerse más visible la hibridación– a "División Miami", "Moonlighting", "Los Hart investigadores" (que era un matrimonio de ricos que resolvían crímenes en sus tiempos libres), "Cagney y Lacey" y "Hill street blues".

En la década del noventa comienza a haber desplazamientos. Aparecen series como "La ley y el orden", "Twin Peaks". Escribe Marcelo Pízarro: "fue el momento de apogeo de series cuyos eventos transcurren ora en cortes y estudios de abogados, ora en hospitales y salas de emergencia. Fue fundamental, para la irrupción del *boom* forense, asumir que el procedimiento técnico de ficción televisiva representa procedimientos reales y que podía construirse ficción en espacios antes secundarios, como cortes, quirófanos o laboratorios. Cuando las series de policías, abogados y médicos saturaron el mercado, se planteó una disyuntiva: o bien mantener el verosímil, o bien romperlo".⁷⁹ En la primera década del nuevo milenio, se puede citar –partiendo del boom forense– "Bones", "Mentes criminales", "The Shield", "CSI: En la escena del crimen". En todas ellas vemos rasgos del desplazamiento hacia el trabajo de los especialistas (aunque, siempre, sea para explicar el por qué o el cómo: la investigación busca develar un enigma). Con Dexter vamos a ver estos rasgos típicos de la máquina forense, pero con una novedad: la aparición del héroe-criminal, del personaje que hace justicia por mano propia y busca evitar que queden marcas que lo inculpen, dado que conoce la metodología de trabajo de la policía. (Volveré sobre este punto.)

⁷⁹ Pízarro, Marcelo. "Forenses súper poderosos", en: Revista Enie (Clarín), Buenos Aires, 1 de septiembre de 2007. [En línea] Disponible en: <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2007/09/01/u-01211.htm>

Del hermeneuta al científico, ¿del hermeneuta al científico?

"El contenido social originario de las historias de detectives es la pérdida de las huellas de cada uno en la multitud de la gran ciudad". Walter Benjamin, "El París del Segundo Imperio en Baudelaire".

El género policial tiene como protagonista excluyente –por lo menos, hasta el momento– al investigador. O el detective –como prefiera denominarse. Él –dado que, mayoritariamente, el policial es cosa de hombres⁸⁰– es quien dota de sentido a las pistas, le da inteligibilidad. Hace conexiones, establece una serie de conjeturas ordenadas (pese a errores, improvisaciones, imprevistos). Es quien reconstruye, pieza por pieza, el rompecabezas. En el comienzo del género, era un brillante investigador proveniente de la clase alta, "un investigador políticamente indiferente soluciona un misterio a través de un riguroso proceso deductivo".⁸¹ Escribió Link: "si hay verdad (y no importa de qué orden es esa verdad), debe haber alguien encargado de comprenderla y revelarla al lector. (...) El detective, como señala Lacan, es el que ve lo que está allí pero nadie ve: (...) es quien inviste de sentido la realidad brutal de los hechos".⁸² Como señaló Barthes, está dentro del código hermenéutico –o voz de la verdad–, esto es: un "conjunto de unidades que tienen la función de articular, de diversas maneras, una pregunta, su respuesta y los variados accidentes que pueden preparar la pregunta o retrasar la respuesta, o también formular un enigma y llevar a su desciframiento".⁸³ Eran –los de Poe, Conan Doyle y los contemporáneos (y los continuadores)– misterios de salones cerrados (que manifestaban los reversos viles de la gran ciudad burguesa), en una sociedad donde las poblaciones crecían exponencialmente (se volvían anónimas, masivas) y donde las instituciones del Estado, curiosas, voraces, van a buscar la construcción de sus bases de datos para controlarlas. El espacio privado se convierte en un espacio proclive a la consumación del crimen perfecto, sin la mirada escrutadora del resto de la sociedad y, sobre todo, de los poderes punitivos.

⁸⁰ Escribió José Pablo Feinmann: "la [novela] policial negra es misógina: la mujer no es virgen, ni madre, ni tierra nutricia, ni origen fecundo, ni su belleza lleva a la plenitud: la mujer es culpable, es el pecado, la perdición, la pérdida del Paraíso, la serpiente irredenta". Ver: Feinmann, José Pablo. "Poisonville", Página/12, Buenos Aires, 26 de enero de 2003. [En línea] Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/subnotas/15889-6266-2003-01-26.html>

⁸¹ Rivera Ramírez, Sara. "Mecanismos elementales del relato policíaco en un cuento de María Elena Bermúdez". En: Ciencia Ergo Sum, Vol. 16, N° 2, México, Julio-Octubre 2009. [En línea]

⁸² Link, Daniel. Op cit.

⁸³ Citado en: Rivera Ramírez, Sara. Op cit.

El hermeneuta, entonces, trabaja cuando el crimen rompe con la inercia de la vida burguesa. Como señala Guillermo García, "si el de la ciudad es el reino de lo previsible fundado en la estadística, de lo constante sustentado en la norma, en fin, de lo ordinario, el criminal y el razonador apostarán entonces a lo singular. Ambos constituirían 'casos' sociales, casi en el sentido clínico de esa palabra: seres altamente ilustrados y aparentemente sin ocupación alguna, situados al margen de cualquier circuito productivo, coinciden no sólo en el lugar en que se mueven sino en representar una imagen ideal y extrema que el naciente homo urbis anhelaba formarse de sí mismo en su afán por sustraerse al tedio regulado que la multitud imprime".⁸⁴ En esos términos se da la lucha entre inteligencias, donde termina prevaleciendo la lógica del detective –que es la ratio burguesa. Se restaura el orden. En los primeros relatos, el código hermenéutico trabaja sobre un conjunto de unidades formalizadas porque el problema es analítico. Se lo trata como una cuestión matemática; es un crimen gratuito, porque la gratuidad le otorga mayor dificultad a la resolución. Y el crimen, vale decirlo, es lo otro de la razón.

Con Sherlock Holmes se produce un primer desplazamiento en el código hermenéutico que maneja el detective –y esto se hará mucho más visible cuando surja el relato negro. El sujeto es objeto de análisis, sus conductas dan indicios (no olvidemos que, durante ese trayecto, estaban desarrollándose las funciones de las justicias menores y los jueces paralelos, esto es: la aparición en escena de los expertos –aspecto descrito por Foucault–). Como escribió Conan Doyle en "Estudios en Escarlata": "la Ciencia de la deducción y del análisis –dice Sherlock Holmes– sólo puede adquirirse en virtud de un estudio largo y paciente. (...) Dejen que aprenda (...) a distinguir la historia del hombre y el oficio o profesión a que se dedica. Por más pueril que parezca, este ejercicio agudiza las capacidades de observación y le enseña a uno dónde y qué buscar".⁸⁵ Las cuestiones sociológicas, económicas, políticas, siguen estando ausentes, pero la discursividad criminológica empieza a tener influencia.

Con el surgimiento del policial negro, las cuestiones psicológicas y sociales comienzan a ser parte del problema y de la explicación. El hermeneuta, en el relato negro, se mueve en un mundo decadente, difuso, gris. Lanzado a la calle, tiene que resolver misterios en los cuales hay motivaciones económicas, relaciones turbias, traiciones y hampa organizada. Piglia escribió: en estos "relatos el detective (...) encuentra y descubre a cada paso la determinación de las relaciones sociales. (...) La sociedad es vista desde el crimen: en ella (...) se ha desgarrado el velo de emocionante sentimentalismo que encubría las relaciones personales hasta reducirlas a

⁸⁴ García, Guillermo. "Tres tópicos modernos". [En línea] Disponible en: <http://critica.cl/literatura/tres-topicos-modernos-especial-para-critica-cl>

⁸⁵ Mandel, Ernest. Op cit, p. 66.

simples relaciones de interés, convirtiendo a la moral y a la dignidad en un simple valor de cambio”.⁸⁶ Pero el hermeneuta del policial negro tiene que ser un hombre de honor por instinto, por inevitabilidad, un hombre común que no es corrompido por la corrupción generalizada (porque el delito atraviesa a todas las clases sociales). El mundo viciado no afecta a su benevolencia. Debe ser (y es) pobre –o un trabajador raso–, no puede tener la moral de las manos sucias. Puede cometer errores de procedimiento, puede equivocarse –es un hombre común–, pero no puede romper con la ética.

En el pasaje a la televisión, *Poisonville*⁸⁷ no es tal. Los policías siguen estando en la antinomia bien-mal, pero con matices que se van a ir desplegando durante su desarrollo. Según apunta Giancarlo Cappello: “con el tiempo los personajes van a dotarse de una dimensión mucho más terrena, de modo tal que trastocarán la simplificación maniquea de policías y ladrones para presentar seres complejos cuyas fechorías pueden merecer comprensión, conmiseración, lástima o justificación; pero también guardianes probos del orden no tan inmaculados ni eficientes en la consigna de proteger y servir, siempre con algún dilema, alguna tara, alguna marca o un pasado que los atormenta”.⁸⁸ Se ve, entonces, una herencia del género negro: un relativismo moral que se evidencia, más que nada, en el género de espías –donde el límite entre lo legal y lo ilegal está en una zona de indeterminación.

El método de obtención de datos sigue siendo el razonamiento. Escribió Link citando a Brecht: “el policial semiotiza la muerte con arreglo a un paradigma pseudo-científico”. El hermeneuta es alguien que trabaja a partir de conjeturas, de la intuición, pero sin la validación del laboratorio; apela a la inteligencia y la experiencia. La escena del crimen sigue dando indicios: el muerto, la sangre, las balas, pero las conexiones se dan por el descubrimiento de las huellas ocultas, por la búsqueda de lo menos evidente. Este proceso se revierte, aunque no totalmente, cuando arranca a funcionar la “máquina forense”, cuando los datos pasan por el ojo certero de la ciencia – que aporta pistas irrefutables. La división del trabajo, que incluye el estudio de pruebas en laboratorios especializados, es un fenómeno reciente (ya explicado a partir de Mandel). Para Cappello, “el científico (...) resuelve el crimen apelando a un conjunto de saberes y técnicas científicas, se mueve en el reino de la evidencia, del positivismo más radical, donde lo que a veces aparece como intuición bien podría calificarse de enciclopedismo”.⁸⁹ En este proceso, los forenses ganaron su espacio opacando al resto: “hizo del policía de calle, torpe y desaliñado, un segundón

⁸⁶ Piglia, Ricardo. Op cit.

⁸⁷ Ciudad ficticia creada por Hammett para ambientar sus relatos.

⁸⁸ Cappello, Giancarlo. Op cit.

⁸⁹ Cappello, Giancarlo. “De paseo por el crimen. Género y trayecto del policial en la pantalla chica”, Lima, Universidad de Lima (Perú), 2010. [En línea] Disponible en: <http://www.ulima.edu.pe/Revistas/contratexto/8.pdf>

que ensucia la escena del crimen con rosquillas y métodos no científicos –escribe Marcelo Pizarro–”.⁹⁰ En las explicaciones, ahora, se tienen en cuenta las trayectorias de las balas, se cotejan las manchas de sangre, se buscan rastros de plomo; se puede determinar el grado de putrefacción de un cadáver, se puede encontrar cabellos del victimario e, incluso, saber de qué tipo de calibre era el arma se utilizó para el crimen. El homicida no debe dejar ninguna pista librada al azar: puede ser encontrado e inculcado por un mínimo detalle. La base de datos de los poderes punitivos del Estado (que ya no son sólo los ficheros con los antecedentes de la población, las fotografías o las huellas dactilares) se amplió exponencialmente.

En las series televisivas, se pasó del hermeneuta al científico, o se está produciendo una combinación de ambos. Según Luis García Fanlo, “hubo una época en que sólo existía el policía hermeneuta que a la vez era incorruptible y encarnación del bien absoluto, pero ahora este policía originario está doblemente escindido: o es científico e incorruptible, o es hermeneuta y corrupto; tampoco hay ya mucho margen para el policía ambivalente ya que ha sido desplazado por el criminal ambivalente que incluso hoy se impone cada vez más como protagonista del policial televisivo”.⁹¹ El investigador ya no es el mismo, la ciudad ya no es la misma (Miami, donde se desenvuelve Dexter Morgan, es paradigmática) y los tiempos tampoco: la modernidad tardía aparece como un aspecto a tener en cuenta, así como también la zona de indeterminación entre el bien y el mal.

Al final del recorrido, nos encontramos con Dexter, que constituye una nueva configuración. No deja de ser ejemplar que, antes de ajusticiarlos, Dexter cumpla con un proceso: interviene en la cotidianidad de la víctima para obtener datos, coteja las pruebas para tener certezas y cierra el círculo con el rito de descuartizamiento. El hermeneuta, el científico (positivista), el asesino, el monstruo de personalidad desdoblada: todo en un mismo personaje. Dexter puede ser definido como una conjugación particular de Sherlock Holmes, Jan Jesenius, Jack, el destripador y el doctor Jekyll. (Volveré sobre este punto.)

⁹⁰ Pizarro, Marcelo. Op cit.

⁹¹ García Fanlo, Luis. “Top Mejores Detectives (Series TV)”, Buenos Aires, 2009. [En línea]. Disponible en: <http://luisgarciafanlo.blogspot.com/2009/10/genero-policial-y-television.html>

Capítulo 5

1. Enigma y secreto. Policial y horror...

...y folletín

Antes de que apareciera el género policial como género literario, estaban las crónicas periodísticas y las hojas sueltas –que relataban el mundo conflictivo del delito, la vida de los criminales y sus peripecias. Simultáneamente, en el trascurso del siglo XIX, se produce la creación del primer tipo de texto escrito en el formato popular de masas: el folletín. Éste constituye una “relación otra con el lenguaje en y desde el campo de la literatura (...) Un habla que hace estallar el círculo de las maneras y los estilos literarios.”⁹² El folletín es la aparición de una nueva escritura –a mitad de camino– entre información y ficción. El escritor pasa a ser un asalariado, y las narraciones del autor tienen mayor ligazón con la cotidianidad del público. Hay una continuidad cultural, aunque también interviene una cuestión comercial: son dispositivos que median entre la fórmula comercial y la demanda cultural. Entre el mercado y la sociedad. Se establece una dialéctica escritura-lectura, “dialéctica que forma parte de los mecanismos con que se atrapa a un público, pero que en su efectucción nos muestra cómo el mundo del lector se incorpora al proceso de escritura y la penetra dejando sus huella en el texto”.⁹³ Una relación en la que media la industria cultural –en este caso, la imprenta–, dentro de una estructura abierta. Los autores escribían día a día, y eran permeables a las reacciones de los lectores; esta característica le da una porosidad a la actualidad y, además, daba la sensación de feed-back, de participación en el desarrollo. El folletín se organizaba de acuerdo a una lógica episódica: aparece el suspense, que lleva a la redundancia calculada y la constante apelación a la memoria del lector. “El suspense – escribe Jesús Martín Barbero– introduce así otro elemento de ruptura con la forma-novela, ya que no tendrá un eje, sino varios que lo mantienen como un relato inestable, indefinible, interminable. (...) El suspense es (...) un efecto (...) de narración, esto es, de un lenguaje tendido fuera de sí mismo, hacia su capacidad de comunicar.”⁹⁴ La narración popular, dice Barbero, vive tanto de la sorpresa como de la repetición. Por otra parte, también hay modificaciones en el estatuto del héroe, “que se mueve no ya no en el espacio de lo sobrenatural, sino en el del real posible. Un héroe mediado también entre el del mito y del de la novela.”⁹⁵

⁹² Barbero, Jesús-Martín. *De los medios a las mediaciones*, Bogotá, Editorial Andrés Bello, 1985, pp. 166-167.

⁹³ Barbero, Jesús-Martín. Op cit., p. 177.

⁹⁴ Barbero, Jesús-Martín. Op cit., p. 180.

⁹⁵ Barbero, Jesús-Martín. Op cit., p. 183.

Esa herencia se da también en el cine. El cine recibe el melodrama, al que re-inventa. Lo transforma en un gran espectáculo popular que alienta la participación del espectador. Ahora bien, como se señaló anteriormente, las series televisivas son herederas del folletín. La descripción no fue al azar: la lógica episódica, la apelación a la memoria del espectador (facilitada con el compendio de imágenes que se utiliza para resumir la historia previa) y al suspense son aspectos que se ven con frecuencia en los productos de las industrias culturales; existe una mediación entre el público y el mercado. En la televisión, este esquema originario se mantiene, aunque con las potencialidades que permite el formato televisivo (la hibridación genérica, el pastiche, la cita). Las condiciones de producción son diferentes, porque el soporte no es el mismo y porque se relacionan la narración y la imagen por medio del montaje. Dexter es parte de este esquema.

Es un secreto de tu mirada y la mía...

Si Dexter creyera en el infierno dantesco, sabría que acabaría en el séptimo círculo (en el primer giro, que es reservado para los violentos contra el prójimo). Pero no cree. Su racionalidad extrema no lo lleva a buscar ninguna explicación de origen divino: "si Dios está en los detalles, y yo creyese en Dios, Él estaría en esta sala conmigo."⁹⁶ Sabe que el único castigo posible es material: la pena de muerte. Morgan es un asesino implacable pero sigiloso; busca pruebas científicas para justificar el descuartizamiento de la víctima; de otra manera sería un simple asesinato y no se correspondería con las enseñanzas de Harry, su padre adoptivo. Lo de Dexter es un trabajo solitario, a hurtadillas; una rápida búsqueda de pistas y de rastros de sangre, con la ayuda del luminol ("un reactivo preliminar –explica Gastón Intilesano⁹⁷, técnico forense del Cuerpo de Médico de la Policía Federal Argentina– que se usa para constatar la presencia de sangre, aún seca y vieja, en alguna superficie en la que se sospecha se ha cometido un crimen"). Luego de obtener las certezas, captura –inyectándole, en la yugular, una aguja con hidrocloruro de etorfina, un potente tranquilizante para animales– y maniata en una mesa, con papel film, al criminal impune para iniciar el rito –nocturno, la oscuridad protege. La escena está preparada con antelación: las paredes y el piso están cubiertos con láminas de polietileno, las bolsas de consorcio están preparadas para repartir las partes del cuerpo de la víctima, los cuchillos están afilados. Cuando despiertan, Dexter les quita el algodón que tienen en la boca, los hace confesar

⁹⁶ Dexter, temporada 1, capítulo 2.

⁹⁷ Carrá, Juan. "Dexter y otros criminales: luz oculta en la sangre". [En línea] Disponible en: <http://cosecharoja.fnpi.org/luz-oculta-en-la-sangre/>

o decir sus últimas palabras, y produce con un escalpelo un corte vertical –que va de la comisura superior del labio hacia la sien– para extraer una gota de sangre (que introduce entre dos pequeñas placas de vidrio). Para finalizar, descuartiza a la víctima. Y tira los restos al océano. Es un rito secreto ofrecido al espectador, que es el tercero fundamental. Según Gilles Deleuze (a propósito del cine de Alfred Hitchcock): "no se contenta con rodear la acción, sino que la penetra de antemano y por todas partes, y la transforma en un acto necesariamente simbólico. No sólo están el actuante y la acción, el asesino y la víctima, siempre hay un tercero, y *no* un tercero accidental o aparente como lo sería simplemente un inocente del que se sospecha, sino un tercero fundamental constituido por la relación misma, relación del asesino, de la víctima o de la acción con el tercero aparente".⁹⁸

Nadie, en la ficción, puede saber qué hace Dexter; por eso borra todas las huellas. El Código de Harry es explícito: jamás debe ser atrapado. Debe tener todas las variables posibles controladas. La policía no debe saber –y mucho menos el círculo íntimo: la hermana Debra, Rita, los hijos de Rita, los compañeros de trabajo– de sus cacerías nocturnas. Es un secreto que no debe ser develado. El público lo sabe, lo escucha reflexionar, lo mira; conoce las peripecias de Dexter (comparten la mirada, o miran a través de Dexter), los malabares que debe hacer para que no interfiera con su rutina cotidiana. Por eso, los momentos álgidos de la serie son aquellos donde el secreto está en crisis. O en peligro. O a punto de ser descubierto. O con un observador ajeno escrutando en las penumbras.

Una de las grandes virtudes de la serie es saber jugar con este límite del secreto. De bordearlo pero no cruzarlo. Esto genera un vínculo con el espectador, porque conoce algo que los demás actores de la ficción ignoran; y porque es invitado a "una emocionante participación en un escenario de poderes ficticios en los que se juega con cuestiones elementalmente humanas".⁹⁹ El secreto es un motor narrativo, se debe mantener para que continúen los sucesos del protagonista. Dexter es un cazador solitario que sabe que, en caso de que se revelen sus crímenes, lo espera la pena capital. Jorge González –a propósito de la telenovela latinoamericana– escribió: "el saber con anterioridad los nudos y resoluciones parciales de la trama semanal no reduce, sino por el contrario incrementa, la necesidad de verlo, de presenciarlo, de ejercer el poder simbólico y fantasioso del *tertius fictitius gaudens*. Una vez entrado en este juego de saberes, el espectador siente, está conectado placentera y

⁹⁸ Deleuze, Gilles. "El público como tercero del crimen", en Link, Daniel (comp.): *El juego de los cautos. La literatura policial: de Poe al caso Giubileo*, Buenos Aires, La marca, 1992.

⁹⁹ González, Jorge. "La cofradía de las emociones (in)terminables", en Mazziotti, Nora (comp.): "El espectáculo de la pasión". Buenos Aires, Colihue, 1987, p. 104.

profundamente de un modo intermitente y duradero con lo que pasa”.¹⁰⁰ Desde el capítulo uno se conocer el modus operandi: Dexter espera en el asiento trasero del auto, asfixia al conductor, lo lleva a la escena del crimen previamente ambientada, le muestra los cadáveres de los niños, le inyecta la droga y lo maniatado; espera que se despierte, saca la muestra de sangre, lo asesina y se deshace del cuerpo. Ese esquema, con mayores o menores variaciones, se mantiene en el desarrollo de las dos primeras temporadas. Esto es, precisamente, lo que no ven los demás. Lo que no pueden saber: ni el círculo íntimo, ni la policía, ni la justicia penal.

El secreto es una interpelación, un elemento que dinamiza la trama y genera –como la cita o la parodia– complicidad. Y, también, es un motor narrativo: “el sujeto de la enunciación – indicó Lucrecia Escudero– desarrolla una triple actividad del orden de la información: el hacer-saber, el ocultar y el hacer-saber. (...) Es una dimensión interactiva del formato, porque construye simultáneamente a los sujetos de la intriga pero también a los espectadores. (...) El dispositivo del secreto contribuye como un perno en el desarrollo de la intriga. Entre lo que se oculta y la revelación media gran parte de la trama narrativa”.¹⁰¹ Como se dijo anteriormente, las series son deudoras del folletín, de quien heredaron la serialidad, la estructura episódica, la fragmentación del suspenso y la complejidad de la trama.

El secreto tiene vaivenes, está en una lógica tensión-distensión. Y en esa lógica se dan resoluciones parciales, se crean nuevos nudos (porque Dexter tiene que atender varios frentes: si no es con Rita es con Debra –u otros–, o es –en la segunda temporada– con Doakes o con Lila). Vale recordar que, en la trasposición del libro a la pantalla, decidieron hacer una modificación sustancial: en las novelas de Jeff Lindsay la hermana sabe lo que hace Dexter y lo encubre; en la serie no, y genera un conflicto (al punto de que Debra no sabe¹⁰² que Dexter y Rudy Cooper son hermanos biológicos y que, ambos, son asesinos seriales). El desdoblamiento de la personalidad lleva a la simulación permanente, todo en aras de que el secreto no corra peligro. Los diálogos con el fallecido padre Harry van en la misma dirección: en cómo atender los dos frentes: la vida social y la vida criminal. (La aparición de un muerto da pistas de un desequilibrio psicológico.¹⁰³ Una ausencia física –presente en la imaginación de Dexter– que se utiliza como contrapeso de las pulsiones del Oscuro Pasajero. Harry vendría a trazar límites.)

¹⁰⁰ González, Jorge. Op cit., p. 104.

¹⁰¹ Escudero, Lucrecia. “El secreto como motor narrativo”, en Eliseo Verón y Lucrecia Escudero (comp.): *Telenovela: ficción popular y mutaciones culturales*, Barcelona, Gedisa, 1997, p. 79.

¹⁰² Esto ocurre en las temporadas analizadas. En la sexta temporada, Debra hace la conexión y le pregunta a Dexter, quien reconoce que eran hermanos.

¹⁰³ No es la intención determinar cuál, es sólo un señalamiento.

Ahora se pueden señalar momentos en el que secreto está en crisis, para graficar cómo se da esta lógica de tensión-distensión. En el sexto capítulo de la primera temporada, encuentran el cuerpo de Valerie Castillo (asesinada por Dexter, junto con su marido, en el episodio anterior). Dexter lo había tirado al mar, pero El Asesino del Camión de Hielo lo sacó de allí y lo puso en el lugar donde fue ejecutado. Las cosas se complican cuando Laguerta encuentra a un niño cubano escondido en el baúl de un auto. Dexter, que se encuentra desconcertado, también tiene que lidiar con el peritaje de Masuka, que encuentra la marca de la aguja en el cuello de Valerie (y, luego, pide un análisis toxicológico para comprobarlo). Esta combinación (del niño y Masuka) genera paranoia en Dexter, que tiene que improvisar para no ser desenmascarado. Durante el resto del capítulo se plantea la cuestión del descubrimiento, al punto que Dexter altera pruebas – para imputar a Castillo– y borra datos de Masuka (que, sabiendo que para obtener la droga se necesita un permiso especial, pide un listado en el que Dexter está con un seudónimo: Patrick Bateman¹⁰⁴). Sale airoso, aunque estuvo a un paso de defecionar.

La segunda temporada muestra la crisis total del secreto. Las víctimas han sido descubiertas, pero no se sabe quién fue el autor material. El enigma ya está revelado para los espectadores (Dexter es el "Carnicero de la bahía"), pero el secreto se mantiene –aunque esté en peligro. La policía y el FBI no saben quién es el cazador solitario que tira los cuerpos al fondo del mar. Pero van a estar cerca, el círculo se estrecha a medida que se la historia se desarrolla. Dexter va a tener que sortear duras pruebas para evitar ser capturado. En el cuarto capítulo de la segunda temporada, Masuka estudia unas algas que permitirían determinar en qué muelle está el barco utilizado para tirar los cuerpos; Dexter, paranoico, se siente cercado y, al estar fuera del equipo de investigación, no tiene información de primera mano. Para ganar tiempo, rompe el aire acondicionado del lugar donde están los cuerpos acumulados, pero fracasa en su objetivo porque Lundy pone las rocas (con las algas estudiadas por biólogos marinos) en otro lugar. En el final del capítulo siguiente, borra las huellas de sangre del barco (utilizando luminol para detectar las manchas) mientras es grabado por una cámara de seguridad puesta por pedido de Lundy. Para liberarse de la situación (que se entera por un comentario de Debra), tiene que producir un simulacro de incendio y borrar el video que lo incrimina. Son momentos de tensión y distensión narrativa. De conflicto y resolución parcial. Bordea el límite, juega con éste para producir dramatismo. No lo supera porque, a final de cuentas, existe un mecanismo consolatorio; Dexter resuelve favorablemente la situación y vuelve a "la normalidad".¹⁰⁵

¹⁰⁴ El nombre es paradigmático: Patrick Bateman, nombre del protagonista de *American Psycho* (película basada en la novela de Bret Easton Ellis).

¹⁰⁵ Aunque no son objeto de la tesis, los finales de la cuarta y de la sexta temporada plantean nuevos caminos para la serie. Se resuelven los conflictos (tanto con Trinity como con el Asesino del juicio final), pero se generan otros. Son

En esta temporada, la segunda, hay dos personajes que saben que Morgan es el Carnicero de la bahía: Doakes y Lila¹⁰⁶; ambos mueren, pero por motivos diferentes: Doakes es asesinado por Lila –que lo hizo para defender a Dexter–, y Lila por Dexter. De esta manera, el secreto vuelve a fojas cero. Pero éste no se agota en Dexter. La serie trabaja con los secretos ajenos, que se van develando gradualmente. Por ejemplo: Brian Moser era el hermano biológico de Dexter y, además, el temible Asesino del Camión de Hielo¹⁰⁷ que sabía qué hacía Dexter y quería que lo acompañara en la senda criminal; Harry Morgan tuvo una relación clandestina con Laura Moser, la madre biológica de Dexter, y no lo adoptó porque lo encontró en la escena del crimen, sino que lo hizo porque estaba a cargo de la causa; James Doakes trabajó en Haití para las fuerzas especiales estadounidenses, llevando adelante “operaciones oscuras”¹⁰⁸; Ángel Batista tenía problemas conyugales con Nina y no quería aceptar el divorcio¹⁰⁹; María Laguerta tenía una relación oculta con el prometido de la teniente Esmee para recuperar el cargo (que había perdido al final de la primera temporada). En la trama se revelan pasados oscuros, relaciones tormentosas, mentiras. Los policías, en la serie, tienen una gran dosis de conflictividad personal, de ambivalencia moral. Pero, a diferencia del policial negro, las relaciones capitalistas están sublimadas, la política está ausente (o son los vestigios de lo que hace Laguerta con los medios: nunca se habla del rol social de la policía¹¹⁰), los crímenes son resultado de una pulsión que no se puede contener (es lo otro de la razón, se mata por un desequilibrio emocional). Con el pintoresquismo de Miami como telón de fondo, Dexter muestra la combinación de la sociedad de control con la sociedad de vigilancia. Dexter conoce la utilidad práctica de las técnicas modernas del Estado punitivo, pero también sus grietas: se mueve en los espacios donde no puede ser visto (es plenamente consciente de que puede ser su condena: en las pesquisas nocturnas también busca los dispositivos de vigilancia: cámaras, micrófonos) y metódicamente borra todas las huellas posibles. Conoce el funcionamiento de la maquinaria forense, los procedimientos básicos (e incluso los más específicos). Esa es la ventaja, la garantía de las cacerías; y es por ello que el secreto de Dexter está a salvo (que, después, fue descubierto por otros motivos¹¹¹).

detalles que dan un vuelco narrativo.

¹⁰⁶ Ver anexo. Doakes en el capítulo 8, encuentra el porta-objetos. Y Lila, en el capítulo 12, escucha la historia contada por Doakes –que está encerrado en una jaula–.

¹⁰⁷ Dexter, temporada 1, capítulo 8.

¹⁰⁸ Según dice un ex traficante al que Doakes fue a consultar cuando encontró el porta-objetos de Dexter. Ver: temporada 2, capítulo 8.

¹⁰⁹ Dexter se enteró de la situación cuando lo llevó borracho a la casa y la ex mujer le dijo que ya no vivían juntos.

¹¹⁰ Explicado en el capítulo 2 de esta tesis.

¹¹¹ En la temporada 3, suma a su rito a Miguel Prado, un poderoso fiscal al que termina asesinando por no querer acatar el Código de Harry. En la temporada 5, es acompañado por Lumen Pierce, con quien ejecuta una venganza

El enigma ¿es lo que importa?

Dexter presenta la particularidad de poner al criminal como protagonista. Como un perseguidor que es, a la vez, perseguido (o que ve la potencialidad a la que se expone en caso de ser descubierto). Por ello, refuerza la vida oculta de Dexter. Es un desplazamiento importante, ya que genera cambios en el desarrollo del suspenso y en la relación ocultación/des-ocultación. Antes de continuar, entonces, es necesaria una distinción: el secreto funciona en la telenovela (o en géneros dramáticos afines o cercanos), mientras que en el policial funciona el enigma (el misterio). Como género que excluye la mirada de Dios, el "policial tematiza el problema de la verdad –apuntó Rossana López Rodríguez–. Esto quiere decir que tiene como tema el descubrimiento o desciframiento de la verdad. (...) El desciframiento del enigma puede frustrarse, e incluso, volverse en contra del propio investigador. Puede haber o no sanción para el criminal".¹¹² Pero en todos los casos, el receptor está integrado, involucrado, en la trama. Se da una relación de ocultamiento/des-ocultamiento, reglado en un esquema que hace desconfiar de las hipótesis apresuradas. El policial forma un público suspicaz. El criminal, en la mayoría de los casos, no es quien se supone que es. El policial no debe caer en explicaciones mágicas o irracionales; las huellas han sido borradas (u ocultadas) y deben reconstruirse racionalmente –o deben descubrirse. "El detective –marcó Daniel Link– (...) es quien inviste de sentido la realidad brutal de los hechos, transformando en indicios las cosas, correlacionando información que aislada carece de valor, estableciendo series y órdenes de significados que organiza en campos".¹¹³ El espectador, en las series audiovisuales, ve los crímenes y sigue la historia de la investigación, de la resolución del enigma. Se integra como un tercero fundamental (retomando lo dicho por Deleuze).

Seguimos con Daniel Link: "si hay verdad (...) es porque el sentido es posible. O mejor aún: es porque los signos son inevitables y su significado, a veces oscuro, puede y debe ser revelado. La literatura policial instaura una paranoia de sentido que caracteriza nuestra época: (...) todo será analizado, todo adquirirá un valor dentro de un campo estructural o de una serie".¹¹⁴ Al formar un público, el género interpela. El policial tiene, como característica, el crear

contra aquellos que la captaron y la violaron. En la temporada 6, en la escena final Debra lo ve dándole la puñalada a un maniatado Travis Marshall.

¹¹² López Rodríguez, Rossana. "Introducción: Alguien sabe demasiado... La cultura popular y el género policial, una defensa", en: *Crimen delicioso. Historia social del relato policíaco*, Buenos Aires, Editorial Razón y Revolución, 2011.

¹¹³ Link, Daniel. Op cit.

¹¹⁴ Link, Daniel. Op cit.

un público desconfiado de las apariencias, atento a los subterfugios; con una competencia semiótica desarrollada, puede tomar con pinzas los argumentos esgrimidos en el desarrollo, hacer conjeturas, hipótesis paralelas.

Dexter combina al hermeneuta, al científico y al asesino: ayuda a resolver los casos que tiene a su control la policía metropolitana de Miami y, a su vez, busca a los criminales que se van a convertir en las víctimas de sus faenas nocturnas. Es un relato desdoblado: en ambas hay investigación y resolución, pero con diferentes objetivos: uno es para encerrar, el otro para matar. La serie tiene un particular trabajo con el enigma. En la primera temporada, lo resuelven al final del octavo capítulo, dando un indicio tangible (la aparición de la muñeca que el Asesino del Camión de hielo dejó en el departamento de Dexter en el episodio piloto). No se podía suponer desde el principio, porque el personaje aparece a la mitad del relato. Y, además, porque hubo dos personajes que fueron señalados como potenciales sospechosos: Tony Tucci, que fue encontrado con amputaciones y fue rápidamente descartado; y Neil Perry, que no conocía a Dexter¹¹⁵ y que sabía del avance de la causa ya que había vulnerado la base de datos de la policía. El enigma se resolvió cuando se develó que Rudy era el asesino, pero faltaba develar el por qué y el cómo. Se dosificó la explicación: se desarrolló el origen traumático de la pulsión criminal de Dexter, se contó la historia familiar (cuando Dexter se entera que su padre biológico había muerto recientemente) y se mostró dónde cometía los crímenes Rudy. El círculo se cerró cuando Dexter tuvo las pruebas que confirmaron sus sospechas; en ese instante, Rudy capturó a Debra. Se creó un nuevo nudo problemático que, al final, se resolvió por un error que cometió Rudy (que, en realidad, se llamaba Brian) y que lo dejó a merced de Dexter, que a su pesar no lo perdonó y lo mató haciéndolo parecer un suicidio.

En la segunda temporada, el enigma está develado desde el principio. Dexter es el Carnicero de la Bahía. Los problemas a resolver eran, entonces: cómo escaparse de las miradas policiales; cómo boicotear los avances; cómo improvisar; cómo tomar la delantera en caso de ser necesario; cómo evitar la generación de pistas. A diferencia del Asesino del camión de hielo, que era una ausencia que dejaba pistas para unir, para darle un sentido (el hermeneuta Dexter es el destinatario que debe cumplir con esa tarea), el Carnicero de la bahía quiere entorpecer la investigación, quiere generar confusión. Frank Lundy, que encabeza la investigación, es un detective clásico. Se va a acercar –incluso llega a incomodar a Dexter–, pero cae en la trampa que le teje: la imputación a Doakes.

¹¹⁵ De esta manera, hubiese quedado sin resolver por qué montó las escenas fotográficas. El asesino recreó fotos de la infancia de Dexter. Por ese motivo, Morgan que encontró a Tucci.

Los enigmas de las víctimas de Morgan están, en su mayoría, resueltos de antemano; faltan sólo los datos confirmatorios; luego de encontrarlos, se encarga de ajusticiarlos personalmente. En los casos en los que interviene para la policía metropolitana, aporta los resultados del peritaje (de las muestras de sangre) y de la observación directa, porque la capacidad de analizar los cortes o los disparos le permite determinar trayectos, sangrados, distancias. Salvo que tenga intenciones de asesinarlo por cuenta propia, no los deja escapar; resuelve el caso o encuentra la pista clave. En el caso de las cacerías de Dexter, el final de la historia de la investigación que revela la historia del crimen es una historia transicional: es el pasaje a una nueva ejecución. Cumple un rol operativo, es la antesala a la preparación del teatro de la muerte. De la violencia transformada en un hecho estético. Dexter es un estilista. Puntilloso, pulcro, letal.

Resumiendo: el secreto (o los secretos) tiene(n) un peso narrativo importante; a diferencia de otras series policiales, se produce un desplazamiento del enigma –que mantiene su funcionalidad, pero que no es el punto neurálgico de la historia. Ambos aspectos, no obstante, son primordiales para la generación de intriga y la fragmentación del suspenso. Permiten conectar un capítulo con el que sigue, dejan la historia abierta, parcialmente resuelta o con nudos nuevos.

Simulación o muerte

"Amo Halloween. La única época del año en que todos usan mascararas, no sólo yo. La gente cree que es divertido fingir ser un monstruo. Yo paso mi vida fingiendo que no lo soy. Hermano, amigo, novio. Todos son parte de mi colección de disfraces. Algunos podrán decir que soy un fraude. Yo prefiero pensar que soy un maestro del disfraz". (Dexter, temporada 1, capítulo 4.)

Una escena grafica el riesgo al que se expone Morgan: Harry lleva a un joven Dexter a una ejecución. Estaba todo dispuesto: la silla eléctrica, los policías al lado, la familia que miraba detrás del vidrio. Dexter, incómodo, le pregunta a Harry por qué lo miran así. Porque es un extraño, le contesta Harry; no tenía ningún lazo con el ejecutado. La descarga fulminó al delincuente, fue una secuencia de breves segundos. Dexter contempló cómo la justicia norteamericana aplica el derecho de espada.

Harry lo llevó allí para disciplinarlo. Ése es el destino que le espera si lo capturan. El código que Harry creó, entonces, sirve como amparo. El principio número uno es explícito: jamás lo tienen que atrapar. Para ello, tiene que valerse de todas las herramientas a su alcance. Además del borrado de las pistas, también tiene que simular. No debe tener ninguna actitud sospechosa;

debe seguir, al pie de la letra, un manual de buena conducta tácito. Es la garantía de la supervivencia, porque los comportamientos anómalos dan pistas: "en el universo de Dexter Morgan –escribió Marcelo Pizarro– se recurre permanente a una misma figura: la mimesis, la simulación, la imitación. Lo que la serie Dexter está diciendo es que, para sobrevivir en términos evolutivos, estamos obligados a mimetizarnos, a pasar inadvertidos, a enfatizar todos los gestos y todos los rasgos de lo que determinada sociedad de determinada época considera 'lo normal'".¹¹⁶ Esto es: no distinguirse del resto de la masa; evitar ser detectado por las redes de control instalados por la hegemonía burguesa; perderse en el anonimato, moverse en la populosa Miami sin llamar la atención.

No es una simulación de enfermedad, de locura o de beneficencia. Es de otro orden. Es para evitar que caiga sobre Dexter todo el peso de la ley, para evitar el encierro. Es un acto conciente, racional al extremo. Juega al borde del desfiladero: si descubren su actividad criminal, corre el riesgo de afectar a su círculo inmediato (su hermana Debra, Rita, los hijos de Rita); esa es la razón por la cual se vale de máscaras y de falsas identidades; salvo excepciones, inventa un nombre para hablar con sus probables víctimas. Lo óptimo es que nadie sepa quién es. El objetivo de la simulación es evitar el escarnio de propios y ajenos, y garantizarse la salvación personal. Mientras más lejos estén las miradas acusatorias (de los poderes represivos del Estado, del que él forma parte), mayor tranquilidad tendrá en el trabajo criminal. Dexter aplica un trabajo de auto-defensa que, además, se desarrolla en la periferia de la sociedad de control¹¹⁷: sin cámaras, en las zonas más lúgubres de Miami. La oscuridad es protectora –como el anonimato, la no individuación.

Sin embargo, Dexter va a experimentar vaivenes con el Código de Harry (cuestión que se profundizará en las temporadas posteriores¹¹⁸). Las situaciones límite llevan a dudar de su efectividad, pese a que en algunos momentos reconoce los beneficios de la prevención.¹¹⁹ Y las mentiras del propio Harry van a socavar la confianza en las enseñanzas de su padre adoptivo (la relación clandestina con Laura produce una ruptura, aunque nunca será definitiva). El uso del

¹¹⁶ Pizarro, Marcelo. "Degenerados, anormales y Dexter Morgan (II)". [En línea] Disponible en: http://weblogs.clarin.com/revistaenie-nerdsallstar/2010/08/25/degenerados_anormales_y_dexter_morgan_ii/

¹¹⁷ La sofisticación llega al punto que Doakes y Lila se dirigen, cada uno por su lado, a la cabaña gracias a un GPS: Lila se lo roba a Dexter del auto; Doakes pone un dispositivo pequeño en el barco. Una zona cubierta, ideal para cometer crímenes sin dejar rastros, es detectada por una tecnología de avanzada.

¹¹⁸ Que no son objeto de esta tesis. No obstante, el rol consejero de Harry (en la relación imaginaria que tiene con él Dexter) va a mantenerse y, en algunas partes del relato, se volverá central.

¹¹⁹ Un ejemplo: cuando Lundy lleva la investigación al interior de la institución, un equipo de informáticos entra en la computadora de Dexter buscando información. No consiguen nada. Los datos no lo comprometen, no generan sospecha.

flashback, para recordar los diálogos entre Harry y Dexter, son el recurso del que se valen los guionistas para narrar el control de las pulsiones criminales y su consecuente canalización. Harry es el que decide que el Oscuro Pasajero debe tener como función el aniquilamiento de los criminales que logran burlar a la justicia ordinaria: "matar tiene que tener un propósito, sino es sólo un asesinato".¹²⁰ Percibe las capacidades de Dexter cuando descuartiza animales y entierra los restos, pero cuando ve los efectos (esto es: cuando ve a Dexter despedazando el cuerpo de un criminal que se le había escapado) no soporta la situación y se marea; inmediatamente después, muere por una sobredosis de la medicina para el corazón. Se suicida.

Los diálogos con Harry buscan explicar, en la narración, el *modus operandi* de Dexter (esto es: la confirmación científica de la impunidad criminal, la preparación del escenario, el borrado de las pruebas).¹²¹ Pero el código también apunta a cuestiones ligadas a la interacción social: debe fingir normalidad; debe simular sentimientos frente a los demás; en los test de personalidad, debe contestar todo lo contrario a lo que realmente siente; debe evitar involucrarse sentimentalmente con alguien.¹²² Para sobrevivir, lo importante es mantener las formas. Simular, no generar sospechas.

En las temporadas siguientes, Harry va a interactuar "en tiempo real" con Dexter, sobre todo en los momentos en los que tiene que improvisar porque el aumento de responsabilidades lo está desbordando. Los reproches de Harry, ese personaje que sólo aparece en la conciencia de Dexter, giran en torno a la dificultad que le plantea la vida criminal y la vida social. El desdoblamiento de la personalidad se vuelve más complejo a medida que se desarrolla la historia. El asesino implacable y el hombre de la reputación intachable van a entrar en momentos de tensión. Principalmente, en los momentos de abstinencia criminal y de cansancio físico.

¹²⁰ Dexter, temporada 1, capítulo 3.

¹²¹ Vale recordar que Dexter es un civil que trabaja para la policía, tiene internalizado los procedimientos.

¹²² A este último punto, Dexter no lo respetó: golpeó a Paul, el ex marido de Rita, para sacarlo de la casa y llevarlo al hotel donde estaba. El perjuicio que causó fue grande: Paul terminó en la cárcel otra vez, se peleó con un interno y murió. Al final, Rita descubrió la maniobra y perdonó a Dexter.

Capítulo 6

La investigación en Dexter

Anteriormente, se hizo la distinción entre el detective hermeneuta y el detective científico (o la combinación que se está produciendo entre ambos). El hermeneuta es el investigador metódico, ordenado, que apela a la intuición y la experiencia; el que guía al espectador (lector) en el curso de la acción; el que, en última instancia, va a resolver el caso y va a preparar la trampa para que el delincuente caiga y confiese su culpabilidad. El científico, en cambio, apela a los saberes adquiridos, a los recursos técnicos de la institución; es el positivismo más evidente, es la muestra de la sofisticación que ha adquirido la investigación. Las pruebas de laboratorio son irrefutables; están avaladas por un régimen de verdad que contribuye al control y la acumulación de información.¹²³

La antigua división del trabajo policial, en las series televisivas, está confluyendo. O, directamente, está produciéndose un avance del trabajo del investigador científico, aunque la cuestión hermenéutica esté presente: las pruebas se buscan no sólo para saber quién es el culpable, sino para buscar un móvil explicativo (los asesinos en serie, que son un caso paradigmático, tienen un motivo subyacente¹²⁴). No obstante, el investigador siempre trabajando dentro de la órbita de la policía; ya no es cosa de aficionados ni de detectives privados. Está integrado en la estructura, que diversificó las funciones pero que nunca dejó de saciar la necesidad de información del Estado. La máquina de detección a gran escala se refinó, aunque nunca se prescindió de la discursividad acerca de la criminalidad y de los comportamientos de los delincuentes (que se actualizó, que tuvo una ramificación producida por el surgimiento de nuevas teorías –incluyendo vertientes críticas–).

La investigación sigue siendo el punto organizador de las series (que no trabajan con los tiempos reales: para dinamizar el relato, se apela a la elipsis: los resultados son inmediatos, las trabas burocráticas no existen, el margen de error en los procedimientos es mínimo –por lo que no se tienen que aplicar correcciones–, entre otras cuestiones). Lo que varía es el método

¹²³ Dexter busca sus víctimas en los archivos internos de la policía. Coteja las pruebas que obtiene con los registros internos de la policía. Cuando mata sabe qué pistas ocultar porque sabe qué información buscan los investigadores para acrecentar los registros internos de la policía.

¹²⁴ Dexter mata a aquellos que lograron sortear la justicia ordinaria. En la segunda temporada, cuando Lundy busca establecer un patrón de conducta (una metodología del detective hermeneuta), Debra comprende que las víctimas del Carnicero de la bahía tienen antecedentes criminales.

privilegiado para llegar a la resolución (en caso de haberla), y el contexto donde se produce la historia: si es en la calle, si es un laboratorio o en un juzgado.

Dexter se mueve, sigilosamente, en el laboratorio, en los archivos, en los hogares de las futuras víctimas, y también en las escenas del crimen. Combina el trabajo del hermeneuta con el del científico (que es necesario para darle certezas: no debe matar inocentes, es el punto deontológico –si se puede hablar de deontología cuando se hace referencia a un asesino en serie– del código de Harry). Ahora bien, la serie contiene una particularidad: la relación criminal-investigador. En la primera temporada, es una relación particularizada; en la segunda, es una inversión de la óptica, vemos cómo reacciona el perseguido frente a los avances de la investigación. En este capítulo, trabajaremos sobre estos aspectos.

Lönnrot y Scharlach

El Asesino del camión de hielo, desde el comienzo, supo quién era el destinatario de sus crímenes: Dexter. El desarrollo del relato muestra cómo planta pistas (algunas en lugares públicos, que observa la policía metropolitana de Mami, otras las deja en el departamento de Dexter), cómo va generando indicios para que Morgan los una, les dé una coherencia. Y Dexter recoge el guante, aunque avanza a tientas, confundido. Piglia –en un fragmento ya citado anteriormente– escribió: “el delirio interpretativo, es decir, la interpretación que trata de borrar el azar, considerar que no existe el azar, que todo obedece a una causa que puede estar oculta, que hay una suerte de mensaje cifrado que ‘me está dirigido’”. El delirio de Dexter está justificado, las pistas apuntan a él. No hay azar, es la invitación a un juego perverso.

Antes de continuar, es necesario hacer una digresión útil. Jorge Luis Borges escribió “La muerte y la brújula”, cuento policial-fantástico en el que subvierte uno de los principios del policial de enigma: la infalibilidad del detective. Las pistas fueron parte de una emboscada que planeó Red Scharlach para asesinar al detective Erik Lönnrot. La erudición del investigador fue lo que lo llevó a la captura. Como escribió Borges, “es verdad que Erik Lönnrot no logró impedir el último crimen, pero es indiscutible que lo previó”.¹²⁵ El relato contiene una estructura clásica: es la historia de investigación (presente) que busca reconstruir la historia de un crimen (ausente).¹²⁶

¹²⁵ Borges, Jorge Luis. “La muerte y la brújula”, Buenos Aires, Ediciones varias. [En línea]

¹²⁶ Escribió Todorov: “en la base de la novela de enigma encontramos una dualidad (...) Esta novela no contiene una historia sino dos: la historia del crimen y la historia de la investigación. (...) La primera historia (...) ha concluido antes de que comience la segunda. Los personajes de esta segunda historia (...) no actúan, aprenden. Nada puede ocurrirles; una regla del género postula la inmunidad del detective”. Con respecto a la novela negra, Todorov escribe: “fusiona las dos historias o (...) suprime la primera y da existencia a la segunda. Ya no se nos narra un crimen anterior al momento

Se desarrolla con un alto grado de formalización, pero cuando los contrincantes se encuentran el relato se quiebra. El hermeneuta cae en la trampa. Scharlach, muy cuidadosamente, hace fuego (y, de esa manera, venga al hermano).

Esta forma de entender el policial, de socavar la base, no es frecuente en los productos del género. Otro ejemplo es la novela "Últimos días de la víctima", de José Pablo Feinmann –y la película homónima, dirigida por Adolfo Aristarain. El protagonista, José Mendizábal, no es un detective, es un asesino a sueldo al que contratan para matar a Rodolfo Külpe. Mendizábal lo persigue, saca fotos, describe su rutina y, al final, cuando las cosas se complican, va a buscarlo. Comete un grave error: Külpe lo estaba esperando, en la penumbra del departamento, para darle el tiro de gracia; él también cumplía órdenes. Lo mató sin dejar rastros.

No abundan los ejemplos en los que la infalibilidad del investigador sea puesta en cuestión, o en crisis. La dialéctica orden/desorden culmina, mayoritariamente, con la resolución del crimen y el triunfo del poder punitivo. No obstante, la ambivalencia moral de los investigadores y de los criminales –que ya estaba contenida en la novela negra– crea una zona de indeterminación entre el bien y el mal, que se desplaza hacia los personajes: ya no es policías buenos contra delincuentes malos, o no se da de la misma manera. (Digresión: en el relato negro las relaciones capitalistas estaban presentes –producto del contexto de crisis económica. El delito atravesaba a toda la sociedad. La corrupción era estructural. No se planteaba una superación, pero se marcaban las grietas; había referencias a la crisis de los valores sociales pre-existentes. En las series televisivas actuales¹²⁷, principalmente en las que está presente la maquinaria forense, las relaciones capitalistas están invisibilizadas. Las razones son de orden emocional, se mata por un desequilibrio o por motivos específicos).

Temporada 1: Message in blood

La primera temporada de Dexter está lejos de la inter-textualidad y el misticismo borgeano, pero contiene un esquema similar: la iniciativa no la tiene el investigador, que tiene que descifrar los indicios que aportan los crímenes. En la primera escena del crimen en la que interviene la policía de Miami, se encuentra una prostituta cortada en pedazos, sin sangre y sin cabeza. Dexter se va porque no tiene ninguna tarea que cumplir, pero queda sorprendido por la

del relato: el relato coincide con la acción. (...)La prospección sustituye a la retrospección. No hay historia que adivinar, no hay misterio". Ver: Todorov, Tzvetan. "Tipología del relato policial", en Link, Daniel (comp.): *El juego de los cautos. La literatura policial: de Poe al caso Giubileo*, Buenos Aires, La marca, 1992.

¹²⁷ En Borges, vale aclararlo, tampoco encontramos presente este aspecto: era un entusiasta del relato de enigma, pero no del relato negro.

originalidad de la metodología. No entiende cómo trabajó el asesino. La primera conexión se produce cuando Debra le habla de la "cristalización celular" (los cuerpos tienen que estar en un ambiente frío para disminuir el flujo sanguíneo); surge la primera pista firme: comienza la búsqueda de un camión refrigerador. Dexter, en uno de sus paseos nocturnos, encuentra uno y lo sigue; cuando el camión da un giro lo encandila con las luces y le arroja la cabeza de la prostituta. Luego de esto, al final del primer capítulo, Dexter regresa al departamento y encuentra, en la puerta del congelador, la cabeza de una muñeca; abre y encuentra el resto de la muñeca cortada como la prostituta. La trama queda delineada desde el principio: la cuestión es personal. El juego es entre Dexter y el Asesino del camión de hielo. (Digresión: Un antecedente: Jack, el destripador, mandaba partes del cuerpo de sus víctimas a la policía; esta metodología puede ser entendida como una cita.)

El segundo capítulo comienza con otro indicio –clave al final–: en el camión utilizado y abandonado, hallan un bloque de hielo con una mano que tiene las uñas pintadas de distinto color. El significado es un misterio. Al final del episodio, Dexter va a buscar las pistas a la heladera, pero se la robaron. Volvió a entrar a hurtadillas. En el tercero, deja un cuerpo en una cancha de hockey y obliga al sereno (que, a continuación, es capturado por el asesino) a llevar hasta el arco los pedazos empaquetados –y, para no dejar rastros, se llevó el video de la cámara de seguridad. A partir de este momento, la perversidad se intensifica: el Asesino deja partes del cuerpo de Tucci en distintos puntos de Miami, que recrean momentos de la infancia de Dexter (que están en su álbum de fotos personales). Deja una mano en la playa, junto con una sombrilla, una reposera y un balde; deja un pie (un preciso corte entre el tarso y el metatarso), con un botín y una pelota de fútbol cinco; deja un pedazo de la pierna¹²⁸ (que va del tarso hasta la rótula) en un lugar al que fue a jugar Dexter cuando era adolescente. En todos ellos, había fotografías. Estaba proponiéndole una reconstrucción de una parte de su vida.

Parece un deliberado anacronismo, sobre todo si se tiene en cuenta que Dexter, en el trabajo, utiliza una cámara digital. El tiempo de la polaroid, del revelado de rollos en un cuarto oscuro, es parte de un pasado reciente. Escribió Sontag: "la industrialización de la fotografía permitió su rápida absorción en los usos racionales –o sea burocráticos– que rigen en la sociedad. (...) La fotografía refuerza una visión nominalista de la realidad social que consiste en pequeñas unidades en cantidad al parecer infinita. (...) Mediante las fotografías, el mundo se transforma en una serie de partículas inconexas e independientes; y la historia, pasada y reciente, en un conjunto de anécdotas y *faits divers*. La cámara atomiza, controla y opaca la realidad. Es una visión

¹²⁸ Cuando encuentran esta parte del cuerpo, observan la decoloración y conjeturan que Tucci está vivo. Al final, Dexter localiza a Tucci; para evitar sospecha, deja indicaciones a Debra para que pueda llegar al lugar.

del mundo que niega la inter-relación".¹²⁹ Pero el ensayo de Sontag no se agota ahí: "las fotografías, que en sí misma no explican nada, son inagotables invitaciones a la deducción, la especulación y la fantasía. (...) La comprensión se basa en su funcionamiento. Y el funcionamiento es temporal, y debe ser explicado temporalmente. Sólo aquello que narra puede permitirnos comprender".¹³⁰ La labor de Dexter es interpretar esas fotos, darles un sentido, abolir el azar. Hay un motivo oculto, y tiene que ser descubierto: es una invitación a la deducción, un convite del que participa el espectador; es un articulador de la trama, generador de suspenso. Al final, Dexter lo sabe: esa infancia reconstruida, esa infancia amparada, fue la que no tuvo su hermano –que fue arrojado a su propia suerte.

Sigamos. Encontraron a Tucci. Amputado, no puede ser el temible asesino; queda descartado como sospechoso; el caso sigue pendiente de resolución. Terminado el affaire de las fotos, Dexter se encuentra en una situación indeseada: uno de los cuerpos que había arrojado, el de Valerie Castillo, es regresado al lugar donde fue ejecutado. Se siente incómodo, paranoico, y se ve obligado a improvisar (altera pruebas y tira las herramientas al mar). Sorteja la situación, pero sigue sin saber quién es el asesino que lo está poniendo, permanentemente, a prueba. Como se dijo anteriormente, el enigma se resuelve en el octavo capítulo: Rudy es el Asesino del camión de hielo, pero lo saben los espectadores –no los personajes de la ficción.

Rudy –en el décimo episodio– recrea la escena del crimen de la madre, manchando con la sangre de las cinco prostitutas la habitación de un hotel. Dexter entra, observa, queda traumatado y se marea. Se desmaya. Queda aturdido por la situación, que lo supera. Es el principio de explicación del trauma de origen, de la muerte de la madre vista por dos niños que quedan desamparados y que son separados cuando Harry adopta a Dexter. Dexter va recordando por fragmentos: primero los sucesos, luego los personajes; pero para llegar hasta ahí tiene que investigar, ir a los archivos disponibles de la causa. Una progresión que termina con el encuentro de los hermanos en el hogar materno.

Retomemos la trama. Batista –en el décimo capítulo– obtiene datos claves para la investigación, al ver que una ex prostituta tiene una prótesis con las uñas pintadas de distinto color¹³¹; consulta con Masuka sobre acrotomofilia (esto es: una parafilia consistente en sentir deseo sexual o preferencia sexual por alguien que tiene algún miembro amputado), y Masuka le contesta que se contacte con Rudy. Batista lo hace. Intercambian datos, pero nada relevante. Batista se va. Luego, Rudy –aprovechando la penumbra de un estacionamiento– lo ataca con un

¹²⁹ Sontag, Susan. Op cit., p. 41.

¹³⁰ Sontag, Susan. Op cit., pp. 42-43.

¹³¹ Como la madre biológica de Dexter. Y como la mano que encontraron, dentro del camión refrigerador, en el segundo capítulo.

puñal, para no levantar sospechas; como resultado, recibe un golpe que le deja el labio hinchado. Dexter, en el episodio once, observa el detalle. Ésta es la primera pista firme con la que cuenta Dexter para sospechar de él. En una pesquisa nocturna, intenta entrar a la casa de Rudy pero se ve impedido por una cerradura industrial; para encontrar una pista, entonces, busca en el contenedor de basura. Encuentra un pedazo de algodón con sangre. Pide una prueba de ADN secreta y confirma sus temores: Rudy es el asesino y, también, el captor de Debra. Es el comienzo del final, que va a culminar, esta vez, con el triunfo de Lönnrot.

En esta lucha de inteligencias, las evidencias científicas tienen un peso relativo (hasta el final, cuando Dexter confirma su corazonada) porque Rudy no deja pistas que puedan captar los forenses. Es un ejercicio hermenéutico permanente, un ejercicio que busca establecer el por qué. Los cabos se atan al final: el juego perverso tiene un origen familiar. Dexter y Rudy tuvieron distintas trayectorias, pero terminaron siendo lo mismo: asesinos en serie: uno mata por un Código, el otro lo hace por sadismo, por placer; son mentalidades similares con finalidades antitéticas. La originalidad de la primera temporada radica en que la iniciativa no la tiene el investigador, que va detrás de los acontecimientos, sino el criminal; él es quien aporta, intencionalmente, los indicios.¹³² Pero, a fin de cuentas, el hermeneuta se sale con la suya: tiende una trampa (poniendo unas prótesis en la cama para hacerle creer a Rudy que es Debra), lo captura y lo mata para que la situación se normalice. Y continúe el año siguiente.

Temporada 2: el perseguidor perseguido

Dexter sufre de abstinencia. No puede matar. James Doakes es su sombra, no lo deja hacer sus recorridas nocturnas. Cuando logra escurrirse, obtiene frustraciones: le tiembla el pulso cuando quiere darle el golpe de gracia al Ciego y "Pequeño Chino" se le escapa. El panorama se complica cuando, en el fondo del océano, encuentran los cadáveres que Dexter tiró. Estaba en sus previsiones que algún día los puedan encontrar, pero no esperaba que ese día llegara: ocurre justo cuando Rita cree que es un adicto a la heroína, cuando Doakes lo persigue sin tregua, cuando Debra vive en su departamento (y sufre las secuelas del trauma post Asesino del camión de hielo).

Aparece en Miami el agente especial Frank Lundy ("el hombre que está entre la silla eléctrica y yo", dirá Dexter). Un investigador con una aguda visión y una gran capacidad analítica.¹³³ Lundy no es un improvisado, tiene experiencia en su trabajo, va a ser un duro escollo.

¹³² En el policial, tradicionalmente, las pistas se obtienen por descuidos del criminal o por detalles específicos.

¹³³ Un ejemplo lo grafica claramente: Debra y Lundy van al puerto a buscar pistas. Debra, entusiasmada, piensa en voz

Dexter y Lundy, hermeneutas ambos, son parte de la detección a gran escala. Están integrados al Estado punitivo. El tiempo de los detectives privados –en las ficciones televisivas– parece haber sufrido un desplazamiento, o un declive circunstancial –en las industrias culturales nada es definitivo.¹³⁴ (Dexter, vale recordarlo, es un civil con una función específica: analizar los patrones de sangre). El rol que cumplen es el mismo: el control social, pero lo hacen de diferentes maneras. Uno para la policía, el otro para el FBI. En la época de la bio-política moderna, de la información acumulada y digitalizada, no prescinden de la investigación y de la intuición.

En la segunda temporada se produce la crisis del secreto. Las cacerías del protagonista se descubren, pero no se conoce quién fue el responsable –lo desconocen en la ficción, el público lo sabe desde el principio. El problema es cómo va a resolver este intríngulis. Cómo va a escapar de la pena capital. En este punto, cambia el punto de vista: Dexter debe improvisar para no ser capturado, debe responder a los avances de la investigación. Aquí vamos a ver una mayor injerencia de los procedimientos técnicos para la obtención de datos: mientras Lundy busca un patrón de conducta, Masuka va a trabajar con unas algas que van a determinar en qué deja el barco "El carnicero de la bahía"; los cuerpos van a estar en una cámara de refrigeración para ser observados por los especialistas; Dexter va a ser filmado por una cámara cuando limpia con cloro el barco. Cuando se entera, activa el simulacro de incendio para eliminar la evidencia. La investigación no avanza con rapidez, pero la trama se complejiza por los problemas que rodean a Dexter: la tormentosa relación con Lila, la separación y la posterior reconciliación con Rita, los traumas de Debra, las sospechas de Doakes, la reconstrucción de la historia amorosa de Laura Moser (su madre biológica) con Harry, la aparición de un imitador, el reconocimiento de uno de los asesinos de la madre (Jiménez Santos), la extorsión de Lila a Batista y el secuestro de los hijos de Rita (por parte de Lila).

Dexter tiene que lidiar con dos investigadores, Doakes y Lundy. Uno sospecha de él, el otro no. Doakes descubre el porta-objetos en los ductos del aire acondicionado y se lo lleva para cotejar las muestras (cuestión que a la postre lo pondrá como principal sospechoso). Lundy se acerca cuando cierra la investigación al interior de la policía, ya que deduce que el asesino conoce

alta el probable procedimiento de investigación. Lundy la frena y dice: "no se ve [ningún puesto] para alquilar. Es una zona lúgubre, de escasa iluminación. No es un puerto comercial, no hay un identificador de alquiler en ninguno de los cascos de los barcos. Es un lugar poco vigilado, en el que se puede enterar y salir de noche sin saber qué estás haciendo". Después del diagnóstico, pide cámaras de vigilancia en el lugar –que van a complicar a Dexter, porque registran el momento en el que limpia las pistas del barco.

¹³⁴ Por ejemplo, en el cine. También puede ocurrir que, en algún momento, se hagan remakes de series o películas. El reciclaje es un recurso posible en la industria cultural audiovisual (ya que su función es la reproducción del capital); repetir fórmulas exitosas del pasado es una táctica comercial recurrente.

los procedimientos, pero las evidencias –que se obtienen por un error de Doakes– van a desviarlo de Dexter. Lundy logra incomodar a Dexter cuando lo interroga por un mal procedimiento que permitió la libertad de una de las víctimas del Carnicero, pero sólo fue un mal momento para el protagonista. (Lundy parece un personaje de policial de enigma, erudito, paciente y reflexivo. Doakes, en cambio, parece salido del policial negro –e incluso del policial de espías–: tosco, violento, impulsivo, instintivo; no es de extrañar que se haya transformado en un duro escollo para Dexter.)

Doakes es quien encuentra a Dexter –gracias a un GPS que puso en el barco– en la cabaña donde asesinó a Jiménez Santos. Forcejean y pierde. Dexter, herido en el muslo por un disparo, lo encierra. No lo puede asesinar, no encaja en el Código.¹³⁵ El problema planteado es qué hacer con él: Doakes conoce el secreto. Doakes comprueba su hipótesis inicial: que Morgan escondía algo, pero nunca imaginó la profundidad y la gravedad del caso; no sospechaba que fuera un asesino serial metódico y cruel. Doakes le propone que se entregue a las autoridades, pero no logra su cometido. Dexter, teniéndolo en cautiverio, lleva a Harlow –un fugitivo que cometió un asesinato– y lo descuartiza ante los ojos de Doakes (que busca evitarlo); la sensación de asco le hace recordar a Dexter cómo se mareó Harry cuando lo vio matar a Juan Ryness. Los diálogos que tienen ambos personajes en estas escenas son fantásticos: aquí “tenemos un ejemplo de cómo opera –escribió Luis García Fanlo– esta nueva forma de subjetividad cuando el personaje del sargento de policía James Doakes descubre quién es Dexter Morgan y a la vez, él descubre que su perseguidor es un ex miembro de las Fuerzas Especiales involucrado en violaciones a los Derechos Humanos en Centroamérica que, además, en su práctica policial utiliza recursos ilegales para interrogar, perseguir o capturar criminales, incluyendo el asesinato. El diálogo que mantienen ambos personajes constituye una pieza memorable de la ficción dramática no solo por las actuaciones de Michael Hall y Erik King, sino porque las gramáticas de producción a las que recurre el guión nos remiten a esa zona de indiferencia entre el bien y el mal en la que prosperan, cotidianamente, los ilegalismos del mundo moderno”.¹³⁶ (Volveremos sobre esta cuestión). Doakes muere por una explosión producida por Lila, que se escapa antes de que llegue la policía. Para evitar mayores problemas –y luego de que intentara asfixiarlo junto con los hijos de Rita–, Dexter viaja a París para matarla de una puñalada.

En síntesis, la lucha de inteligencias, fuerte en la primera temporada, va a tener una menor influencia. La trama gira en torno a Dexter y los múltiples problemas que tiene que ir

¹³⁵ Doakes, en ese momento, lo hace dudar de los motivos de la muerte de Harry (que luego comprueba que era cierto: Harry no pudo tolerar las consecuencias de la educación que le impartió a su hijo adoptivo).

¹³⁶ García Fanlo, Luis. “Dexter: entre la realidad ficcional y social”. [En línea] Disponible en: http://www.jornadassocio.sociales.uba.ar/data/pdf/mesa49/M49_Luis_Garcia_Fanlo.pdf

resolviendo. La investigación está presente, aunque está supeditada a los movimientos de Morgan, a la reacción o la anticipación de movimientos (en un momento, para despistar, Dexter redacta un manifiesto inconexo; Lundy comprende la jugada y lo deshecha). Por otra parte, las investigaciones personales del protagonista se bifurcan: para conocer su pasado –un entramado de mentiras– y para continuar con sus cacerías (en este punto, hay un punto de continuidad). Estas son las diferencias sustantivas. La fórmula se mantiene: son resoluciones parciales y nuevos conflictos que se presentan al protagonista. Continúa la fragmentación de suspenso y la generación de intriga. El secreto de Dexter es el punto neurálgico de la historia, por encima del enigma y la investigación. Por este motivo, la dialéctica orden-desorden culmina, en ambas temporadas, con el cierre de los casos y con los principales sospechosos muertos: Rudy y Doakes. Dexter, gracias a una mezcla de fortuna e inteligencia, logra sortear las dificultades planteadas. La situación se estabiliza (el secreto se mantiene) y Dexter puede continuar con sus investigaciones solitarias, con sus faenas estilizadas.

Capítulo 7

Un asesino serial, un héroe gótico

"Quien con monstruos lucha cuide de convertirse a su vez en monstruo. Cuando miras largo tiempo a un abismo, el abismo también mira dentro de ti". Friedrich Wilhelm Nietzsche, "Más allá del bien y del mal"

Austin Freeman lo dijo hace un siglo: el detective, posiblemente, no es el personaje más interesante del relato policial. Por eso invirtió los términos. Suprimió el enigma y le dio al criminal el rol central de la trama. Fue una operación riesgosa: como escribieron Boileau y Narcejac, Freeman "advirtió que si la historia era vista al revés del asesino, ganaría en fuerza dramática lo que perdería en interés, en curiosidad".¹³⁷ Faltaba para la aparición de Dexter Morgan, faltaba incluso para que apareciera la televisión y las nuevas posibilidades técnicas que habilitó. El caso de Freeman es una excepción. En los relatos policiales donde participan asesinos, cumplen un rol auxiliar; son personajes laterales de la trama. En la mayoría de los casos, son los buscados por los poderes punitivos, son los capturados (o engañados) por el detective.

Con Dexter ocurre un deslizamiento porque pasa a ser el eje que dinamiza la trama, el centro de gravedad. La historia se desdobra: por un lado, está la historia estrictamente policial –el de la persecución profesional– y por otro, la historia de índole psicológico-terrorífico, donde se narran las peripecias y las reflexiones de Dexter (derivadas de las cacerías solitarias). Pero no es la única novedad (que un asesino sea el protagonista), porque también trabaja una discursividad acerca de los asesinos seriales y una discursividad acerca de los héroes de la modernidad tardía. Dexter es una configuración novedosa del héroe (el héroe como demonio, el héroe-villano que recupera el espíritu gótico), es un personaje que contiene la ambivalencia moral a flor de piel –el bien y el mal entran en una zona de indeterminación. Ambas temáticas serán abordadas en este capítulo.

1. Nuestro asesino serial preferido

"Me discuten el título de filántropo. ¡Oh, qué injusticia! ¿Quién no ve que quiero cortar un pequeño número de cabezas para salvar a muchas más? ¿Un pequeño número, una facción?".
Marat en: Albert Camus, "El hombre rebelde"

¹³⁷ Boileau, Pierre y Narcejac, Thomas. Op cit., p. 71.

"Me gusta mi trabajo. Lamento que esto pueda molestarles. Lo lamento mucho, de verdad. Pero así es. Y no se trata de matar de cualquier manera, no. Tiene que hacerse en el momento adecuado, del modo adecuado y con el compañero adecuado: complejo, pero imprescindible". Jeff Lindsay, "El Oscuro Pasajero".

Los asesinos seriales son una construcción discursiva reciente. Construcción porque la definición más extendida, la de Robert Ressler¹³⁸ (criminólogo del FBI), es de la década de 1970. No es que antes no existieran, sino que hace cuatro décadas comenzó a ser tomado como objeto de estudio de la criminología; ya existían los criminales que seguían un patrón de conducta y que establecían un período "de enfriamiento". Está el ejemplo de Jack, el destripador, que nunca fue atrapado¹³⁹; degollaba y mutilaba prostitutas con un modus operandi que hizo creer que tenía conocimientos de anatomía y cirugía. A pesar del desarrollo de las diferentes teorías del comportamiento delictivo, la conceptualización de los asesinos en serie fue –digamos– tardía. No obstante, los casos ocurrieron y fueron objeto de crónicas periodísticas, de folletines y de publicaciones de todo tipo (la prensa abundó en detalles escabrosos, datos personales y demás informaciones); en el siglo pasado –y en este también– hubo relatos cinematográficos, cómics, video-juegos. En la mayoría de los casos estaban dentro de las distintas vertientes del relato policial, como parte necesaria o accesorio, pero no como protagonistas.

En la industria audiovisual proliferaron los asesinos seriales con la aparición del psico-horror, un género –inicialmente, cinematográfico– que en las últimas décadas no ahorró sangre, tripas y mutilaciones. Se pueden citar personajes célebres: Hannibal Lecter, Patrick Bateman, John Kramer, Norman Bates, Dexter Morgan (cada uno con sus particularidades y sus metodologías). Pero también se puede encontrar asesinos grises, aburridos. El abanico es amplio. Luis García Fanlo hace un resumen sobre el perfil de los asesinos seriales: "suprema inteligencia, combinada con un sadismo también llevado al extremo, gozan infligiendo a sus víctimas las más originales y variadas formas de sufrimiento antes de asesinarlas, son seres que viven aislados, en lugares lúgubres, tienen su vida cotidiana estructurada de una manera obsesiva y atenta a los más mínimos detalles, casi nunca sabemos cómo se ganan la vida y han sufrido un trauma familiar en la niñez".¹⁴⁰ Son personajes que no generan empatía –a lo sumo, un dejo de lástima si

¹³⁸ Aunque el inspector alemán Ernst Gennat ya usaba el término, no lo hacía con la intencionalidad conceptualizadora de Ressler.

¹³⁹ Según la leyenda, el "Destripador de Whitechapel" enviaba cartas a la policía; en una de ellas mandó un riñón (de, en apariencia, una de sus víctimas). Los crímenes de Jack ocurrieron entre el 3 de abril de 1888 y el 13 de febrero de 1891.

¹⁴⁰ García Fanlo, Luis. Op cit.

tuvieron un trauma de origen. Son solitarios desvaídos que recobran la vitalidad por medio de la crueldad. Representan el mal absoluto: "las historias de asesinos en serie –para Giancarlo Cappello– se enmarcan en la tradición de las narrativas que tienen como protagonista a un demonio, un ser que en sus acciones contrasta de manera subversiva con las prácticas sociales, mentales e ideológicas de su tiempo".¹⁴¹

La aparición de Dexter rompe con ese molde: inaugura "un nuevo discurso sobre el serial killer –escribió García Fanlo– cuyo principal efecto ha sido producir un sujeto espectador que no sólo empatiza y simpatiza con el monstruo sino que a nivel global ha popularizado la frase 'Dexter, nuestro asesino serial favorito'".¹⁴² Dexter, al ser un asesino serial de asesinos seriales (o de asesinos impunes, según la ocasión), integra una particularidad: la convivencia del héroe-villano, el justiciero capaz de cometer homicidios espantosos para eliminar figuras "indeseables" de la sociedad. La ambivalencia moral traslada la lucha entre el bien y el mal al propio protagonista. La forma de abordarlo, mediante monólogos internos –y voces en off cuando hay diálogos con otros personajes que no saben lo que realmente piensa– cargados de ironías, establece una vinculación que produce complicidad con el espectador –que es invitado a mirar las peripecias de Dexter, las dificultades que debe superar para mantener el secreto (que tiene que estar en una excéntrica armonía con la vida cotidiana y los múltiples roles que cumple: hermano, pareja, empleado de una fuerza pública, padrastro). Dexter es un asesino implacable que está integrado en la sociedad, que conoce las reglas de funcionamiento, que simula para no generar sospechas en sus potenciales perseguidores. De día, cumple con su trabajo como analista forense sin fisuras; de noche, aprovecha la oscuridad para cumplir con la función social que se auto-adjudicó, la de ejecutar sin misericordia a los criminales sueltos.

Cómo se construye un monstruo. ¿Es un monstruo?

En términos genéricos, se puede afirmar que en Dexter conviven elementos del thriller, del policial negro y del psico-horror, que "se interna –según anota Cappello– en la mente de los asesinos en serie y confronta al público con las acciones criminales sin que medie filtro moral. Ellos son los protagonistas de la acción, lo único que importa. Su intención es retratar la maldad en estado puro, explorarla, desagregarla (...) Parece ser una actualización del espíritu gótico, pues pretende horrorizar y lo hace desafiando –como los románticos del siglo XIX– nuestras propias

¹⁴¹ Cappello, Giancarlo. "El héroe como demonio. A propósito de los asesinos en serie de la ficción televisiva". En: La mirada de Telemo. Revista Académica sobre televisión peruana y mundial, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011. [En línea] Disponible en: <http://revistas.pucp.edu.pe/lamiradadetelemo/node/71>

¹⁴² García Fanlo, Luis. Op cit.

convenciones morales, estéticas, sociales, permeando todo en una sensación enrarecida que difumina límites, prohibiciones, justificaciones, para instalarnos en una visión de mundo que puede discutirse en cuanto a su legitimidad, pero no a su posibilidad".¹⁴³ Los papeles (entre el protagonista y su contraparte) no son fijos. Se entra en una zona que no se define en ese par binario (bien/mal). Anotó Giancarlo Cappello que "hoy el deslumbramiento científico que exhiben las series de televisión puede ser protagonista del mismo modo que un criminal puede ser aceptado por justiciero y hermeneuta (el asesino en serie es paradigmático en este sentido), aunque el discurso moral no permita abrazarlo con todo el afecto que uno quisiera".¹⁴⁴ Es la evidencia de la ruptura entre el ser y el deber ser. Es el traspaso de un umbral, donde la acción lleva a desempeños que estás reñidos con la ética; el tiempo de la bondad absoluta se acabó, o entró en crisis. El policial excluye la mirada de Dios, y si Dios no existe, todo está permitido. Incluso hacer justicia por mano propia.

Es la era de la normalidad extinta (según Martin Amis). En una novela inconclusa de Jack London, "Asesinatos S.L.", se plantea la discusión filosófica sobre el rol de la violencia política (y su vinculación con la actividad individual¹⁴⁵): uno propone el asesinato de aquellos individuos que producen un mal social (expresando un profundo desprecio por la vida ajena), mientras que otro propone la organización y la emancipación de los oprimidos. Un siglo después, las coordenadas cambiaron: ya no es sobre una cuestión eminentemente política (el activismo radical), sino sobre otra cuestión política: la criminalidad que aprovecha las grietas del sistema. Y para Dexter la solución, como a uno de los personajes de London, está en extirpar a los sujetos indeseables (los irre recuperables, los reincidentes, los que no pueden controlar sus pasiones).

Dexter es parte de esta época turbulenta. Sabe que su labor no será retribuida como él quisiera –tiene que hacerla en zonas lúgubres, lejos de la vista de todos. Es una labor ingrata. En el final de la primera temporada dice: "todos me agradecerían si supieran que fui yo quien acabó con su vida [la del Asesino del camión de hielo]. La verdad es que, en el fondo, sé que apreciarán mucho mi trabajo. (...) Ellos me ven, soy uno de ellos, en sus sueños más sombríos."¹⁴⁶ Dexter, en sus monólogos, es transparente; es consciente de las consecuencias –incluso las potenciales– de sus actos. No obstante, se rige por su ley (modelada por el Código de Harry, con el que tiene vaivenes). La racionalidad de Dexter es extrema.

¹⁴³ Cappello, Giancarlo. Op cit.

¹⁴⁴ Cappello, Giancarlo. "De paseo por el crimen. Género y trayecto del policial en la pantalla chica", Lima, Universidad de Lima (Perú), 2010. [En línea] Disponible en: <http://www.ulima.edu.pe/Revistas/contratexto/8.pdf>

¹⁴⁵ El terrorismo ya era una metodología de algunos sectores revolucionarios, y se discutía antes de la aparición del texto de Jack London. Lenin criticó este procedimiento en el "¿Qué hacer?" por ser espontaneísta.

¹⁴⁶ Dexter, temporada 1, capítulo 12.

¿Qué es lo monstruoso en Dexter? Para Omar Calabrese, el gran principio fundador de la teratología (o ciencia de los monstruos) es el estudio de la irregularidad, la desmesura.¹⁴⁷ Los monstruos son siempre excedentes, en la pequeñez o en la grandeza. Pero también en su excedencia espiritual, que hace del monstruo un ser no sólo anormal, sino generalmente negativo.¹⁴⁸ Dexter no entra en la monstruosidad deforme, fea; si en la espiritual. Según Calabrese, "los nuevos monstruos, lejos de adaptarse a cualquier homologación de las categorías de valor, las suspenden, las anulan, las neutralizan. Se presentan también como formas que no se bloquean en ningún punto exacto del esquema, no se estabilizan".¹⁴⁹ En la era neo-barroca, para Calabrese, "la teratología contemporánea no sólo se presenta como nueva respecto al pasado, sino que induce a pensar en un nuevo capítulo final relativo a la relación de los monstruos con el ambiente cultural. (...) No nos encontramos ya frente a la clásica homologación deforme-malo-feo-disfórico; pero, ni siquiera frente a la homologación que podríamos definir 'anti-clásica': deforme-bueno-bello-eufórico".¹⁵⁰ La teratología, entonces, entra en una nueva dinámica.

La dimensión monstruosa está en el protagonista (que es conciente de su monstruosidad), en las víctimas que elige el protagonista y en lo horroroso de los crímenes. Es el exceso de violencia, de sangre, de mutilaciones.¹⁵¹ Pero con una dosis de realismo (es decir: que exista la posibilidad de que ocurra, que no tenga que intervenir nada fuera de lo común); de otra manera, rompería una de las reglas del género (que ya fue explicitada por Van Dine en septiembre de 1928: el problema del crimen debe ser resuelto por medios racionales). Lo sobrenatural, por ejemplo, implicaría una ruptura del verosímil.

2. Sangre fría, sangre caliente. Los héroes tardo-modernos no son iguales

¹⁴⁷ Calabrese, Omar. *La era neobarroca*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1994.

¹⁴⁸ Calabrese, Omar. Op cit.

¹⁴⁹ Calabrese, Omar. Op cit., p. 109.

¹⁵⁰ Calabrese, Omar. Ob cit., p. 116.

¹⁵¹ Escribió Cappello: "el monstruo evidencia no sólo los temores de un momento histórico, sino también las represiones de ese tiempo. (...) Son agentes del status quo, pues contribuyen a cierta pedagogía por la cual los individuos aprenden lo normal y lo anormal, lo permitido y lo prohibido. (...) Acaban justificando la aplicación los mecanismos de defensa (...), así como la legitimación de las jerarquías y preceptos que rigen el orden social". Ver: Cappello, Giancarlo. "El héroe como demonio. A propósito de los asesinos en serie de la ficción televisiva". En: La mirada de Telemo. Revista Académica sobre televisión peruana y mundial, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011. [En línea] Disponible en: <http://revistas.pucp.edu.pe/lamiradadetelemo/node/71>

Están en un lugar alejado, en una cabaña cubierta. Dexter entra apurado, cargando un cuerpo en el hombro. Doakes, cautivo, se levanta, se acerca a la puerta cerrada con candado y pregunta:

- ¿Quién carajo es él?
- Un tipo que recogí en un bar –responde Dexter mientras arroja el cuerpo en un colchón. Y agrega, señalándolo con el dedo índice: –Es un asesino conocido, y será tu víctima final.
- ¿No vas a hacer lo que creo que vas a hacer? –pregunta, con un tono bajo, Doakes.
- No hay punto en esconderte ahora, Sargento –dice, apurado, Dexter–. Tu vida va a descansar en las manos del sistema criminal en el que pusiste toda tu fe. Te deseo la mejor de las suertes.
- Vamos, Morgan. Justo que estábamos llegando a algo tú y yo. No tienes que hacer eso. Vamos, encontraremos un camino.
- Me temo que este es el único camino para mí –dice Dexter mientras acomoda la mesa. Sigue: – Discúlpame, tengo que conseguir mis suplementos.
- ¡Morgan! –grita Doakes mientras Dexter se aleja.

Pasan unas horas. Vuelve Dexter. Prepara la escena: el piso está cubierto de láminas de polietileno, el cuerpo está maniatado en la mesa. Dexter, antes de empezar la ejecución, da unos pasos para cubrir la puerta herrumbrada del rincón donde está encerrado Doakes, que dice:

- De ninguna manera la gente va a creer que hice esta mierda.
- Tú eras de las fuerzas especiales de los Estados Unidos. Estoy seguro de que has hecho esto –le espeta Dexter.
- Eran circunstancias de guerra, al calor de las batallas –responde Doakes–. Pero nunca lo hice a sangre fría.
- Estoy seguro de que hice las cosas más fáciles para ti.
- Morgan, maldición, tienes una conciencia. Lo dijiste tú mismo. Vas detrás de los asesinos, acabas con ellos. Lo entiendo. Pero esto...es un jodido ritual enfermo. Necesitas ayuda, y yo puedo ayudarte.
- No te preocupes, Sargento. No te haré mirar, no soy incivilizado –y cubre con el plástico la puerta mientras Doakes grita.
- Morgan, ¡no tienes que hacer eso! ¡No tienes que matar a ese hombre!
- Este hombre –dice, con un tono solemne, Dexter– es un tipo en una cuenta de cuerpos. Se lo buscó él mismo
- Morgan, entrégaselo a la ley.
- Yo vivo según la ley de mi padre.

- No, ¡Morgan! –grita Doakes mientras se escucha la sierra eléctrica–. ¡No lo hagas!

De este diálogo, perteneciente al décimo capítulo de la segunda temporada, se pueden extraer dos conclusiones. La primera, la ambivalencia moral: ambos son asesinos, pero en diferentes circunstancias y diferentes modos (a Doakes lo perturba el ritualismo de Dexter). La segunda, la intercambiabilidad de los roles bueno-malo; en este caso, ¿cuál sería el bueno?, ¿con qué fundamentos se justificaría?, ¿si hay un hilo delgado que los separa, por qué terminan –a fin de cuentas– haciendo lo mismo? La respuesta podría ser: porque Dexter es un héroe villano, un héroe que no mata al calor de las batallas, con decisiones urgentes e improvisadas, sino que lo hace con paciencia, con un rito preparado de antemano. Dexter es el epítome de la crueldad calculada. Dexter, como los héroes norteamericanos prototípicos, “siempre tiene claro cuál es su horizonte ético –escribe García Fanlo– y a ese horizonte es que subsume su dimensión estética y corporal, respondiendo su discurso y su práctica a un orden social que delimita siempre un campo de relaciones de fuerzas en la que se enfrentan alguna forma de civilización con la barbarie”.¹⁵²

Dexter es parte de una nueva configuración del héroe. Un héroe contradictorio, que puede fallar y equivocarse en sus juicios (exceptuando aquellos en los que interviene la ciencia); en él pueden entrar en conflicto la ética y la ley (cuando no la niega, llevando adelante su propia ley). Dexter mantiene rasgos del superhombre, esto es: la capacidad analítica, la condición atlética, los conocimientos científicos y quirúrgicos, pero a su vez lleva adelante una vida “normal”: amigo, hermano, pareja; los conflictos que acarrea este desdoblamiento de la personalidad es uno de los motores narrativos de la serie. En un momento de la historia plantea: “nunca he entendido el tema de los super-héroes. Pero últimamente parece que tenemos bastante en común: un comienzo trágico, una identidad secreta, una parte humana y una parte mutante, y un archi-enemigo”¹⁵³.

Dexter es un héroe anónimo (dada su condición de asesino serial), que se escabulle entre las sombras para no ser capturado, que tiene una inteligencia muy aguda para comprender las situaciones y para detectar criminales en la populosa urbe de Miami. Además de la fuerza, tiene la razón. Pero la cuestión de la heroicidad no se agota ahí.

No es un pájaro, no es un avión, ni siquiera Superman...

¹⁵² García Fanlo, Luis. “Héroes en el cine y la televisión”. [En línea] Disponible en: <http://luisgarciafanlo.blogspot.com.ar/2009/06/heroes-y-discurso-filmico.html>

¹⁵³ Dexter, temporada 2, capítulo 5.

Según Marcelo Pízarro, "los héroes clásicos del siglo XX siempre fueron tipos musculosos no demasiado iluminados: no pensaban, pegaban. Por suerte tenían siempre un científico que les explicaba dónde debían pegar y por qué: Flash Gordon tenía al Dr. Zarkov, Buck Rogers al Dr. Huer, Marty McFly al Dr. Brown. Lo que define a estos nuevos héroes forenses es justamente su ambiguo estatus de 'forenses'".¹⁵⁴ Dexter, como otros personajes de la maquinaria forense, es una síntesis de la destreza física y de la inteligencia analítica: es el analista de patrones de sangre que, además, sabe karate. Pero no tiene súper-poderes, como los personajes de Marvel, ni es un mutante. Tuvo un trauma de origen que, luego, por la intervención de Harry, se transformó en habilidad criminal de inusitada pulcritud (que es necesaria en los tiempos en que la sociedad de vigilancia, principalmente en los países centrales, va sofisticándose).

Dexter no usa capa roja ni tiene un calzón por encima del pantalón, pero tiene una vestimenta distintiva¹⁵⁵ (y, como Batman, cuenta con las herramientas básicas para su procedimiento). Y es, también, un héroe al que el paso del tiempo lo afecta: a diferencia de Superman, donde los ciclos temporales se difuminan (es una estructura resquebrajada), Dexter se acerca, lentamente, a la muerte. Su actividad criminal no se puede reproducir *ab infinitum*. Tiene un obstáculo, que ineluctablemente lo limitará en la cuestión física.¹⁵⁶ Existe una cadena temporal lineal que la serie respeta (los niños crecen, los adultos envejecen). No hay paradoja, como en Superman, porque la estructura se mantiene.

...ni V

Dexter es un héroe político. Mata por un ideario social, que es un ideario de orden. Y trabaja para una institución política: la policía. Todo muerto es político, entonces, y podemos compararlo con otro vengador anónimo: V. V (que usa una máscara con el rostro de Guy Fawkes, un conspirador católico que intentó dinamitar –a principios del siglo XVII– el Parlamento británico) hace justicia por mano propia, pero por un motivo diferente: quiere devolver el daño que le ha infligido el gobierno inglés (fue utilizado para un experimento con medicamentos). Es un hombre solitario contra el poder corrupto. Va matándolos de a uno, hasta el final. Como en

¹⁵⁴ Pízarro, Marcelo. "Forenses súper poderosos". Revista Enie (Clarín), Buenos Aires, 1 de septiembre de 2007. [En línea] Disponible en: <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2007/09/01/u-01211.htm>

¹⁵⁵ Que forma parte del "merchandising" de la serie. (El mercado no desaprovecha ninguna ocasión: como dice Sarlo, es "una potencia expansiva y generalizadora, que captura todos los espacios".).

¹⁵⁶ Esto ocurre, por ejemplo, en la cuarta temporada, con el nacimiento de su hijo Harrison. El cansancio acumulado perjudica su performance criminal.

Dexter, es una cruzada personal, pero el horizonte no es el mismo. Ambos son individualistas, pero V tiene un giro al final que implica una acción colectiva (que, como bien resaltó Rossana López Rodríguez,¹⁵⁷ tiene más rasgos consensuales –de aceptación– que dirigenciales) contra el poder omnímodo que los oprime. El trauma de origen los lleva a tener posturas divergentes: V es un héroe contestatario (por los sufrimientos que padeció por culpa del gobierno), mientras que Dexter es un héroe reaccionario (por los sufrimientos que padeció por los criminales que asesinaron a la madre –por cuestiones de drogas–). Dexter está dentro de los límites de la moral burguesa, aunque tenga críticas al funcionamiento del sistema; por su parte, V plantea una superación: "justicia, igualdad y libertad son algo más que palabras: son metas".¹⁵⁸

Pero no son las únicas diferencias: V es acompañado por Evey, mientras que Dexter no tiene alguien que lo acompañe (ya que, al final, terminan muriendo por diferentes circunstancias); por otra parte, V no asesina según un rito (ni esconde los cuerpos), sus acciones son más directas. El rol de Evey es importante porque es ella quien logra que V reconozca el valor de la acción colectiva. La politicidad de V se cristaliza en el horizonte que persigue: el derrocamiento de la dictadura. Dexter, que vive en una "sociedad democrática", no tiene que luchar contra un poder organizado y despiadado. Por eso puede señalarse que su objetivo es más específico.¹⁵⁹

Un héroe gótico

Cada período histórico tiene sus particularidades con respecto al origen y el contenido de los héroes, que son seres excepcionales cargado de una serie de valores que forman parte de un mito. Los mitos presentan personajes excelsos, señala Giancarlo Cappello¹⁶⁰, que viven en la memoria colectiva, que sirven de ejemplos y que establecen la relación de hombre con el mundo. El héroe tiene un cambio histórico (no podríamos decir evolución, porque no es lineal ni acumulativa); según Cappello, "el héroe se ha forjado en sintonía con los flujos sociales e ideológicos predominantes y, de alguna manera, sus distintas vidas han ocurrido re-elaborando

¹⁵⁷ López Rodríguez, Rossana. "V de violencia", Buenos Aires, Mayo de 2006. [En línea] Disponible en: http://www.razonyrevolucion.org.ar/textos/elaromo/secciones/Cine_Y_Teatropdf/Aromo_28_web%20-%20V%20de%20Violencia.pdf

¹⁵⁸ V de Vendetta (2006). Director: James McTeigue. Guionistas: Andy Wachowski y Larry Wachowski

¹⁵⁹ Ver el próximo capítulo.

¹⁶⁰ Capello, Giancarlo. "Los hombres pequeños de la modernidad. Configuración y tiempo del antihéroe ribeyreano", Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2010. [En línea] Disponible en: <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/123456789/1213>

las variables de una ecuación que llega hasta este presente moderno".¹⁶¹ Cappello –retomando el clásico trabajo de Joshep Campbell– reconoce distintas etapas: el héroe clásico de la literatura griega; el héroe santo; el héroe andante (el caballero es el caso ejemplar); el héroe épico; el héroe pícaro; el héroe político; el héroe romántico; el héroe amante; el héroe demonio (el héroe gótico); el héroe realista. De esta taxonomía, interesa recuperar al héroe gótico, al héroe como demonio, ya que Dexter contiene –bajo nuevas formas– elementos de este modelo.

Según explica Cappello, es un personaje subyugado por lo demoníaco con una gran capacidad de producir sufrimiento. Aplica castigos de un dolor que no se puede comparar con una pena vulgar. Concientes de su superioridad, van contras las reglas (o crean las propias), y por ello "la figura del héroe-villano está marcada por la ambigüedad: son violentos y amenazantes, pero a la vez sufren y son perseguidos".¹⁶² Dexter es un asesino serial que no sólo se caracteriza por la cantidad de víctimas (que es cuantiosa y que va aumentando con el transcurso de las temporadas), sino por la forma en que las ejecuta, que lo distingue de todos los demás. Dexter asume su condición de serial killer, pero tiene dos particularidades: su actividad es profiláctica (ya que sigue un estricto patrón para elegir sus objetivos, no selecciona al azar) y, además, busca el aval de la ciencia. Es, como se dijo antes, un hermeneuta y un científico. Pero eso no implica compasión por las víctimas: el proceso que va de la inyección de la droga para animales al arrojamiento de las bolsas de consorcio al océano tiene puntos apoteósicos de crueldad (por ejemplo: cuando hace el corte con el escalpelo, previo a la confesión final).

Dexter es una anomalía en una época donde los anti-héroes, esos hijos espurios de la Ilustración y la Revolución Francesa –diría Cappello–, están teniendo mayor peso en las narraciones modernas. Los anti-héroes, que vienen a poner entre paréntesis los preceptos morales y sociales constitutivos que antes encarnaban los héroes excelsos, son los convidados de piedra, son la expresión del desencanto de la segunda mitad del siglo XX (un tiempo vacío, carente de trascendencia). No obstante, que tenga una innegable herencia gótica no quita que tenga rasgos anti-heroicos, que se equivoque, que improvise, que no esté en el lugar preciso ni en el momento apropiado. No es ser infalible (aunque tenga una capacidad muy por encima de la media), es un simple mortal: el paso del tiempo lo afecta, lo consume. Es un personaje que, al estar oculto, no tiene el nivel de ejemplaridad que tenían los héroes de los períodos históricos pretéritos. Dexter sabe que si lo capturan, lo matan por romper el contrato social. (La moral reaccionaria a la que responde lo lleva a matar burlando el sistema de justicia estatal del que

¹⁶¹ Capello, Giancarlo. Op cit.

¹⁶² Capello, Giancarlo. Op cit.

forma parte. El diálogo con Doakes sintetiza su accionar, donde el bien y el mal entran en una escala de grises.)

Dexter, a fin de cuentas, es un héroe de la época de la normalidad extinta, pero es un héroe anónimo que –como los prototipos norteamericanos que lo antecedieron– tiene un discurso y una praxis defensora de un orden social establecido. Planteado así el panorama, podemos definir características tienen las víctimas de “nuestro asesino serial favorito”.

Capítulo 8

Los criminales son escorias que se construyen a medida. (O por qué nunca veríamos a Bush u Obama cubiertos en papel film)

"Se necesita del criminal, no del crimen, para fijar la sentencia. Para ser indulgente, comprender o perdonar. Pero también para ser severo. Y para matar". Michel Foucault, "La vida de los hombres infames"

"Estas son tus miserias /pero a todos nos hace mal/ la justicia esta lenta /pero la puedo acelerar." Cadena Perpetua, "El juego del miedo (estímulos)".

Lundy dice: "nadie mata de esta manera tan metódica y cuidadosa sin una razón, sin algún enrevesado conjunto de ideas. Los peores asesinos de la historia son los que creen que sus asesinatos son algo justo, incluso merecido. (...) Muchos líderes han masacrado poblaciones por la misma perversa razón".¹⁶³ Analizando el discurso que se deriva de la serie, es una definición extraña. Dexter no caza, por ejemplo, criminales de guerra. Es más: el policial es un género que no ha abordado (habría que buscar excepciones) la guerra¹⁶⁴ como un crimen aberrante y sistemático; el hampa organizado llega hasta el narcotráfico y la acción de los sicarios, pero ahí se encuentra el límite. En la serie hay un criminal de guerra (que cumplió tareas de contra-insurgencia en el pasado), James Doakes, al que Morgan no puede matar por no "encajar" en el Código de Harry. Salvo en la quinta temporada, donde Dexter y Lumen se encargan de ajusticiar, uno por uno, a un grupo de violadores, no hay casos de crimen organizado. La mayoría son asesinos solitarios. Los crímenes masivos no son considerados dignos de castigo. Los ejecutores de estas metodologías pueden dormir tranquilos: no podría imaginarse a George Bush, a Barack Obama, a Henry Kissinger o algunos miembros de la plana mayor de las fuerzas militares norteamericanas desnudos en una mesa, envueltos en plásticos, con fotos de las innumerables familias que destruyeron por la implementación de políticas de ocupación y de contra-insurgencia. No hay probabilidad de que eso ocurra. La serie trabaja con otro perfil criminal. Dexter da castigos ejemplificadores particulares contra aquellos que ponen en riesgo la vida de

¹⁶³ Dexter, temporada 2, capítulo 3.

¹⁶⁴ Quizás podríamos analizar este aspecto en Homeland, pero no es el objetivo de la tesis.

sectores "frágiles"¹⁶⁵ de la sociedad (mujeres y niños), contra aquellos que atacan víctimas "inocentes".¹⁶⁶ Dexter ataca a sujetos que son objeto de pánico moral.

La observación de Lundy queda descolocada, pero deja una pregunta abierta: ¿qué clase de criminales persigue Dexter?, ¿qué características deben cumplir? Son criminales que pudieron sortear la justicia ordinaria, pero no sólo eso: son criminales peligrosos por sus potencialidades y también por sus actos: antes de ser capturados, están a punto de cometer un nuevo homicidio; Dexter aplica una justicia preventiva y anticipatoria. Los reconoce con facilidad, ya que –como él– no pueden escapar de las determinaciones de su oscuridad interior. El código hermenéutico facilita la detección; al ser como ellos, Dexter los comprende, sabe que van a tener un instante de debilidad que los llevará a reiniciar el ciclo.¹⁶⁷

Dexter no es positivista en términos estrictos, pero no se aleja mucho de esta discursividad criminalística. Como especificó Luis García Fanlo, "el discurso filosófico de la serie consiste en criticar todo determinismo genético o natural en la explicación de los traumas psicológicos propios de la modernidad y en afirmar que su naturaleza siempre es social, aunque cae en una concepción determinista al afirmar que una vez que estamos de alguna manera perjudicados esa concepción es definitiva".¹⁶⁸ La discursividad positivista ya no es la de los tiempos de Lavater, Gall y Lombroso, los rasgos físicos (la biologización) no son el principio explicativo de la delincuencia. Los axiomas son otros: las desviaciones, las conductas reprobables (esto es: el sujeto como objeto de conocimiento). Según Juan Pegoraro, "el positivismo criminológico conlleva no sólo la existencia de un consenso normativo y la existencia de una moral común, sino también la necesidad de detectar la peligrosidad latente en ciertos individuos y aplicar sobre ellos una política penal preventiva; (...) el correlato de este pensamiento es la política penal represiva y la obsesión correctiva de las supuestas patologías tanto personales

¹⁶⁵ Una visión patriarcal de la protección: el hombre blanco y atlético sería el garante de la integridad de mujeres y niños.

¹⁶⁶ Aquí es pertinente la diferenciación entre víctimas culpables y víctimas inocentes, porque son construcciones discursivas binarias. Las víctimas "culpables" tienen el castigo "merecido". Las inocentes no. La distinción entre buenos y malos se define en ese punto.

¹⁶⁷ En las temporadas analizadas, Dexter no rompe con el Código de Harry. No obstante, es pertinente la aclaración de Luis García Fanlo: "en algunas ocasiones aisladas llega a asesinar a delincuentes no incluidos en el código, a veces por accidente, a veces porque no puede refrenar sus instintos, pero en el fondo porque siempre está buscando la manera de dejar de ser cómo le mandó su padre y construirse él mismo su propio código". Ver: García Fanlo, Luis. "Análisis sociológico de la serie de televisión Dexter", en: La mirada de Telemo. Revista Académica sobre televisión peruana y mundial, N° 6, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011.

¹⁶⁸ García Fanlo, Luis. "Dexter, entre la realidad ficcional y social". [En línea] Disponible en: http://www.jornadassocio.sociales.uba.ar/data/pdf/mesa49/M49_Luis_Garcia_Fanlo.pdf

como sociales".¹⁶⁹ El delincuente, el que rompe la monotonía de la vida burguesa, el enemigo interno definido por las leyes penales, tiene que ser definido e investigado por el poder para ser neutralizado antes de que pueda exteriorizar su naturaleza (oculta, velada, agazapada). La lógica del encierro, en teoría, anularía la posibilidad del daño a la sociedad; sería la garantía de la homogeneidad moral (que es un concepto ilusorio). La política penal represiva se basa en la reclusión de los desviados.

Dexter trasciende esa frontera del control: la peligrosidad y el daño potencial a la comunidad de los delincuentes se soluciona con la desaparición física de los elementos indeseables. Dexter se arroga el derecho de matar para mantener el orden social. Investiga y asesina con el fin de eliminar las escorias de la sociedad.¹⁷⁰ Es una variante de la teoría del enemigo interno, con una particularidad: la solución no la tienen los poderes punitivos, sino un ciudadano particular (que debe esconderse, simular, para no ser capturado y ejecutado). Dexter, recordemos, trabaja en las grietas del sistema, allí donde falla, donde hay impunidad. Pero no hay críticas al sistema en su conjunto. (Digresión: Lundy afirma que "la justicia por mano propia es terrorismo doméstico. Y prevenir el terrorismo es la mayor prioridad del FBI. (...) Si perdemos una vida frente a un justiciero, (...) lo pasaré por completo a los federales".¹⁷¹ Nuevamente, la observación de Lundy difiere con el discurso de la serie. Lundy pone como objetivo la seguridad del conjunto de la sociedad,¹⁷² teniendo en cuenta que el monopolio de la violencia legítima (si se puede plantear en esos términos) corre por cuenta de los poderes punitivos del Estado.¹⁷³ Dexter nunca plantea su función como terrorismo, sino como una cruzada personal.)

¹⁶⁹ Pegoraro, Juan. "La excepcionalidad del pensamiento de Karl Marx acerca del delito y la política penal". En: *Revista Electrónica del Instituto de Investigaciones "Ambrosio L. Gioja"*, Buenos Aires, Facultad de Derecho (Universidad de Buenos Aires), 2010. [En línea] Disponible en: http://www.derecho.uba.ar/revistagioja/articulos/R0005A004_0007_investigacion.pdf

¹⁷⁰ Esta figura se usa intencionalmente, haciendo referencia a la escatología que abunda en los diálogos de la serie.

¹⁷¹ Dexter, temporada 2, capítulo 6.

¹⁷² Cito a Juan Pegoraro: "la justificación de la política penal por intereses superiores a la persona humana (muchas veces invocando precisamente la salvaguarda del estado de derecho) lleva en sí la tentación de justificar cualquier exceso en la represión para proteger los 'bienes sagrados' como lo fueran en la época de la 'Segunda Inquisición'. El abandono o la disminución de estas garantías significaría en efecto en nombre de un nuevo mito de la sociedad buena, perfecta y auto-regulada abrir el camino a todo arbitrio posible y retroceder a formas premodernas (...) del derecho penal". Pegoraro, Juan. Op cit.

¹⁷³ Vale hacer una aclaración: esta observación la hace para justificar el posible traspaso del caso al FBI. La aparición de un imitador del Carnicero de la Bahía complica el panorama para el protagonista. Por eso Dexter tiene que matarlo, para evitar que los federales queden al mando de la investigación y para disuadir a aquellos que quieran utilizar su metodología.

En ambas temporadas, aunque existan pasajes que puedan llevar a matizar la afirmación, la política se encuentra invisibilizada; como en el policial de enigma, "sólo se mata por un desorden del espíritu –escribió Daniel Link–. El crimen es excesivo: una pasión excesiva, una ambición excesiva, una inteligencia excesiva llevan a la muerte. Nunca se trata de la política, aun cuando la política aparezca como uno de esos telones sociológicos que verosimilizan la trama".¹⁷⁴ En Dexter, se mata porque no se pueden controlar las pulsiones interiores. La oscuridad interior triunfa, no hay voluntad que pueda quebrantar la necesidad de cometer un asesinato. La violencia política no está presente; no se plantea que un homicidio puede estar relacionado a un sistema de ideas articuladas. Se mata por una cuestión emocional, por un desborde. (La excepción puede ser Doakes¹⁷⁵ y la referencia a las tareas de contra-insurgencia, pero el abordaje de la dimensión política de los crímenes se limita a ese punto. Doakes no muere por esa razón, Lila lo asesina para mantener el secreto. No termina maniatado en una mesa, con un rito que evoque a las víctimas y que busque una confesión final. Es menos perverso: muere incinerado.)

Pánico moral: un imaginario de orden y de amenazas

Sigamos. Es necesario hacer un ligero repaso de las víctimas de Dexter para señalar aspectos centrales de la discursividad criminológica de la serie (y para intentar ejemplificar lo señalado): Mike Donovan, director de un coro, asesino de niños; Jamie Jaworski, asesino de mujeres; Matt Chambers, alcohólico, asesinó a una mujer y dejó parapléjica a otra; Jorge Castillo y Valerie Castillo, extorsionadores y asesinos de extranjeros que ingresaban ilegalmente a Estados Unidos; Mary (el Ángel de la Muerte), la enfermera de Harry que mataba a los pacientes dándoles una sobre-dosis de medicamentos; Tim Marshall, incendiario; Alex Timmons, francotirador; Cindy Landen, viuda negra; Emmett Meridian, terapeuta que incitaba al suicidio a mujeres poderosas; Brian Moser, el temible Asesino del camión de hielo, descuartizador de prostitutas; Pequeño Chino, asesino despiadado; Roger Hicks, vendedor de autos que asesinaba mujeres jóvenes y solteras; Ken Olson, imitador de Dexter; Santos Jiménez, asesino de Laura Moser (madre biológica de Dexter) que comerciaba cocaína; Juan Rinez, asesino de prostitutas; José Garza, vendedor de drogas, asesino suelto; Esteban y Teo Famosa, potenciales traficantes de drogas que querían asesinar a Doakes; Lila West, pirómana.¹⁷⁶ De esta enumeración, se pueden

¹⁷⁴ Link, Daniel. Op cit.

¹⁷⁵ O Miguel Prado, en la tercera. No obstante, son casos particulares; la dimensión política no es explícita. El trabajo de Dexter está relacionado, más bien, con una hermenéutica criminalística.

¹⁷⁶ Una aclaración: Marshall, Timmons, Landen y el "Ángel de la muerte" son rememorados por Dexter en una etapa de crisis; el caso Rinez también es evocativo. Los demás asesinatos ocurren durante el desarrollo de la trama.

extraer dos conclusiones: 1) que la mayoría de los elegidos para ser descuartizados –mientras transcurre la historia– son asesinos de mujeres jóvenes y –en menor medida– de niños; 2) que la mayoría de los elegidos está involucrado en algún “desvío” (exceso de alcohol, compra-venta de drogas, consumo de prostitución). Son habitantes de un sub-mundo “marginal”, alejado de la “decencia” y de las “buenas costumbres”. Dexter describe una territorialidad sucia, el más allá de la frontera. Son espacios de pánico moral.

Eliseo Verón y Silvia Sigal escribieron: “si no conseguimos identificar los mecanismos significantes que estructuran el comportamiento social, no sabremos tampoco lo que los actores hacen (...) La acción social misma no es determinable fuera de la estructura simbólica e imaginaria que la define como tal”.¹⁷⁷ La producción discursiva, entonces, tienen unas condiciones históricas y sociales que funcionan como gramáticas. En el sistema productivo hay discursos que son dominantes en una época: “una formación hegemónica –escribió Jorge Huergo– logra significarse a sí misma o constituirse como tal, sólo en la medida en que transforma los límites en fronteras y en que construye cadenas de equivalencias¹⁷⁸ que producen la definición de aquello que ella no es; sólo a través de esta división es capaz de constituirse como horizonte totalizante”.¹⁷⁹ Los efectos de poder se vislumbran en tanto la totalización divide el campo en dos, en una oposición binaria demarcada por una frontera excluyente. Y los que quedan fuera son objeto de pánico moral, que “es el efecto más inmediato –sigue Huergo– de la totalización discursiva hegemónica, que hace que el soslayo del ‘otro’ sea a la vez productivo: es la producción de un imaginario de amenaza, y por tanto de rechazo, de una condición sociocultural, de acontecimientos o episodios, de grupos o personas, frente a los cuales el discurso hegemónico pretende sensibilizar moralmente a toda la sociedad”.¹⁸⁰

El pánico moral es una forma de establecer un ideario de orden a través del lenguaje. La oposición binaria, el establecimiento de un adentro y un afuera en el orden social, produce una otredad constituida como amenaza. El lenguaje refuerza la ideología del control social. El objetivo es que los que están del otro lado de la frontera integren el imaginario de orden dominante, que eviten la conflictividad, que la impugnen. En Dexter queda claro que los castigados están fuera de la frontera, que son amenazas para el conjunto de la sociedad. Por eso la lógica es preventiva y anticipatoria. Las cacerías de Dexter son para mantener el orden social vigente, eliminando los

¹⁷⁷ Verón, Eliseo y Sigal, Silvia. Op cit., p. 13.

¹⁷⁸ La noción “cadena de equivalencias” tiene reminiscencias estructuralistas y binarias. No obstante, lo que rescata es el funcionamiento de las construcciones discursivas dentro de la compleja trama de la semiosis infinita.

¹⁷⁹ Huergo, Jorge. “Espacios discursivos: lo educativo, las culturas y lo político”. La Plata, II Coloquio Nacional de Investigadores en Estudios del Discurso, La Plata, Septiembre de 2001. [En línea]

¹⁸⁰ Huergo, Jorge. Op cit.

sujetos indeseables que las grietas del sistema dejan libres. (En este punto, la aceptación social de los crímenes del "Carnicero de la bahía" que se expresa en algunos personajes ejemplifica cómo la hegemonía funciona en los sectores subalternos: como justificación, como legitimación.)

Dexter contiene otra particularidad: no castiga delitos contra la propiedad; las relaciones capitalistas están invisibilizadas (o, mejor dicho, están naturalizadas de tal manera que no son objeto de análisis o de crítica: es parte de la cotidianidad social que haya una división social del trabajo, que exista en el paisaje social un centro y una periferia). Su objetivo son los crímenes crueles, los que tienen sangre de por medio. Su mira está puesta en los criminales reincidentes. Y el castigo que propone es la restitución de la sangre por la sangre: a la violencia se le responde con un sadismo extremo. El ritualismo de Dexter es para magnificar el dolor, es un criminal despiadado que, luego de comprobar científicamente sus sospechas, apela a sus conocimientos anatómicos para hacer cortes precisos. Dexter es cuidadoso hasta en el detalle más pueril. El castigo de Dexter, a contramano de la lógica del encierro (que ataca el alma), se aplica en el cuerpo. Al no poder ser "recuperados" (ya que son sometidos por las pulsiones, que no pueden controlar) se toma la drástica decisión del verdugo. Una particularización de la pena de muerte, del derecho de espada (que puede pesar sobre Dexter en caso de ser descubierto), que no se hace en el espacio público –son ejecuciones vistas por el espectador pero no por los personajes de la ficción, salvo excepciones. La justificación se da por la amenaza potencial y por la imposibilidad de revertir las determinaciones sociales de origen (una vez que se inició el ciclo no se puede detener, no se puede salir de la condición de criminal). Sin olvidar, claro, que la escala siempre es pequeña.¹⁸¹ Foucault –a propósito del caso de Christian Ranucci, guillotinado en Francia en julio de 1976– anotó que "aunque se puede vacilar a la hora de responder a una muerte con otra, a un degüello con otro degüello, ¿cómo no querer librarse a través de ciertos medios que no admiten recursos, de alguien que es, fundamentalmente, un 'criminal', esencialmente un 'peligro', naturalmente un 'monstruo'? A todos nos va en ello la salvación".¹⁸²

En Dexter se desarrolla una discursividad acerca de los criminales, un conjunto de ideas marcadas por un determinismo sociológico de raíz positivista, con una paradoja particular: existe un desfase entre la sofisticación de las técnicas de investigación y la discursividad criminológica (que es anacrónica y metonímica: un factor esclarece los demás). La sociedad de vigilancia –con todos los avances tecnológicos– y la bio-política tardo moderna conviven con un entramado de ideas que nació en el siglo XIX (y que tuvo como objetivo el desarrollo de una teoría del sujeto

¹⁸¹ Dicho de un modo crudo: se castiga la cantidad de veces, no la cantidad de personas. *Homeland*, por ejemplo, piensa al revés. Lo interesante –y extraño– es que ambas series son producidas por la misma cadena: Showtime.

¹⁸² Foucault, Michel. "Del buen uso del criminal", en: *La vida de los hombres infames*, La Plata, Editorial Altamira, 1996, p. 143.

delictivo). En Dexter se construye una demarcación que está basada en el pánico moral, en el establecimiento de una frontera binaria que separa la criminalidad amenazante del resto de la sociedad. Pero son elecciones funcionales: expresan la profundización del proceso de individuación de la penalidad moderna, que apunta directamente a los que rompen el contrato social, a los que constituyen un riesgo para las poblaciones frágiles de la sociedad de Miami. El accionar de los sujetos seleccionados es individual (no se dan más explicaciones que las patológicas); ni los asesinatos en masa ni los asesinatos relámpago son considerados relevantes en la serie.¹⁸³ Se corta por lo más delgado: el ejecutor; la autoría intelectual está borrada del marco explicativo (por ello la definición de Lundy –citada al comienzo del capítulo– puede ser considerada extraña, pero es una cuestión que excede a la serie). Lo que se modifica es la lógica del castigo (ya que la modalidad del encierro, al ser reincidentes, no funciona, no está en los planes de Dexter la re-incorporación a la sociedad¹⁸⁴). Y, como escribió Foucault, “la forma de castigar ha sido siempre uno de los rasgos más fundamentales de una sociedad. Ninguna mutación importante se produce en una sociedad sin que, como consecuencia de la misma, se modifique el tipo de castigo”.¹⁸⁵

La economía de la penalidad de los reformadores modernos, recuerda Foucault, consistía en calcular las penas para evitar que se reinicie el ciclo delictivo; tenía una función ejemplificadora, para evitar desórdenes futuros; no se castigaba de acuerdo a la atrocidad del crimen. Dexter, en ese punto, significa la restitución de los patrones pre-modernos: la aplicación (individual) del derecho de espada, de los suplicios, contra los que no se pueden “recuperar”; pero no son ejecuciones públicas, como sucedía en los siglos pasados. Es una forma (tardo) moderna de la ley de talión contra los criminales, contra las escorias sociales, que están contruidos a medida. Dexter, campante, es el brazo ejecutor.

¹⁸³ La referencia a Ressler es intencional.

¹⁸⁴ Salvo el caso de Jeremy, que se suicida en la cárcel luego de cometer otro asesinato.

¹⁸⁵ Foucault, Michel. Op cit., p. 144.

Capítulo 9

Mirando cuerpos despedazados por TV. El espíritu neo-barroco en Dexter

1. Clásico y (Neo) Barroco

El mundo cultural del siglo pasado tuvo grandes transformaciones, no sólo por la aparición de nuevos medios de comunicación y de nuevas tecnologías sino porque se dio un cambio de tipo estético –relacionado con el gusto de época. A este fenómeno, Omar Calabrese evitó –al definirlo– cercenarlo al difuso término “posmodernismo”, ya que “bajo el amparo de etiquetas demasiado vastas, se han relacionado (...) operaciones más variadas”.¹⁸⁶ Prefirió otro concepto, menos genérico: neo-barroco, que no implica el regreso al barroco sino que señala un aire de tiempo que “que invade muchos fenómenos culturales de hoy en todos los campos del saber, haciéndolos familiares los unos a los otros y que, al mismo tiempo, los diferencia de todos los otros fenómenos culturales de un pasado más o menos reciente”.¹⁸⁷

Para Calabrese, cada momento histórico “no puede reducirse a una sola etiqueta, por el simple motivo de que la historia está constituida por el enfrentamiento de fenómenos distintos, conflictivos, complejos, y hasta inconmensurables y no comparables entre ellos. (...) Podemos considerarla como un ‘conjunto’ o un ‘sistema’ (...) y (...) al mismo tiempo podemos también considerarla constituida por sub-conjuntos o sub-sistemas en competición”.¹⁸⁸ No se puede determinar una homogeneidad en los objetos culturales, aunque si se puede señalar que existen dominantes culturales de una época determinada (que serían principios ordenadores que pueden ser modificados en el tiempo). No hay linealidad, ni evolución natural; hay complejidad, competición, cambios. Calabrese, analizando los productos culturales de finales de los ochenta, señaló la co-existencia de dos tipos de estilos: el clásico y el neo-barroco. Éste último consiste en “la búsqueda de formas –y en su valorización– en la que asistimos a la pérdida de la integridad, de la globalidad, de la sistematización ordenada a cambio de la inestabilidad, de poli-dimensionalidad, de la mutabilidad”.¹⁸⁹ El anti-clasicismo (o neo-barroco) se genera por la ruptura de las simetrías y por la aparición de fluctuaciones en los distintos órdenes (se desestabiliza por alguna parte). La producción cultural está menos reglada: los saberes científicos, los saberes estéticos, los saberes artísticos se interrelacionan corriendo las fronteras pre-existentes. En las

¹⁸⁶ Calabrese, Omar. Op cit., p. 29.

¹⁸⁷ Calabrese, Omar. Op cit, p. 12.

¹⁸⁸ Calabrese, Omar. Op cit., pp. 20-21.

¹⁸⁹ Calabrese, Omar. Op cit., p. 12.

épocas barrocas, se producen "fuerzas centrífugas que se colocan fuera de los confines del sistema. El exceso es genéticamente interno".¹⁹⁰

El sistema de géneros –del que se habló en el primer capítulo– en la cultura de masas "se mantiene forzosamente lejos del equilibrio mismo. Cada repetición (...) se suele acompañar por la apasionada búsqueda de (...) una variante (...) minúscula (...) que permita mantener el producto lejos de la entropía".¹⁹¹ Podríamos decir que, ante cada repetición, hay una innovación, o una búsqueda de innovación. Por eso existen fluctuaciones. El sistema de géneros no se reproduce mecánicamente. Las gramáticas de producción, en las épocas barrocas, son variables, turbulentas porque se relacionan diferentes tipos de saberes. En el género policial, sobre todo en el género ligado a la maquinaria forense, se articulan saberes científicos (producidos por la división de tareas en las instituciones punitivas), saberes narrativos y saberes estéticos. La resolución del enigma (que no siempre es lo que importa) no se basa principalmente en corazonadas –como ocurría en los inicios–, sino en la búsqueda de pruebas irrefutables (por ello el avance de la racionalidad de corte positivista). El neo-barroco, vale recordar, atraviesa diversas expresiones culturales, incluyendo a la ciencia (con la teoría del caos y la teoría de las catástrofes) y a los comportamientos sociales. Teniendo en cuenta este último punto, podríamos decir que la inestabilidad se traslada a los personajes: tal como ocurre en el policial negro y en el policial de espías¹⁹², las fronteras morales entran en una zona de indeterminación; los comportamientos fluctúan, aparecen momentos en los que la resolución de conflictos ponen en crisis los supuestos con los que se manejaron anteriormente. Las categorías, entonces, son más difusas (en un sistema más clásico se distinguiría entre buenos y malos de un modo más tajante).

En Dexter, particularmente, encontramos otro rasgo neo-barroco: una estética de la muerte, de la violencia. Es decir: los cuerpos despedazados que se pueden mirar por televisión.

Los muertos en la pantalla

"El asesino reduce todo a uno y lo mismo reduciéndolo a cero, pues debe sofocar la unidad en sí mismo. La víctima representa para él la vida que ha superado la escisión: debe ser despedazada, y el universo debe convertirse únicamente en polvo y en poder abstracto". Theodor Adorno y Max Horkheimer, "Interés por el cuerpo". En: "Dialéctica de la ilustración"

¹⁹⁰ Calabrese, Omar. Op cit., p. 75.

¹⁹¹ Calabrese, Omar. Op cit., p. 165.

¹⁹² Ver capítulos 3 y 4

En Dexter se encuentran cadáveres en grandes cantidades. Están las víctimas del Oscuro Pasajero y las víctimas de los casos que debe atender la policía metropolitana de Miami. Están todos ahí, tendidos, exánimes, comenzando el proceso de descomposición. Unos están para ser empaquetados en bolsas biodegradables y arrojados al mar; otros, para aportar indicios que ayuden a resolver el caso (quién fue, por qué y cómo lo hizo). Los cuerpos del rigor mortis están a la vista del espectador, son parte del escenario. Se ven los detalles en los diferentes planos, las cámaras muestran. Desde el primer capítulo, donde se ven niños desenterrados y una primera prostituta cortada con precisión quirúrgica (y sin sangre), el público sabe que la lógica del programa es exhibir la muerte. Además de la herencia gótica, está la herencia barroca extremada. Escribió Ileana Diéguez: "esta cultura del exceso, de lo hiperbólico y lo excéntrico, incide decisivamente en las formas de representación; de manera que el exceso puede estar 'representado como contenido', o puede modificar la 'estructura de representación', sus dispositivos, apuntando sobre todo a la desmesura, a lo demasiado, e indicando también tipos de comportamientos y conductas (excesivas) que se salen de los límites conocidos o aceptados".¹⁹³

La muerte, sobre todo la muerte violenta, cruza transversalmente la serie: los cuerpos se encuentran en la calle, en los hogares, bajo tierra. Pero también es un hecho estético: Dexter y el Asesino del camión de hielo son ritualistas que cruzan el umbral de lo conocido (hasta el momento, en televisión). El cuerpo es un espacio de intervención con las marcas particulares de autor. ¿Cómo actúan? Cortándolo con precisión, separándolo en partes, destruyendo la totalidad. Según Diéguez¹⁹⁴, "los cuerpos desmembrados (...) [son] la nueva representación de una degradada condición humana. El cuerpo ex/puesto es apenas reconocible, la reducción a un montón de carne. Esta corporalidad (...) ha ido implicando la emergencia de performatividades y teatralidades (...) determinadas por el exceso (ir más allá, del latín: ex-cedere) y la hiperbolización del horror. (...) Retorna el drama barroco de los cuerpos desmembrados en las exposiciones públicas de los cercenamientos o linchamientos, implicando la construcción de un discurso donde los objetos de representación, las partes o pedazos corporales, son desmontados, separados de su orden natural y social."¹⁹⁵ La dificultad de identificación confirma la degradación, la desacralización del cuerpo. Quienes lo aplican, quienes infligen el daño social, son –vale

¹⁹³ Diéguez, Ileana. "Neobarroco violento. Performatividades del exceso", en: *Revista Aletria*, Vol. 21, N° 1, Belo Horizonte (Brasil), Universidade Federal de Minas Gerais, Enero-Abril 2011. [En línea] Disponible en: http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Aletria%2021/21,1/06-Ileana%20Dieguez.pdf

¹⁹⁴ La autora toma como objetos de análisis la violencia en México (los casos ocurridos durante la presidencia de Felipe Calderón) y algunas expresiones artísticas de corte pictórico y escultural. Sin embargo, en términos analíticos, es útil para esta tesis.

¹⁹⁵ Diéguez, Ileana. Op cit.

recordarlo— los que están fuera de la frontera, los violentos que producen pánico moral. Son los monstruos, los ogros (tardo) modernos. Según Adorno y Horkheimer, son "los seres brutales que están siempre a disposición cuando se trata de liquidar a alguien, (...) [son] los ogros que viven en la oscuridad de la historia y mantienen despierto el miedo sin el cual no existiría dominio alguno: en ellos, el odio-amor hacia el cuerpo es brutal e inmediato; ellos violan todo lo que tocan".¹⁹⁶

Existen diferencias en el objetivo de la desmembración: Dexter lo hace a escondidas, de acuerdo a las prescripciones de Harry; Rudy (Brian Moser) los deja en el espacio público. El espectador puede ver los resultados de ambos, el lente de la cámara muestra cómo hacen del crimen un hecho estético. Son pedazos de carne separados de la totalidad que, además, permiten reconocer quién fue por la metodología aplicada.¹⁹⁷ Los demás casos, en cambio, son menos complejos: Dexter observa la situación y detalla si fue un corte en la carótida, si fue un disparo en el pecho a corta distancia o si fue un machetazo.

Encontramos, entonces, dos tipos de cadáveres: un cadáver intervenido, desmembrado, objeto de un rito fríamente calculado; un cuerpo atacado violentamente, estático, que provee indicios a los investigadores (que los recogen y, luego, tratan de cerrar el caso). Se encuentra, en la serie, una pila de cuerpos acumulados en un lugar recóndito (el fondo del océano: son muertos sin enterrar, desaparecidos) y otra pila dispersa en diferentes puntos de la ciudad. Son la expresión de la violencia hiperbolizada. El cruce de una frontera que, anteriormente, no hubiera sido posible franquear (un par de décadas atrás, la censura hubiera sido probable, efectiva; en la actualidad, hay sectores sociales que critican el contenido explícito de la serie, existe una resistencia que no ha logrado que la emisión cambie —esto no quiere decir no que tengan la posibilidad de hacerlo—). En esta época barroca, se produjo un corrimiento que permite que una serie de televisión muestre sin tapujos una plétora de cadáveres. La ciudad se transformó en un inmenso teatro de la criminalidad.

Metz y Todorov: el verosímil

A pesar de los rasgos neo-barrocos, Dexter responde está dentro de un género muy reglado. El policial, como género, responde a un verosímil. Ahora bien, ¿qué es lo verosímil? Todorov, al buscar una definición (desarrolla tres), despeja el panorama señalando que los

¹⁹⁶ Adorno, Theodor y Horkheimer, Max. *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Editorial Trotta, 2009.

¹⁹⁷ Eso se verá también con los asesinos seriales de las temporadas siguientes: el Despellejador (que arranca trozos de piel de las víctimas), Trinity (que elige recrear tres muertes: una joven desangrándose en una bañera, una madre de dos hijos que lanzándose al vacío y un padre de dos niños apaleado hasta la muerte), el Asesino del Juicio Final (que recrea el Libro del Apocalipsis: los cuatro jinetes, la puta de Babilonia).

discursos no están regidos por una correspondencia con un referente, sino con sus propias leyes; en consecuencia, no hay transparencia en el lenguaje.¹⁹⁸ Esta primera definición de lo verosímil como algo conforme a la realidad¹⁹⁹ es ingenua. Una segunda definición toma lo verosímil como una relación entre un texto particular con otro texto, general y difícil, la opinión pública (esta idea genera una dificultad: hay tantos verosímiles como textos, y ambos términos tienden a confundirse). Todorov da una tercera definición, que es la que importa rescatar: "lo verosímil es una máscara con que se disfrazan las leyes del texto, y que nosotros debemos tomar por una relación con la realidad".²⁰⁰ Existen dos niveles de lo verosímil: "como ley discursiva absoluta e inevitable; y (...) como máscara, como sistema de procedimientos retóricos, que tiene a presentar estas leyes como otras tantas sumisiones al referente".²⁰¹ La información de lo verosímil está dado por lo dicho y por lo no dicho (que debe ser captado por el lector/espectador); de esta manera, se da una relación entre diferentes órdenes de discurso.

De la tercera definición de Todorov se pueden hacer dos comentarios. En primer lugar, lo verosímil funciona como gramática de producción porque la producción discursiva que lo construye está reglada por discursos sociales (contemporáneos o anteriores); las relaciones son inter-discursivas. La descripción de lo verosímil –analíticamente hablando– se hace en reconocimiento, especificando los elementos constitutivos del fragmento cristalizado de la semiosis infinita. Si lo verosímil es un proceso de "enmascaramiento" de las leyes que rigen al discurso considerado, el análisis tiene que "desenmascarar" esas leyes (que, a fin de cuentas, son sociales e históricas, como todas las leyes discursivas). En segundo lugar, esta definición introduce al lector/espectador en el proceso. Éste debe aceptar (o dar por válida) la relación con la realidad propuesta –aunque sepa que no hay probabilidades de que ocurra en la vida cotidiana. Así, entra en juego el reconocimiento de las leyes del género (como se dijo al comienzo: los géneros son opciones comunicacionales sistematizadas por el uso, generan un horizonte de expectativas acerca de los desempeños semióticos). El público está "educado" con estas reglas y sabe cuáles son: por ejemplo, en el policial (principalmente, en el regido por los métodos científicos duros) no pueden aparecer zombies, mutantes o súper-héroes; tampoco

¹⁹⁸ Mal que le pese a Vattimo y su séquito, la idea de la sociedad transparente (y, en consonancia, de un modelo transparente de la comunicación) ha sido hecha añicos por la praxis. La comunicación es un proceso complejo, sobredeterminado, y a veces confuso, opaco. El optimismo posmoderno sufrió un baño de realidad.

¹⁹⁹ La realidad, definiéndola brevemente, puede ser considerada como una construcción semiótica permanente, y no está exenta de las relaciones de poder.

²⁰⁰ Todorov, Tzvetan. "Introducción: lo verosímil", en Barthes, Roland y Todorov, Tzvetan (comp.): *Lo verosímil*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970.

²⁰¹ Todorov, Tzvetan. Op cit.

puede resolverse el misterio por medio de métodos no racionales (ni el culpable debe ser el personaje más obvio). Lo verosímil, entonces, está inserto en las complejas relaciones interdiscursivas.

Christian Metz, haciendo referencia al cine, señaló que cada género tenía un campo de lo decible propio que excluía otros. Ese tiempo terminó; es posible –ahora– que haya entrecruzamientos, pero eso no quita lo sustancial. Para Metz, lo verosímil es “cultural y arbitrario: (...) la línea divisoria entre los posibles que excluye y los que retiene (...) varía considerablemente según los países, épocas, artes y géneros”.²⁰² El status de lo verosímil, entonces, es la existencia misma de una línea de demarcación, de una restricción de los posibles. Es la reiteración de un discurso: “la obra parcialmente deliberada (...) es la obra abierta, aquella que, en tal o cual parte, actualiza o re-actualiza uno de esos posibles que están en la vida (...) o en la imaginación de los hombres”.²⁰³ Para que esto sea posible, la cultura tiene que conformarse en campos en los que se pueda establecer comparaciones.

Metz señala que lo verosímil implica la renuncia a lo verdadero (como Todorov, que lo considera ingenuo). Se parece a lo verdadero pero no lo es. Lo verosímil, para este autor, es el “arsenal sospechoso de procedimientos y de trucos que querrían naturalizar al discurso y que se esfuerzan por ocultar las reglas”.²⁰⁴ Entre Todorov y Metz no hay grandes diferencias para definirlo. No obstante, es clave el aporte de Metz en un punto nodal: lo verosímil es cultural y arbitrario; la línea divisoria varía según los países, las épocas, las artes y los géneros. (Tomemos un ejemplo ilusorio útil para ejemplificar: una remake de Dexter en Argentina. Varios puntos demostrarían la candidez de la idea: la policía forense no sería expeditiva ni contaría con los recursos técnicos de avanzada que utiliza el protagonista; la policía, aquí, es una institución que tiene una estructura viciada²⁰⁵ que genera una profunda desconfianza en su accionar; los generadores de pánico moral son otros colectivos sociales (porque la estructura económico-social es diferente, segmentada, y existe una tendencia a la privatización, al encierro, por parte de las clases dominantes). La idea no funcionaría porque, además, el esquema policial en los soportes audiovisuales en Argentina tiende a ser conservador en lo formal y esquemático en lo narrativo – exceptuando las películas que tienen una fuerte herencia del policial negro, como las dirigidas

²⁰² Metz, Christian. “El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil”, en Barthes, Roland y Todorov, Tzvetan (comp.): *Lo verosímil*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970.

²⁰³ Metz, Christian. Op cit.

²⁰⁴ Metz, Christian. Op cit.

²⁰⁵ Para completar la idea cito casos en los que miembros de la fuerza policial están imputados: narcotráfico, robo organizado, trata de personas, gatillo fácil, desapariciones forzadas. Y también hubo miembros que participaron en delitos de lesa humanidad en el marco de un genocidio. Dexter tendría mucho trabajo al interior de la institución.

por Adolfo Aristarain. (Por ejemplo, los films de Ramón Ortega –funcional a los genocidas de la última dictadura militar por su visión benevolente de las fuerzas represivas– y las series televisivas de Adrián Suar son conservadoras. Ambos establecen la frontera entre buenos y malos e incluyen tics y clichés en la historia.²⁰⁶). En suma, sería improbable que haya correspondencia por las profundas diferencias en las gramáticas de producción.)

¿Dexter miente?

Cuando se produce una confusión de lo verosímil con lo verdadero en el género policial, esto es: cuando se da una ilusoria correspondencia entre una ficción (que tiene reglas que la condicionan) y la realidad (que es una construcción discursiva compleja), encontramos artículos que dicen: "Las mentiras de CSI" –que podríamos extender a la idea "Las mentiras de Dexter". Esto se produce porque se soslayan las gramáticas de producción de un discurso narrativo –que tiene que crear suspenso y momentos de tensión/distensión– y se sobre-dimensiona la influencia de la ficción en la construcción de "la verdad". Para ejemplificar esta comparación caprichosa, es necesario enumerar algunos elementos que se encuentran en las series forenses (y no en la cotidianidad policial): el nivel de fallas es mínimo; la capacidad de detección de detalles es asombrosa; la burocracia no existe o se sortea con facilidad; las pruebas, sin importar su tamaño, se pueden enviar al laboratorio (donde van a ser examinadas rigurosamente por científicos siempre dispuestos a colaborar); los resultados se obtienen rápidamente. No hay consonancia con la realidad²⁰⁷, pero esto es parte de la relación que se establece entre el espectador y los productores de la ficción (lo que podríamos definir como "contrato de lectura").

No existe el crimen perfecto, tampoco la investigación perfecta. En las series, la capacidad profesional de los investigadores llega a niveles que difícilmente se den en la realidad. Dexter, por ejemplo, tiene una temeraria perspicacia. Pero, a diferencia de otros investigadores, su función no se limita al cierre de casos o a la resolución de enigmas: suelen ser el paso intermedio a otro crimen. Por ese motivo, los resultados que obtiene son instantáneos (ya que no depende de otra persona: su trabajo es solitario). En pocas ocasiones va a requerir la ayuda de Masuka –que, como él, es expeditivo– en problemas que necesitan una resolución inmediata (esto es un rasgo previsible del género: contar la historia con detalles sería engorroso). En todos

²⁰⁶ Deberían ser objeto de análisis para compararlos con otros productos. El policial tiene matices grandes, y para trabajar las representaciones sociales que lo subyacen es importante describirlos con una visión crítica.

²⁰⁷ Si el verosímil tiene una relación con el país donde ocurre en la acción, tomemos un ejemplo donde la acción forense mostró claros signos de incompetencia (o de encubrimiento): el asesinato de María García Belsunce. La trama, digna de un policial negro, tuvo ribetes perversos. A veces, la historia supera a la ficción.

los casos, se utiliza la elipsis (se saltan algunos pasos necesarios) para dinamizar la acción. Como se dijo anteriormente, lo verosímil no es lo verdadero pero se parece (no tiene que ocurrir efectivamente, "alcanza" con que sea probable)

En definitiva, Dexter –que es una serie neo-barroca– cumple con lo verosímil (no son términos excluyentes) porque las reglas –las restricciones– del género policial están presentes (la investigación –con todos los elementos señalados en los párrafos anteriores– es el principio ordenador narrativo, la historia de la investigación –que es una constante– busca reconstruir la historia de un crimen, la resolución es racional). El lugar elegido para la acción, Miami²⁰⁸, es un escenario creíble para que las acciones se desarrollen por la composición geográfica y la diversidad territorial. Las historias de ambas temporadas no tienen fisuras que generen la idea de que la ficción se desvió o hizo caer a los espectadores en una trampa. Además, otros antecedentes apoyan esta idea: los asesinos seriales son una invención discursiva de un criminólogo norteamericano, que se basó en estudios empíricos hechos en su propio país; el género de psycho-killers tuvo a la industria audiovisual norteamericana como productora hegemónica y emprendedora; las posibilidades técnicas con las que cuentan los investigadores fueron desarrolladas en otras series de la maquinaria forense. La novedad de Dexter es la exacerbación del rasgo barroco de la hiperbolización de la violencia, el corrimiento de la frontera que permite mostrar y mirar –sin filtros– cuerpos despedazados por televisión.

²⁰⁸ No deja de ser inquietante que, en Argentina, veamos el costado sucio del edén turístico del menemismo y la dictadura: Miami.

Capítulo 10

Gramáticas de producción e industrias culturales: cruce de géneros en Dexter

"El mundo industrial incorporó el mundo del entretenimiento como un nuevo capital de inversión: unos trabajadores con tiempo libre de calidad serían más felices, serían mejores trabajadores y sería, además, mayores consumidores. El ocio y el tiempo libre se volvieron tan importantes para el contexto capitalista como la producción misma. El entretenimiento se establece así como la contraparte que equilibra la balanza de la producción". Omar Rincón, "Narrativas mediáticas".

¿En qué contexto cultural/económico se produce Dexter?

En la década del cuarenta, exiliados en Estados Unidos, Adorno y Horkheimer acuñaron un concepto que, décadas después, sigue siendo relevante para la discusión: industria cultural. Ambos autores, que provenían de una vertiente elitista de corte progresista, observaron cómo la cultura (sea alta o baja) se "degradaba" en mercancías que se producían en serie y se ofrecían para obtener el conformismo social en los consumidores. Según estos autores, la cultura se estandariza, las diferencias se absorben, los detalles se vuelven fungibles. Toda esta producción se genera para organizar y manipular, mediante el esquematismo, a los consumidores; la industria cultural fija positivamente, por sus prohibiciones, su propio lenguaje, su propia sintaxis. El sistema tiene su propia validación, se retroalimenta porque todos los productos que allí se producen no hacen más que reforzar los esquemas previos –se produce la reconciliación entre lo universal y lo particular, no hay tensión posible. La industria cultural absolutiza la imitación, la repetición; los que no se adaptan son excluidos, están condenados a la impotencia económica. Para Adorno y Horkheimer, "el triunfo universal del ritmo de producción y reproducción mecánica garantiza que nada cambie, que no surja nada sorprendente".²⁰⁹ La industria cultural es la industria de la diversión, su poder sobre los consumidores está mediatizado por la diversión.²¹⁰ El fin: lograr el conformismo.

Adorno y Horkheimer cambiaron las coordenadas del análisis, haciendo énfasis en la relación entre economía y cultura (y su funcionalidad con el poder). A pesar de su visión negativa,

²⁰⁹ Adorno, Theodor y Horkheimer, Max. Op cit.

²¹⁰ Ambos autores escribieron una frase brillante: "la diversión es la prolongación del trabajo bajo el capitalismo tardío". Es una línea que, en la actualidad, es indispensable analizar: el avance del mercado en el "tiempo libre", el "uso" del descanso de las diferentes clases sociales (los comportamientos de consumo, las distinciones clasistas e inter-clasistas y la funcionalidad que tiene en la reproducción del capital). Ver: Adorno, Theodor y Horkheimer, Max. Op cit.

que ya ha sido sometida a críticas justas (e injustas), aportaron para una línea de investigación que puede –y debe– ser extendida. Con los desarrollos posteriores, se superaron algunos obstáculos analíticos: no se habla de industria cultural en singular (sino que se define en plural), se le quitó el ripio elitista a la definición de cultura y se comprobó que no todas las producciones culturales se degradan en meras mercancías descontextualizadas y conformistas. La cuestión se volvió, analíticamente, más compleja: con las nuevas tecnologías, las industrias se diversificaron (y, por ello, no todas responden a los mismos moldes, a las mismas fórmulas) y surgieron nuevos espacios de expresión. Además, se evidenció que la relación entre el arte y el mercado no es sólo de imposición, sino que existen espacios de resistencia²¹¹ y de creatividad –estancarse en fórmulas caducas es disfuncional a la reproducción del capital. Las industrias necesitan incorporar al público (o crearlo), generar hábitos de consumo, elaborar nuevas ofertas.

Las relaciones entre los espectadores/consumidores/ciudadanos y las industrias culturales no están exentas de conflictos, de intereses contrapuestos (que Adorno y Horkheimer no observaron o que apenas vislumbraron²¹²). En la actualidad, la disputa es por la democratización de las producciones de las industrias culturales –sobre todo en las industrias audiovisual y musical. La convergencia digital abre nuevas posibilidades de acceso que ponen en cuestión un nudo central de la política contemporánea: los flujos de información, los canales de distribución de los contenidos. Bajo la fachada de la protección de los derechos de autor²¹³, que se defienden desde la lógica del lucro privado, se busca coartar el acceso a los usuarios que descargan o consumen contenidos online (en el caso de la televisión paga y la música distribuida por grandes corporaciones²¹⁴). Como escribió Jesús Martín Barbero: “una de las más rentables trampas a través de la cual opera el proceso de expropiación de las mayorías a los bienes culturales de la humanidad es la tramposa protección a la propiedad intelectual: categoría ésta espuria, pues en ella lo intelectual queda equiparado y reducido a lo mercantilmente apropiable, y mistificadora del derecho de autor, un derecho que es definitivamente cooptado por la idea de patente y su pseudo jurisprudencia comercial. Necesitamos poner al descubierto las formas y

²¹¹ Una noción que, en los estudios culturales, debe ser objeto de revisión, distinguiendo los diferentes modos de articulación y de profundidad. ¿Resistencia a qué?, ¿por qué se genera?, ¿cómo se genera?, ¿cómo se sostiene en el tiempo?, ¿cómo genera lazos sociales prolongados? Pensarlo como un concepto monolítico genera imprecisiones y confusiones.

²¹² Ver: Adorno, Theodor. *Consignas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1993.

²¹³ A mediados de enero de 2012, el FBI intervino en una causa contra los dueños de Megaupload (un sitio de alojamiento de archivos). Cerraron el sitio y dejaron a los usuarios que pagaban por el servicio sin la posibilidad de acceder a los datos que tenían guardados allí. Fue un ataque frontal -e impune- contra los derechos de los usuarios.

²¹⁴ Con ejemplos –en apariencia– paradójicos: se puede descargar un contenido producido de Sony y grabarlo en un cd/dvd producido por Sony.

alcances del actual sometimiento que sufren el cocimiento científico y la experimentación estética por el dismantelamiento de las múltiples modalidades de regulación que impedían la extensión e invasión de la propiedad a los terrenos de los saberes, las prácticas y los servicios antes considerados públicos y que internet transforma hoy en bienes comunes”.²¹⁵ Es una de las disputas políticas y económicas más fuertes que se da en la actualidad.²¹⁶ Las relaciones entre economía y cultura (producciones de diverso tipo) son más profundas que en los tiempos de Adorno y Horkheimer.²¹⁷

La tecnología genera nuevas prácticas de consumo: por ejemplo, las series no se ven sólo por televisión (la mayoría están disponibles en sistemas de televisión pagos²¹⁸), sino que se ven online (o se descargan). La dinámica generada por internet cambió radicalmente el tránsito de la información (que produjo una segmentación del público y facilitó la creación de comunidades virtuales des-territorializadas). Profundizó aún más la inter-conexión y la inter-dependencia de los países integrados en los intercambios comerciales globales. Pero la inter-conexión y la inter-dependencia no se dan en una relación de igualdad y de horizontalidad. En los intercambios entre países se producen relaciones centro-periferia; hay países exportadores e importadores netos de contenidos. En el comercio audiovisual se ejerce la hegemonía de las economías de escala, esto es, de las empresas que cuentan con los recursos necesarios para expandirse por diferentes puntos del planeta. (Dexter, por ejemplo, es producida por Showtime. La cadena fue creada en 1976 como un sistema de cable local en California; en la actualidad opera con ocho canales multiplexados en Estados Unidos y, además, posee dos redes de pago: en Australia y en Arabia. También produce –y exporta a distintos países– “Californication”, “Weeds”, “Homeland”, entre otras.)

La cuestión es económica y cultural –separar los términos es pernicioso. En consecuencia, la relación debe ser contextualizada: las industrias culturales son parte del capitalismo contemporáneo –una mediación entre el mercado y los espectadores. Las preguntas, entonces,

²¹⁵ Barbero, Jesús-Martín. “Diversidad cultural y convergencia digital”. En: *Revista Alambre. Comunicación, información, cultura*, N° 2, Marzo de 2009. [En línea] Disponible en: <http://www.revistaalambre.com/Articulos/ArticuloMuestra.asp?id=36>

²¹⁶ Hay dos ejemplos del panorama actual: 1) el fallido intento en Estados Unidos de imponer la ley SOPA; 2) la posible legalización de las descargas (en Suiza hubo un estudio sobre las “pérdidas” de las corporaciones del entretenimiento, que puede ser considerado un paso previo).

²¹⁷ Paralelamente, surgió una nueva ética, que no está basada en el lucro sino en la distribución libre de los productos culturales. Surgió el “copy-left”. (Es más, como autor de la tesis decidí utilizar una licencia abierta (Creative Commons) de uso no comercial).

²¹⁸ En Argentina, la serie Dexter se ve por la Fx (de la cadena Fox), canal que se encuentra disponible en el servicio de cable pago.

son: ¿dónde se producen los contenidos lo que consumimos?, ¿cómo accedemos a ellos?, ¿quiénes acceden?, ¿quiénes son los prestadores de servicios y quiénes los productores de contenidos? En la globalización, los intercambios son desiguales, asimétricos. El comercio de los productos culturales no está excluido de este esquema: la hegemonía de la industria norteamericana, que históricamente tuvo un rol activo y dinámico, tiene consecuencias prácticas: “la alta concentración –indicó Enrique Sánchez Ruiz– en unas pocas empresas de la producción y puesta en circulación, junto con la disparidad en los flujos e intercambios internacionales de productos culturales, limitan la diversidad y pluralidad de las manifestaciones culturales que circulan”.²¹⁹ Dexter es parte de este proceso desigual, es un producto importado para ser reproducido por un servicio pago (sea internet, sea el cable); es parte de un *continuum* histórico de más de cincuenta años.²²⁰ Con variaciones, con los correspondientes rasgos de época, con diferentes resultados y con diferentes públicos, pero bajo la supremacía mercantil de un gigantesco productor de contenidos: el mercado norteamericano –aunque, por el estado actual de la globalización, esta aseveración puede ser matizada en el futuro: el capital no tiene patria, está la posibilidad de que se integren capitales de diversa procedencia.²²¹

¿Por qué se mencionan estos aspectos? Por una razón: el polo productivo –que es uno de los puntos que se trabajó en la introducción– importa porque no es neutral ni transparente. Los productos de consumo masivo de exportación, salvo excepciones, son generados por empresas. Tienen lógicas de funcionamiento que tienen una dimensión económica que no debe ser minimizada, pero tienen gramáticas de producción que son sociales e históricas: volvemos, nuevamente, a la cuestión de los géneros.

Paleo, neo, meta: notas sobre televisión

La televisión tuvo distintas eras y distintas funcionalidades. De acuerdo a Anna Tous Rovirosa²²² –que parte del esquema propuesto por Umberto Eco²²³–, podemos distinguir tres: la

²¹⁹ Sánchez Ruiz, Enrique. “Globalización e industrias culturales: dialéctica de la mundialización”. En: *Revista Oficios Terrestres*, N° 11/12, La Plata, Facultad de Periodismo y Comunicación Social (Universidad Nacional de La Plata), 2002.

²²⁰ Ver capítulo 4. Allí se hace un resumen (no exhaustivo) de programas norteamericanos paradigmáticos.

²²¹ Es un escenario potencial, y poco probable por el momento. Las productoras de contenidos de mayor peso son norteamericanas: Warner Bros., Walt Disney Company, Paramount, Universal, entre otras.

²²² Tous Rovirosa, Anna. “Paleotelevisión, neotelevisión y metatelevisión en las series dramáticas estadounidenses”, en: *Comunicar*, Vol. XVII, N° 33, España, 2009, pp. 175-183

²²³ Ver: Eco, Umberto. *La estrategia de la ilusión*, Barcelona, Lumen, 1999. Eco distingue dos etapas de la televisión: la paleo-televisión y la neo-televisión. Rovirosa, retomando a Mario Carlón, agrega una nueva etapa: la meta-televisión.

paleo-televisión, la neo-televisión y la meta-televisión. Las tres no son mutuamente excluyentes, pero tienen sus particularidades. La paleo-televisión tenía una separación –bien demarcada– de los géneros, de las edades y de los públicos; la relación con el público era jerárquica, educativa y divulgativa, y había cuestiones temáticas que eran tabú (como el sexo y el dinero). La neo-televisión, en cambio, coincidió con el surgimiento de las cadenas privadas y con la hibridación genérica; los tabúes pre-existentes dejaron de serlo, y la relación con el público se caracterizó por la proximidad y la interacción, por la híper-visibilización y la espectacularización. La meta-televisión, por su parte, aumentó las posibilidades del medio por la auto-referencialidad, la intertextualidad y la contaminación entre la ficción y la no ficción; y el público adquirió la capacidad de identificar los diferentes artificios producidos, por la previsibilidad establecida y los nuevos vínculos.

La meta-televisión fue la cristalización de la madurez del medio (y de los espectadores). El juego inter-textual propuesto mezcla referencias de diferente índole: musicales, literarias, cinematográficas, otros programas; integra esa categoría difusa que es la “cultura popular”. De esta manera, se genera un vínculo de complicidad con los receptores, que –al ser visibilizados los detalles– están capacitados para identificarlos. Generan un plus de sentido porque son fáciles de captar; son relaciones inter-discursivas: el polo productivo parte de una serie de supuestos acerca de las competencias culturales de los espectadores y construye guiños (que pueden ser citas, parodias, homenajes). Pero no hay una sola lectura posible, hay un campo de efectos posibles; no hay una relación lineal entre los polos. Como son relaciones inter-discursivas, intervienen discursos de diferente procedencia: las gramáticas de reconocimiento son extremadamente variables, dependen de las desigualdades culturales, sociales, políticas. Intervienen múltiples determinaciones, que son históricas y sociales: por ello, ni el pesimismo de la manipulación absoluta ni el optimismo de la democracia semiótica son hipótesis fructíferas para el análisis. (En caso de que el consumo sea diferido (como suele ocurrir) los nuevos espectadores pueden no captar algunos discursos de época, o pueden no darle importancia, o que no comprendan a qué lugar o espacio refieren. En tiempos de citas, de pastiche y de reciclaje permanente, identificar las referencias culturales –que pueden ser de épocas, estéticas y países diferentes– se ha vuelto un ejercicio hermenéutico complejo. Retomando a Francois Jost²²⁴, se puede indicar que se está construyendo un grupo transnacional de espectadores que construye una identidad a partir de un reconocimiento generacional –pero que, de ningún modo, niega las particularidades locales. La fragmentación y la des-territorialización de los públicos –que

²²⁴ Jost, Francois. “El culto de la televisión como vector de identidad”. [En línea] Disponible en: <http://www.periodismo.uchile.cl/cursos/psicologia/archivos/02Culto.pdf>

promueve internet– son datos que deben ser contemplados en el análisis; las relaciones entre los polos son cada vez más ricas y complejas.)

Meta-televisión y géneros

La televisión es un palimpsesto alimentado por múltiples fuentes de información; en las épocas barrocas, se producen fuerzas centrífugas que generan inestabilidad, mutabilidad. La contaminación genérica aleja al sistema de la entropía; las fluctuaciones hacen que la previsibilidad sea más complicada. No obstante, vale recordar la funcionalidad de los géneros discursivos: tienen un carácter especificativo, acotado y confirmatorio de los límites; necesitan un componente de redundancia para generar un horizonte de expectativas en el público (deben tener un elemento de auto-evidencia). Los géneros funcionan como sistema en sincronía, dentro de una trama meta-discursiva que permita la comparación y la oposición. Pero además de la previsibilidad (esto es: una estructura resistente al cambio), tiene que haber variación. Una compleja dialéctica entre la innovación y la conservación.

La serie analizada, *Dexter*, contiene elementos novedosos: el cambio del protagonismo, que es un asesino serial (que es, también, un investigador), el desplazamiento del enigma por el secreto, el barroquismo extremado. La mezcla de dos géneros como el policial y el psico-horror cambia la perspectiva porque se produce el pasaje de la hermenéutica policial a la hermenéutica criminal, y los espectadores miran las peripecias –y escuchan las reflexiones– de un implacable asesino serial. Pero sin dejar de lado los recursos provenientes de los géneros dramáticos (y folletinescos): la fragmentación del suspenso, la redundancia calculada, la apelación a la memoria (que es parte de un meta-lenguaje, que cambia según la funcionalidad que se le otorga a través del montaje, del compendio de imágenes y sonidos), la elipsis. Juega con el límite del secreto, para producir tensión/distensión narrativa. *Dexter* es un relato abierto, que se va renovando de acuerdo a las reacciones (el acompañamiento) del público. (*Dexter* está por comenzar –al momento de la entrega de la tesis– la séptima temporada (y está acordada una octava). La incógnita está en saber si se extenderá por mucho tiempo más²²⁵.)

Resumiendo: las determinaciones (las gramáticas de producción de un discurso televisivo particular) están presentes bajo la forma reglada de los géneros discursivos y la producción de un verosímil. A pesar de las innovaciones –que pueden estar en la trama, en la historia, en la

²²⁵ En el policial los ciclos temporales, al ser lineales, no se pueden romper (como ocurre con Superman) sin generar una crisis en el verosímil. en *Dexter*, falta saber cómo van a afrontar el envejecimiento del protagonista. Las conjeturas –y las posibles formas de solucionar la problemática– son muchas.

estructura temporal– siempre existe una base que sustenta al producto. Los espectadores vigilan, y los productores tienden a minimizar los riesgos –que toda producción televisiva es, en algún punto, conservadora. Como dijo Pasquier, la producción se basa en la anticipación de las expectativas y en una incorporación de las reacciones del público, mientras que la recepción se construye sobre una integración constante de los elementos relacionados con la producción. Si las reacciones son favorables, se continúa; si no lo son, se cancela. Los generadores de contenidos de masas (como las series de televisión de exportación) tienen una racionalidad económica, que los lleva a tener en cuenta una serie de variables que no se agotan en los contenidos y en las formas estéticas. En cualquier producción de las industrias culturales, los factores que entran en juego son diversos y complejos. Más si los productores de contenidos son grandes empresas de entretenimiento. El capitalismo es un sistema basado en el consumo, en la reproducción del capital. Sin consumidores, se estanca. Por eso necesita crear públicos y, para lograrlo, necesita crear y recrear contenidos.

Consideraciones finales

"Nos hacemos mayores, pero no cambiamos. Nos volvemos más refinados, pero en el fondo seguimos siendo como cuando éramos pequeños, criaturas que esperan ansiosamente que les cuenten otra historia, y la siguiente, y otra más. Durante años, en todos los países del mundo occidental, se han publicado numerosos artículos que lamentan el hecho de que se lean cada vez menos libros, de que hemos entrado en lo que algunos llaman la 'era posliteraria'. Puede que sea cierto, pero de todos modos no ha disminuido por eso la universal avidez por el relato. Al fin y al cabo, la novela no es el único venero de historias. El cine, la televisión y hasta los cómics producen obras de ficción en cantidades industriales, y el público continúa tragándose las con gran pasión. Ello se debe a la necesidad de historias que tiene el ser humano. Las necesita casi tanto como comer, y sea cual sea la forma en que se presenten -en la página impresa o en la pantalla de televisión- resultaría imposible imaginar la vida sin ellas". Paul Auster, "Un oficio inútil"

Tal vez el inspector francés haya leído a Balzac, o tal vez no. Pero el concepto que utilizó fue muy similar: en 1916, mientras acompañaba a León Trostky en el viaje que lo llevaba de París a Irún (parte de la frontera con España) le dijo: "los gobiernos pasan, pero la policía permanece".²²⁶ No se equivocó. Casi un siglo después la institución sigue, pero la función política que cumple no es la misma y la capacidad con la que cuenta tampoco. La policía, en sus más remotos orígenes, era considerada una técnica de gobierno cuyo objetivo era "permitir a los hombres sobrevivir, vivir y hacerlo de un modo aun mejor. Esa policía vela por todo lo que se refiere a la felicidad de los hombres, aunque la policía vela por todo lo que regula las relaciones sociales. La policía vela sobre lo que está vivo".²²⁷ Con el surgimiento del capitalismo como modo de acumulación cambió la lógica de funcionamiento: la policía debía proteger la propiedad privada, que estaba expuesta a la depredación. Es un cambio fundamental que produce un nuevo estatuto del criminal, y una nueva discursividad acerca de lo que se considera delictivo. El delincuente, a partir de ese momento, es el enemigo interno, el que rompe el contrato social.

Durante ese pasaje, emergió la literatura policial. En la década de 1840 surgió el policial de enigma. En la década de 1920, en un mundo decadente y viciado, surgió el policial negro. Durante la guerra fría, surgió el policial de espías. Y, luego, casi en simultáneo, en la década de 1950, el policial apareció en la televisión. Y, luego, siguió produciéndose masivamente hasta la actualidad –porque es un gran generador de historias, y aunque como espectadores nos

²²⁶ Honoré de Balzac escribió: "los gobiernos pasan, las sociedades mueren. La policía es eterna".

²²⁷ Martyniuk, Claudio. Op cit.

volvamos más refinados, queremos que nos cuenten una historia, y otra, y otra, y otra. Los soportes se ampliaron (aparecieron la televisión y el cine), y proveyeron nuevos recursos técnicos y nuevas formas de narración –que mantuvieron a la intriga, al suspenso, al misterio como formas privilegiadas. La producción masiva causó un cambio en los moldes –para mantener o aumentar la audiencia. La ficción paranoica se volvió flexible, se mixturó con otros géneros; los esquemas heredados se volvieron más difusos. El policial se volvió algo más rico, complejo.

La institución policial, en este trayecto, se sofisticó, se diversificó. Con nuevas herramientas disponibles, la subjetividad cambió –su función defensora del status quo no, permanece incólume. Se produjo una importante división del trabajo. La ficción no pudo dejar ese dato de lado (porque necesitaba un anclaje que le permitiera sostener el verosímil): los especialistas comenzaron a cobrar mayor relevancia en las historia; personajes que, anteriormente, eran secundarios se transformaron en una parte nodal de la trama. Esta tesis intentó explicar ese proceso, que fue general, y que, en la actualidad, tiene un peso importante en las gramáticas de producción televisiva. Sin comprender estos cambios fundamentales, estos desplazamientos discursivos, *Dexter*, como producto audiovisual, sería muy difícil de analizar: es un producto social e histórico, y para hacerlo inteligible es necesario describir los aspectos que lo hicieron posible. Nada, discursivamente hablando, surge de un vacío.

Lo que sigue, entonces, es un compendio de los aportes que esta tesis pretendió entregar para el análisis.

1. La nueva subjetividad policial

a. Ni Poe, ni Hammett, ni Quinn Martin:

¿Cómo llegamos a *Dexter*?, ¿cómo fue posible que apareciera un personaje con estas características? Para que ocurra, se dieron una serie de fenómenos en los policiales televisivos: la división del trabajo policial, que tuvo diferentes etapas, que fue sofisticándose con los avances tecnológicos; el avance de la "maquinaria forense", que puso en el centro de la trama a los investigadores profesionales (que tienen una serie de conocimientos específicos); el desplazamiento del detective privado (los investigadores están integrados a la estructura, que continúa siendo jerárquica); el fin del par binario buenos/malos, que hace que los límites morales sean difíciles de establecer (la ambivalencia vale tanto para los criminales como para los investigadores). Todos estos puntos constituyen las actuales gramáticas de producción en el discurso televisivo, no pueden ser soslayados u olvidados.

Ya no alcanza con el raciocinio, con las corazonadas, con el código hermenéutico –esto no implica, de ninguna manera, que haya sido abandonado. La investigación, en las series televisivas, tiene que integrar los nuevos saberes, que son producidos por los especialistas –los profesionales de la detección, que dan pistas irrefutables (porque están cobijados por la evidencia científica). Se produjo, en las últimas décadas, una confluencia entre el investigador hermeneuta y el investigador científico. Dexter –y esto es lo novedoso– incorpora al asesino serial como protagonista. Cambia la perspectiva de la narración: del perseguidor al (potencial) perseguido.

Dexter es un asesino serial en una época turbulenta, y tiene un margen de acción más limitado. El control social de la bio-política tardo moderna es más sofisticado. La información que obtienen las fuerzas represivas es mayor, y los archivos se guardan en diferentes soportes: las pilas de carpetas y las carpetas digitalizadas. No sólo es la fotografía, la numeración de las casas y las huellas dactilares (como ocurría en los tiempos del policial de enigma): es la época de la vigilancia generalizada y de la obtención rápida de los datos –genéticos, económicos, delictivos (en caso de que haya antecedentes disponibles)– sobre las poblaciones. Por ese motivo Dexter es expeditivo y meticuloso: conoce el doble filo de esta etapa bio-política. De las potencialidades que le otorga (dejando en claro que la información, para uso privado, puede ser utilizada para diversos fines) y de los riesgos a los que se expone. Se mueve en los márgenes del sistema, allí donde la vigilancia es más laxa o fallida –donde no hay cámaras, ni micrófonos, ni otros dispositivos–, allí donde la oscuridad es protectora. Esta etapa bio-política, además, lleva a la individuación, al reconocimiento particularizado de los sujetos (que tienen datos que permiten la identificación). Por ese motivo Dexter es una hipótesis de la simulación, que es un elemento indispensable para la supervivencia: cualquier desvío produce sospechas, y este sería el primer paso a la pena capital.

Para estudiar el policial, es necesario describir la subjetividad que ficcionaliza. Describir los elementos que son parte de la construcción del verosímil. Describir las, en fin, gramáticas de producción. No hay linealidad con el contexto histórico-social, ni causa-efecto: es una conjunción compleja entre lo verosímil, las reglas del género, la aceptación del público y, también, la capacidad económica de los productores. Por ejemplo: a diferencia de otras épocas, Dexter es un policial con pocos disparos (su rito se implementa con cuchillos, y los asesinos seriales que persigue, en su mayoría, no usa armas de fuego); este detalle, vale agregar, acentúa el rasgo barroco de los cuerpos desmembrados, la totalidad separada, que hubiera sido rechazado –por el contenido explícito– años atrás. Ya no estamos en los tiempos de Poe, ni en los de Hammett, ni en los de Quinn Martin: ellos son parte de una herencia que debe ser tomada en cuenta para el análisis (ninguna producción discursiva surge del vacío).

Esta tesis buscó describir los procesos previos que están presentes en Dexter. Una metodología de análisis que no se agota en Dexter, que puede servir de insumo para otros productos mediáticos (teniendo en cuenta las particularidades). Vale recordar que todo análisis es una teoría del observador, y que la posición del observador siempre es transitoria.²²⁸

2. El nuevo vengador anónimo

"I'm the razor at your throat, in your fever dreams,/ I'm the one to get your goat, nothing's what it seems,/ Freeze your smile, stop your heart, creep and crawl and slither,/ Come to you and make my mark/" Motorhead, "Smiling Like A Killer".

a. Un héroe micro-fascista

En 1853, Karl Marx escribió: "para defender la pena de muerte se suele presentar ésta como un medio de corrección e intimidación. Pero la historia y la estadística prueban plenamente que desde Caín el mundo jamás se ha corregido o intimidado por el castigo ¡Miserable sociedad ésta que no ha encontrado otro medio de defenderse que el verdugo y que proclama su propia brutalidad como una ley eterna!".²²⁹ Dexter es el regreso del verdugo, pero con un rasgo distintivo: es una cruzada personal, a escondidas de los poderes punitivos –y por eso necesariamente es silencioso, puntilloso, pulcro. Su labor criminal es profiláctica, preventiva: está basada en el pánico moral. En Dexter el ejecutor no es el Estado, es un ciudadano. Dexter es la restitución de los viejos suplicios (los previos a la hegemonía carcelaria), pero con una diferencia central: no se hacen a la luz pública, ni con los espectadores cerca del escenario; son suplicios mediatizados. (Digresión: es una ficción, pero la discursividad está presente no en su realidad concreta, sino en su posibilidad. Los asesinos seriales –con distinto grado de mesianismo y de sadismo– han existido y existen. Dexter es un nuevo límite, una criminalidad con rasgos particulares.)

No obstante, a pesar del cambio de ejecutor, los valores que justifican la elección son similares: matan criminales –así, criminales a secas. Como subrayó Daniel Link, se "separa al crimen de las clases y que separa al criminal de sus semejantes. Naturalmente: el asesino es siempre un Otro con independencia de sus condiciones de existencia".²³⁰ Los criminales son

²²⁸ Ver: Verón, Eliseo y Sigal, Silvia. Op cit.

²²⁹ Marx, Karl. "Pena capital". [En línea]

²³⁰ Link, Daniel. Op cit.

ogros, monstruos incorregibles, que no se pueden insertar en la sociedad. Por ello tienen que ser eliminados: "se mata legítimamente a quienes significan para los demás una especie de peligro biológico".²³¹ Dexter representa una "solución" al problema de la impunidad, de los baches que tiene el Estado en el ejercicio del monopolio de la violencia legítima (que, en este caso, llega a la pena de muerte, que no todos los Estados lo aplican de forma directa²³²), una solución fascista. El fascismo tiene una escala molecular, micro-política; no sólo es cuestión de Estados criminales organizados, de dictaduras civiles o militares (o cívico-militares). Dexter es un héroe micro-fascista²³³: aquellos elegidos para ser maniatados en la mesa son violentos que no pueden dominar sus pulsiones, sus ganas de matar, de reiniciar el ciclo delictivo; es una venganza sádica, la restitución de la sangre por la sangre. Y es un héroe patriarcal: protector de mujeres y niños, las "poblaciones indefensas". La escala siempre es pequeña, y el ataque es siempre contra los ejecutores: en Dexter, la autoría intelectual no es digna de castigo. La modalidad y el ejecutante cambian, pero la justificación es la misma: la peligrosidad, los individuos son juzgados por sus virtualidades y, también, por sus actos (ya que, al ser presa de sus pulsiones, son capturados por Dexter cuando están por cometer otro homicidio²³⁴). Dexter es la actualización de un viejo discurso.

Pero en Dexter hay otro aspecto interesante: la ciencia, los datos que aporta la investigación, obtura la posibilidad de una presunción de inocencia. Dexter no se equivoca (en las dos temporadas analizadas²³⁵). Son todos culpables: las pruebas acumuladas los imputan, destruyen cualquier coartada. La refinación forense es la apoteosis de la racionalidad burguesa, que alzó a la ciencia como fundamento de verdad (en detrimento de la magia) cuando obtuvo la hegemonía estatal, y que cambió la tortura por la formalización y la acumulación de pruebas ante un tribunal como base de los veredictos de los juicios. Dexter, no obstante, presenta una serie de anacronismos: el positivismo criminológico (los supuestos conductistas que le permiten detectar con facilidad asesinos seriales) y la restauración de la tortura como instancia última de confesión.

Teniendo en cuenta estos aspectos, ¿por qué es importante estudiar el policial, cualquiera sea su soporte? Porque los procesos sociales que lo subyacen aportan datos analíticos importantes: el estatuto de la criminalidad, el estatuto de la científicidad, el estatuto de la justicia –que son construcciones históricas, pero no son construcciones libres. Hay una serie de

²³¹ Foucault, Michel. *Historia de sexualidad 1. La voluntad de saber*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 1990.

²³² Como rezaba el poema de Bertold Brecht: hay muchas maneras de matar, y muchas no están penadas por el Estado.

²³³ Ver: Deleuze, Gilles. *Dos regímenes de locos*, Valencia, Pre-textos, 2007.

²³⁴ Quedarse sólo en la virtualidad dificultaría la justificación. Tienen que ser capturados "in fraganti".

²³⁵ A partir de la tercera temporada comete errores significativos. Por ejemplo, el primer asesinato fuera del Código de Harry (Lila no es una excepción, dado que era una piromaniaca y que ponía en riesgo la vida secreta de Dexter).

determinaciones que tienen que ser textualizadas, porque funcionan como condicionantes del discurso ficcional. Es más, como bien demuestra Dexter, en una serie pueden convivir (no en armonía) discurso de diferentes etapas históricas. Por ello, el trabajo del analista debe ser genealógico, documentalista.

b. Positivista, gótico, tardo-moderno: diseccionando a Dexter

Dexter, como protagonista, representa la novedad de poner al asesino serial en primer plano, como actor principal. Esto produce un desplazamiento del enigma en beneficio del secreto, que hace que el rol de la investigación sea otro. Dexter es una serie policial que apela permanentemente a recursos dramáticos, aunque mantiene la fragmentación del suspenso y la dialéctica tensión-distensión. Las peripecias de Dexter, las dificultades que debe superar para mantener su personalidad desdoblada, son el motor que dinamiza la trama. Los frentes que tiene que atender son muchos: el trabajo, la hermana Debra, Rita y los hijos, los amigos. Todos ellos plantean problemas de distinto tipo. Y, para evitarlos, Dexter debe simular todo el tiempo –salvo cuando está satisfaciendo el apetito del Oscuro Pasajero. La incorporación, la internalización de los patrones sociales hegemónicos es la garantía de la supervivencia. Dexter es una representación cabal del control social ejercido desde las costumbres, aunque las impugne las implementa –desde una postura burlona, irónica (con el interesante nivel de criticidad que le da el distanciamiento).

Como personaje, Dexter tiene una serie de rasgos que es conveniente rescatar. Como modelo heroico, es gótico (dado que es consciente de su superioridad y la implementa para producir dolor, como ocurría con los personajes de esa vertiente estética) y anti-heroico (falla, duda, no es un modelo moral); estos no son rasgos excluyentes, pueden estar presentes elementos de diferentes modelos (ya que los rasgos de los héroes dependen del período histórico en el que se encuentre, de las coordenadas sociales y culturales, de la mitología existente). Como personaje ideológico, tiene valores que pueden considerarse liberales: como indica Luis García Fanlo, "no tiene actitudes discriminatorias ni prejuicios de carácter étnico, racial, género o preferencia sexual; cree en el sistema judicial y en las garantías constitucionales – en particular la que postula que toda persona es inocente hasta que se demuestre lo contrario–; tiene un particular rechazo por los hombres golpadores y violadores y siente aberración por quienes abusan de niños. Aunque no profesa religión alguna se muestra tolerante hacia los cultos pero detesta a los que lucran con las creencias de la gente, en particular los *telepastores*".²³⁶

²³⁶ García Fanlo, Luis. "Análisis sociológico de la serie de televisión Dexter", en: *La mirada de Telemo. Revista*

Como investigador y como asesino serial, es positivista: piensa la simulación como supervivencia (como creían, a principios del siglo XX, algunos médicos de esa línea) y piensa la criminalidad como una determinación de las pulsiones, como un destino ineluctable una vez convertido en criminal. Los demás personajes (Debra, James Doakes, Frank Lundy, María Laguerta, Ángel Batista) tienen características típicas de la herencia policial, sobre todo en lo referente a los modelos de conductas –que son variables, difusos e incluso contradictorios. Todos tienen sus secretos, sus caras ocultas, su pasado indecente, que se van conociendo a medida que se desarrolla la trama. La moral está en una zona de indeterminación.

Estudiar los personajes, entonces, es una forma de conocer algunos datos provenientes de las discursividades de época. Como escribieron Eliseo Verón y Silvia Sigal, "si no conseguimos identificar los mecanismos significantes que estructuran el comportamiento social, no sabremos tampoco lo que los actores hacen (...) La acción social misma no es determinable fuera de la estructura simbólica e imaginaria que la define como tal".²³⁷ En *Dexter*, el protagonismo es muy fuerte, pero ello no implica que se deje de lado los discursos que lo rodean –esto es: los demás actores intervinientes. Esta tesis buscó tener en cuenta, además del funcionamiento policial (teniendo en cuenta que la división del trabajo tuvo sus consecuencias en las diferentes épocas), los discursos circulantes en la serie. Es un trabajo de descripción de un momento socio-histórico que, necesariamente, debe ser considerado como determinante.

3. Hacia una ¿nueva? teoría del polo productivo

En la introducción, se señaló que era importante acercar el péndulo hacia la producción, que el polo productivo no es neutro ni transparente. Que es necesario analizarlo desde una perspectiva crítica. Que había que deconstruir las lógicas de trabajo y los esquemas que se repiten (analizando productos se apunta a procesos). Para ello, es necesario partir de las regularidades que permiten establecer un horizonte de expectativas, una estructura que se mantenga por un período de tiempo prolongado y que sirva como elemento de auto-evidencia. Por ello, la noción de géneros discursivo es útil: porque los géneros trabajan como sistema en sincronía, operan como una trama meta-discursiva. En ellos se da una mixtura, un intercambio. Se da una dialéctica innovación/ conservación. Los géneros tienen un elemento conservador, pero no están libres de las fluctuaciones; depende de factores que están relacionados con la respuesta del público. Si la propuesta es audaz y tiene un público fiel, puede haber nuevos modos

Académica sobre televisión peruana y mundial, N° 6, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011.

²³⁷ Verón, Eliseo y Sigal, Silvia. Op cit., p. 13.

de hacer; si no lo tiene, puede apelar a fórmulas probadas o a giros inesperados. En los productos como Dexter, que son elaborados para ser consumidos masivamente, se da una relación entre el mercado y los espectadores; tiene que haber una renovación del interés, para mantener a los fieles y sumar adeptos. Se interpela al público para que consuma, pero la oferta depende de la capacidad del polo productivo.

Uno de los más graves daños que produjo la "repcionitis" (la noción de democracia semiótica de Fiske y los autores de vertientes similares) fue haber omitido este aspecto importante de las industrias culturales. Hay consumo activo, re-significación, pero también hay producción activa, respuestas a las respuestas de los consumidores. No hay una determinación única, hay un campo de efectos posibles porque son relaciones inter-discursivas. No se puede establecer de antemano el efecto de los productos mediáticos. Pero, es necesario repetirlo, el polo productor importa porque responde a una racionalidad económica. Como escribieron Armand y Michele Mattelart: "es grande la tentación de apoderarse de esta renovación conceptual relativa al consumo activo y a la puesta de relieve de la capacidad de lecturas insólitas y asombrosas, con el fin de respaldar las tesis que minimizarían el papel estratégico que desempeñan los medios de comunicación en la reproducción de las relaciones sociales. Para, así, desvirtuar la necesidad de seguir construyendo una economía política de la producción mediática, inseparable, a su vez, de una 'economía' de los procedimientos de consumo".²³⁸ No se pueden omitir los aspectos señalados. Los productos mediáticos están insertos en una compleja trama político-cultural-económica –por ello las relaciones no son lineales ni mecánicas–. No hay inmanencia alguna.

Los puntos señalados anteriormente, acaso, sean un bosquejo de un trabajo de integración, donde la economía y la cultura (que es la urdimbre donde se producen los discursos) estén interrelacionadas sin caer en el pesimismo ni en el optimismo epistemológico. Y también, una mirada que articule escalas: según Oscar Steimberg, "una mirada micro (la consideración de los objetos, acciones y dispositivos que se emplazan y ordenan en los grandes registros y géneros de la cultura, pero que también producen los estallidos de esa puesta en sistema) atiende así a temas y dispositivos que afectan y obligan a la redefinición permanente de la dimensión macro (la macro-semiótica que se ocupa de aquellos registros y géneros y de los lenguajes y dispositivos mediáticos en los que se emplazan, y la macrosociológica que atiende a los grandes modos de interacción y organización social que los condicionan y son semantizadas por ellos)".²³⁹ Esta tesis

²³⁸ Matterlart, Armand y Mattelart, Michele. Pensar sobre los medios. Comunicación y crítica social. Madrid, Fundesco, 1986.

²³⁹ Steimberg, Oscar. "Semiótica y estudios culturales: coincidencias en un espejo de imágenes invertidas". [En línea]

buscó articular lo micro (una serie de televisión) con lo macro (un género: el policial, inserto en las industrias culturales). Los resultados están desarrollados en los diferentes capítulos.

Cierre

Este proceso, en definitiva, fue una búsqueda. Un intento de retomar aspectos que ya abordaron (con diferentes resultados) los estudios culturales y los estudios socio-semióticos. Que, como dijo Oscar Steimberg, quizás sean un espejo de imágenes invertidas. Sería un buen punto de partida retomarlos –contemplando los malentendidos y las diferencias– para investigaciones que enriquezcan el campo de la comunicación. Para ello, es fundamental explorar y escribir: como subrayó Juan José Saer: “si no hay riesgo, ¿para qué escribir?”.

Epílogo

Entregar (la tesis) para dejar de corregir, no para dejar de extraviarse. Notas sobre escritura

1. "Es curiosa la suerte del escritor. Al principio es barroco, vanidosamente barroco, y al cabo de los años puede lograr, si son favorables los astros, no la sencillez, que no es nada, sino la modesta y secreta complejidad". La cita de Borges podría extenderse a todo tipo de escritura, principalmente en la académica (los productos finales se publican como escritos, ¿no?). (Borges no tenía una opinión favorable sobre el barroco (una fuente estimable), pero lo que importa es el concepto final: la búsqueda de la modesta y secreta complejidad. No hacer fácil lo difícil (banalizando, evitando los problemas fundamentales), ni difícil lo fácil.)
2. El académico escribe, y escribir es juntar fragmentos. La conclusión cayó por decantación, luego de armar la bibliografía. El investigador en ciencias sociales debe lidiar con la diversificación constante del campo y la co-existencia de diferentes teorías; ambas cuestiones hacen necesario el cuidado con las fuentes. Y la cristalización de este trabajo se hace en la escritura. (Para no enmarañarse al nudo, entonces, lo mejor es ser meticuloso.)
3. Escribí en el plan de tesis: "[para] Verón y Sigal, 'una teoría de la producción de sentido es una teoría del observador. (...) La posición del observador es, primer lugar, siempre relativa, o, si se prefiere, metodológica, o aún: transitoria. Observar un juego del discurso (...) implica ponerse fuera del juego. Pero (...) significa jugar a otro juego.' Es un desplazamiento, en el cual uno se coloca en un juego para observar otro. Un trabajo (...) de interpretación de un tejido social complejo". Sigo creyendo en la pertinencia de la cita (que es herencia directa de Wittgenstein). El trabajo del investigador depende de la teoría que se elige para el análisis, porque a partir de ésta se privilegia una información sobre la otra. (Debo reconocer que hubo capítulos que me generaron un gran esfuerzo intelectual, por las diversas fuentes con las que trabajé. La falta de convergencia entre la teoría discursiva y la teoría cultural es un problema que los estudios de comunicación deben afrontar, para no caer en un mescolanza conceptual que perjudicaría enormemente el trabajo académico).
4. Cito a Renato Ortiz: "toda tradición es ambigua. Por un lado, es fuente de identidad, el suelo al cual pertenecemos; por otro, las raíces, que son demasiado profundas, impiden que surjan otros movimientos. El campo científico, al reproducir las razones de su existencia, consagra determinadas maneras de ver y de proceder que, al legitimarse, funcionan como obstáculos para cualquier apertura hacia lo nuevo. En ese sentido, hay mucho conservadurismo". Creo que es momento de plantear los obstáculos y comenzar, de a poco, a superarlos retomando

los aportes valiosos (cito un par: el pos-marxismo, el pos-modernismo, el funcionalismo, el neo-populismo). Si no vamos a quedarnos en un cuello de botella.

5. En una reunión con García Fanlo, le pregunté –porque tenía la inquietud muy presente–: “¿la escritura es académica? Porque temo que después me lo reprochen en la devolución”. Luis me respondió: “no, está bien, aunque tiene rasgos ensayísticos”. Luego de esta reunión, que no me quitó del todo la inquietud, pensé en Aníbal Ford (y en David Viñas, y en otros que no eran necesariamente académicos); también recordé a Ariel Dorfman y Armand Mattelart y su libro sobre el Pato Donald. Pensé: no me parece mal recuperar una tradición que fue tan prolífica. El sayo me queda grande, pero la cuestión es intentar con cierto descaro. (Leyendo a Omar Calabrese encontré una frase ideal: “el progreso de las ideas nace casi siempre del descubrimiento de relaciones insospechadas, de uniones inauditas, de redes in-imaginadas”. El conocimiento es exploración. Y ésta, a veces, se hace a tientas.)

6. El estilo es la suprema cortesía del autor para su lector. La frase es de Sartre, uno de mis escritores predilectos. Sartre, que era un autor que abordaba temáticas complejas, escribía con claridad. Y Sartre tenía, también, textos soporíferos. No obstante, creo que los científicos sociales no estamos para entretener, sino para analizar, preguntar, errar, ensayar explicaciones. Y para ser corteses con nuestros lectores.

7. Escribir bien es una responsabilidad del académico. Una buena idea con mala prosa es eso: una buena idea con mala prosa. Una idea abstrusa, ambigua, que puede generar incomprensión e interpretaciones tomadas de los pelos. Con frecuencia, me quejo porque hay malas ideas con buena prosa (pienso en unos cuantos escritores). Es hora de poner énfasis en la escritura: clara, concisa, honesta intelectualmente. (Esto sería lo recomendable, salvo que se quiera que el producto del trabajo intelectual se apolille en un anaquel de biblioteca).

8. Paulo Freire escribió: “estudiar, es realmente un trabajo difícil. Exige de quien lo hace una postura crítica, sistemática. Exige una disciplina intelectual que no se adquiere sino practicándola”. Siguiendo la idea, la escritura también exige disciplina. La inspiración no existe. Como dijo Truman Capote: 10% inspiración, 90% transpiración.

9. La escritura no debería ser cuestión de diletantes. Antes de escribir es necesario tener noción de lo que se quiere decir. También es bueno corregir constantemente (sin pasarse de la raya) y publicar (aunque luego se retoque el trabajo). Como dijo Pablo Alabarces (parafraseando a Borges): publicar para dejar de corregir, no para dejar de de extraviarse.

10. Conclusión: en la tesis se trabajó con categorías de diferentes disciplinas: teoría discursiva, semiología, semiótica, historia, política, sociología, filosofía, estética, antropología, criminología. Una tesis multi-disciplinaria. En fin, una tesis de comunicación. A esta altura, no sé qué pensaría Jeff Lindsay si me leyera.

Anexo I

Síntesis argumental de Dexter.

Temporada 1

En los primeros doce capítulos, Dexter y sus compañeros de la policía metropolitana de Mami deben resolver el enigma planteado por el "Asesino del camión de hielo", un asesino en serie que descuartiza prostitutas pero con una particularidad: les quita la sangre. En una segunda etapa, deja partes de un cuerpo humano (de un sereno que trabaja en un estadio de hockey: Tony Tucci) recreando fotos familiares de Dexter. Los asesinatos cometidos aportan pistas para Dexter, pero los compañeros de trabajo lo ignoran. En un comienzo se desconocen las razones por las cuales se propone este tétrico juego de inteligencias, pero al final se da la explicación: el Asesino del camión de hielo es el hermano biológico de Dexter; ambos fueron separados cuando los encontraron junto con el cadáver de la madre (Dexter fue adoptado por Harry, mientras que Brian Moser –conocido en la serie como Rudy Cooper– fue librado a su suerte). Luego de que Moser intenta asesinar a Debra, Dexter decide matarlo y hacerlo pasar por un suicidio.

Capítulo 1

Como presentación, Dexter asesina a Mike Donovan (asesino de niños). Se ve cuál es la metodología de Dexter para cometer sus crímenes: la asfixia o el uso de agujas descartables con drogas para animales, el armado de la escena con láminas de polietileno (que cubre el piso y las paredes) para no dejar huellas, el maniatado de la víctima, el corte –con un escalpelo– que va de la comisura del labio superior hasta la sien para extraer una gota de sangre (que pone entre dos placas de vidrio) y el posterior descuartizamiento. Luego de esta presentación, Dexter va a la primera escena del crimen: una prostituta cortada en pedazos, sin sangre; es el tercer caso en cinco meses: un asesino en serie. Al no haber sangre que analizar, Dexter se retira.

Comienza a planear otro asesinato: Jamie Jaworski, asesino de mujeres. Mientras tanto, encuentran un cuarto cuerpo, en el que el Asesino cambia el ritual; no deja la cabeza. El cuerpo está frío y Debra escucha acerca sobre la cristalización celular del cadáver; obtienen la primera pista acerca del modus operandi. Dexter encuentra un camión refrigerante y lo sigue; éste lo encandila con la luz y le tira la cabeza de la prostituta en el auto.

Después de visitar a Rita y tener una fallida noche de sexo, vuelve al departamento y encuentra una cabeza de muñeca pegada a la heladera; abre la puerta del congelador y encuentra una muñeca cortada en pedazos.

Capítulo 2

El asesino deja un segundo indicio en el camión abandonado: una mano con las uñas pintadas de distinto color. Dexter ayuda a Doakes y Laguerta a resolver el asesinato de un policía: detienen a Norberto Cervantes –gracias a la prueba aportada por Morgan: un pedazo de carne humana en la boca de la víctima–, que luego es asesinado. Dexter descuartiza a Matt Chambers y cuando vuelve a su departamento se da cuenta que el Asesino entró y se llevó la pista (la muñeca) que había dejado.

Capítulo 3

El Asesino del Camión de Hielo re-aparece en escena: deja un cadáver en una pista de hockey sobre hielo (y, para no dejar pistas, robó la cinta de la cámara de seguridad). Tony Tucci, el sereno del estadio, desaparece misteriosamente; es indicado como el primer sospechoso: se ve una grabación en la que acomoda las partes del cuerpo contra uno de los arcos de la pista. Debra y Batista desconfían de esta hipótesis. Batista comprueba que Tucci fue obligado a hacerlo.

Capítulo 4

El Asesino vuelve a dejar una escena armada: una mano humana en la playa. Dexter vuelve al departamento y se da cuenta que la escena recrea una fotografía de la infancia. La mano es de Tucci. El Asesino deja, después, el pie de Tucci con un botín y una pelota de fútbol. Se dan cuenta, por la decoloración y los cortes que Tucci está vivo y que habrá nuevas amputaciones. Dexter, luego de investigar el álbum familiar, encuentra a Tucci vivo; pero para no generar sospechas, le da a Debra –en un papel, para que ella no sepa quién fue– instrucciones precisas del paradero del sereno.

Capítulo 5

Buscan evidencia en el lugar donde encontraron a Tucci, pero fracasan. Mientras tanto, encuentran el cadáver del marido una compañera de trabajo de Rita y ella le pide a Dexter que interceda. Dexter termina encontrando una trama compleja de extorsiones e impunidad. Y,

cuando recoge las pistas, decide asesinar al Coyote Jorge Castillo (que fue el asesino del marido de Yelina, la amiga de Rita). Mientras tanto, Tucci es interrogado por Doakes y Debra, y aparece un personaje nuevo: Rudy, el médico de Tucci. Dexter, al final, atrapa a Castillo y a su mujer Valerie (que es cómplice en el secuestro y en el encierro de los cubanos que no pueden pagarles más dinero del que ya le dieron). Mata a ambos: a Castillo lo descuartiza, mientras que a Valerie (el primer crimen improvisado de la serie) la apuñala. Tira ambos cuerpos al océano y libera a los cubanos sin ser visto.

Capítulo 6

Primera crisis de Dexter: el cuerpo de Valerie aparece en el desarmadero de autos en el que tenían cautivos a los cubanos. Tiene que hacer todo lo posible para que no sospechen de él: la aparición de un niño y las observaciones de Masuka van a aumentar el nerviosismo de Dexter. Para evitar problemas, hackea la cuenta de Masuka y borra su seudónimo de la lista de compradores autorizados de la droga que usa para capturar a sus víctimas (para obtenerla, necesita un permiso de la DEA). Cuando quiere deshacerse de los instrumentos que utiliza para el ritual, comprende que fue un desafío propuesto por el Asesino de Camión de hielo para ver si defecionaba. Lo comprende y usa la sangre de Castillo –el marido de la víctima asesinado por Dexter– para evitar toda sospecha; manipula las pruebas para inculparlo.

Capítulo 7

Debra comienza a salir con Rudy, el médico que atendió a Tucci. Y la policía metropolitana encuentra al primer sospechoso: Neil Perry, un experto en informática sin antecedentes criminales. Dexter desconfía de que sea él: no coincide la metodología de trabajo con la disección de animales que practica Perry. Lo va a buscar para hablar en persona con él y Perry lo desconoce (con lo cual queda comprobada la hipótesis inicial: Dexter sabe que el Asesino del camión de Hielo lo reconoce físicamente)

Capítulo 8

Dexter encuentra una nueva víctima: Emmet Meridian, terapeuta que incita al suicidio a mujeres poderosas. Laguerta, mientras tanto, logra que Perry (luego de ver una cabeza en descomposición) confiese que él no es el asesino, que quiso acaparar la atención ingresando a la red de la policía y obteniendo la información de la investigación. Dexter asesina a Meridian luego

de tener sesiones de terapia y se deshace del cuerpo. Al final del capítulo, se devela el misterio: Rudy es el Asesino. Muestran un indicio: la muñeca que le dejó a Dexter en el primer capítulo está al lado de su computadora portátil.

Capítulo 9

Doakes mata a Bayard (que estuvo en uno de los escuadrones de la muerte en Haití) en un ajuste de cuentas tardío. Dexter, por su parte, recibe una carta que le indica que su padre biológico ha muerto y que recibe una casa en herencia. Va con Rita y es visitado, sin ser avisado, por Debra y Rudy. Allí se entera –luego de un análisis de sangre– que Harry le mintió y que Joseph Drisco no había muerto hasta ese momento. Luego de esparcir las cenizas, vuelven a Miami.

Capítulo 10

Dejan un frasco con sangre y la llave de una habitación de hotel. Dexter ve la escena del crimen y se desmaya: era una recreación de la escena del crimen de la madre. Descubren que es la sangre de cinco cuerpos diferentes y que no había coagulado. Batista encuentra una ex prostituta con una prótesis en la mano (con las uñas pintadas); le pregunta a Masuka por el fetiche de las amputaciones y él lo deriva con Rudy; Batista va y le pide información. Como consecuencia, lo apuñalan. Rudy aparece con el labio cortado y genera sospechas. Dexter, por su parte, rompe el Código de Harry golpeando a Paul, el ex marido de Rita, y armándole una escena para que vuelva a la cárcel. Al final del capítulo, se entera que su madre su asesinada con una sierra eléctrica.

Capítulo 11

El Asesino del camión de hielo dejó un regalo navideño: un cadáver descuartizado (sin una mano) y un video; improvisó el crimen, mató a la ex prostituta que le aportó pistas a Batista. Surge una nueva línea de investigación: los crímenes se producen en una unidad de refrigeración fija; buscan en las diferentes zonas de Miami. Dexter ve el corte en el labio de Rudy y desconfía; le pregunta a Batista si lo conoce y le responde afirmativamente; va a la casa y encuentra que tiene una cerradura industrial; busca pistas en la basura y encuentra un algodón con sangre. Mientras tanto, Debra es invitada a un yate por Rudy, que la desmaya y la maniata. Dexter cierra el círculo: Masuka le dice que la ex prostituta tenía la mano amputada y que había hablado con Batista del caso y, también, obtiene el resultado positivo del ADN secreto que pidió: en el

algodón y en la camisa de Batista coincide la sangre. Llama a Debra para que no se encuentre con Rudy, pero no lo atiende. Rudy tira el celular al agua.

Capítulo 12

Por la investigación policial se enteran que Rudy Cooper murió. Batista pide que se comparen las huellas de Rudy con pacientes psiquiátricos y descubre quién es: Brian Moser. Comienza la búsqueda. Dexter encuentra la casa materna y Rudy (Brian, que le dice que son hermanos biológicos) lo droga. Quiere que mate a Debra. Se niega. Después de pelear y fracasar, Rudy escapa. Vuelve, a escondidas, al departamento de Dexter con el objetivo de matar a Debra. Le arma una emboscada y lo droga. Dexter lo mata en su propia casa, haciéndolo pasar por un suicidio. Termina la temporada con el inicio de la persecución de Doakes a Dexter (porque cree que Morgan tenía más información que la que aportó a la información) .

Temporada 2

En esta temporada el eje cambia. Encuentran los cuerpos que Dexter tiró al océano y comienzan a investigar. Son los crímenes del "Carnicero de la bahía". Interviene, además de la policía de Miami, el FBI, por lo que el boicot de la investigación se volverá una cuestión de alta complejidad para Dexter. Conjuntamente a esta situación, Dexter debe lidiar con la persecución permanente de Doakes, que desconfía de él, y con la idea de Rita de que es adicto a la heroína. En el tratamiento, Dexter conoce a Lila, que lo acompaña en el proceso y que termina enloqueciendo por él, al punto de transformarse en una severa complicación en su rutina criminal. Al final, lo resuelve inculpando a Doakes (que encuentra las pistas para inculparlo) y matando a Lila, que se entera –antes de asesinar a Doakes– del secreto que ocultaba Dexter.

Capítulo 1

Dexter sufre el asedio de Doakes, que no lo deja realizar las cacerías nocturnas. Intenta asesinar –cuando al fin logra despistarlo– a un ciego, pero le tiembla el pulso y no puede hacerlo. Debra, por su parte, sufre las secuelas psicológicas que le dejó el intento de homicidio de Brian y, traumatada, la pega a un hombre en un bar. Dexter encuentra una nueva posible víctima: el Pequeño Chino, un hombre de un porte físico imponente, que queda impune de una serie de asesinatos contra una familia. Lo captura pero vuelve a fallar. Se escapa. Por otra parte, Paul muere en la cárcel luego de una pelea entre internos.

Al final del capítulo, unos buzos encuentran los cadáveres dejados por Dexter.

Capítulo 2

Aparece un personaje central: Frank Lundy, agente especial del FBI. Dexter intenta asesinar a Pequeño Chino, que lo estaba esperando; logra escaparse de él con gran dificultad. Debra, que sigue con sus dificultades, amenaza a un niño con un revólver, y obtiene pistas para detener a la pandilla de Pequeño Chino. Éste va a buscar al chico y, en el trayecto, es capturado por Dexter, que lo descuartiza y cambia el lugar donde tirar las bolsas: busca una corriente que arrastre las pistas a un lugar lejano. Por otra parte, Rita cree que Dexter es adicto a la heroína y quiere anotarlo en un programa de rehabilitación. Dexter logra deshacerse del recuerdo de su hermano –que lo estaba abrumando– tirando la cabeza de la muñeca que le dejó el hermano en la primera temporada.

Capítulo 3

Dexter va a la reunión de adictos en recuperación, pero huye antes de que concluya. Rita le pregunta y comprueba que le mintió (porque no le llevó la ficha de recién llegado). Lundy, con el resto de la policía, busca establecer un patrón que aporte pistas; Debra lo encuentra: tienen antecedentes criminales, por lo que cotejan los ADN con los archivos de la base de datos policial.

Dexter encuentra una nueva víctima: Roger Hicks, vendedor de autos, asesino de mujeres. Y sigue, a su pesar, el tratamiento; quiere abandonarlo, lo que le plantea un conflicto con Rita. Vuelve, se presenta con su verdadero nombre. Conoce a Lila, que se transforma en su protectora. Doakes, por su parte, lo encuentra y le advierte que se limpie para que no siga la persecución.

Capítulo 4

Llega la madre de Rita, que desconfía de Dexter. Masuka, por su parte, produce una nueva crisis en Dexter, que al no conocer los avances de la investigación se vuelve más paranoico. Al final se entera: descubrieron unas algas que permitirían determinar en qué muelle deja el barco el asesino. Para ganar tiempo, Dexter rompe el aire acondicionado donde están los cadáveres, pero su objetivo se cumple a medias: Lundy pidió que las piedras sean guardadas aparte.

Doakes vuelve a matar, esta vez a Curtis (que había asesinado a su esposa).

Capítulo 5

Dexter escucha las conversaciones grabadas entre su madre biológica y Harry. Se entera que Harry le mintió: él estaba en el caso, y Laura (la madre) era informante; Harry destruyó el archivo para ocultar su responsabilidad. Se entera que uno de los asesinos de la madre sigue vivo. Lo va a buscar acompañado por Lila. Lo golpea y logra que confiese que Laura le robaba cocaína para un policía con el que tenía sexo (en una relación clandestina, ya que Harry era casado). No lo mata. Vuelve a Miami.

Dexter limpia las huellas de sangre del barco, ignorando que una cámara lo está filmando.

Capítulo 6

Dexter se entera que hay cámaras en el puerto donde deja su barco. Nadie lo ha visto aún, pero tiene poco margen de tiempo para borrar la grabación (lo logra cuando se evacúa el edificio por un simulacro de incendio). Los problemas se multiplican: Rita rompe con él porque pasó la noche con Lila; Doakes escucha las grabaciones de Harry y Laura; aparece un imitador: Olsen. Dexter lo descuartiza y deja el cuerpo en la habitación. Lo hace para que disciplinar a cualquier émulo y para que no intervengan los federales. Vuelve, después de romper definitivamente con Rita, con Lila.

Capítulo 7

Dexter redacta un manifiesto para despistar a la policía y ganar tiempo (Lundy, al poco tiempo, descubre su intención). Y, mientras tanto, le da una pista falsa a Doakes para sacarlo del camino; lo consigue, luego de provocarlo (le pegó un cabezazo y salió del laboratorio). Laguerta, luego de verlo golpear furioso a Dexter, le da licencia a Doakes.

Capítulo 8

Lundy plantea una hipótesis: el asesino conoce los procedimientos policiales. Comienza a investigar hacia el interior. Y, en una entrevista con Dexter, lo incomoda preguntándole por un fallido análisis de sangre (que Dexter hizo mal intencionalmente, para liberarlo y asesinarlo él). Batista y Debra, por su parte, encuentran unas notas que vuelven a alimentar la paranoia de Dexter.

Jimenez, el asesino de Laura Moser, intenta matar a Dexter a la salida del Bowling. Falla. Dexter decide matarlo. Lo va a buscar y lo asesina con una sierra eléctrica. No puede deshacerse del cuerpo.

Doakes entra al departamento y encuentra, en el ducto del aire acondicionado, el porta-objetos con las muestras de sangre.

Dexter establece la conexión entre Lila y Santos Jiménez; Rita lo llama y le dicen que le robaron las llaves. Se da cuenta que Lila se le está convirtiendo en un problema y la amenaza.

Capítulo 9

Doakes se va de Miami. Se va a Haití para saber dónde puede cotejar las muestras de sangre que obtuvo. Lundy cierra el círculo: el auto con el que capturaron a Rodrigo –una de las víctimas de Dexter– estaba en una de las dependencias de la policía metropolitana.

Dexter se da cuenta que le falta el porta-objetos. Cree que lo encontró Lundy. Lo van a buscar los federales y lo llevan con el agente especial. Allí se entera que Doakes es el principal sospechoso: encontraron las muestras en su auto. Dexter borra las huellas del porta-objetos y de los vidrios con las manchas de sangre para evitar ser inculpado. Se escapa de la guardia asignada por Lundy y vuelve a la cabaña a buscar el cadáver de Jiménez. Cuando llega se encuentra con Doakes, que le había puesto un GPS en el barco. Pelean y, luego de recibir un disparo, desmaya y encierra a Doakes.

Capítulo 10

Dexter se reconcilia con Rita. Vuelve a la cabaña, droga a Doakes para obtener huellas dactilares e inculparlo. Doakes, para ganar tiempo, le dice que Harry no se murió por causas naturales. Dexter, que desconfía, va a consultarle al capitán Matthews y se entera que Harry se suicidó aumentando la dosis de su medicamento.

Mientras tanto, encuentra –sin buscarla– a la siguiente víctima: Christopher Harlow, conocido como José Garza. Lo captura en un bar y lo lleva a la cabaña. Prepara la escena del crimen frente a la mirada de Doakes. Ante los gritos de éste, recuerda el asesinato previo a la muerte de Harry y se da cuenta que él fue el responsable de esa decisión (que Harry no pudo tolerar las consecuencias del entrenamiento criminal de Dexter).

Capítulo 11

Lila, luego de querer inculpar de una violación a Batista, chantajea a Dexter para retomar la relación. Y, en una de sus movimientos furtivos, le roba el GPS a Dexter y se dirige a la cabaña.

Doakes se escapa de la jaula, pero es capturado por dos hombres que van en busca de la cocaína que había en la cabaña. En ese momento, aparece Dexter y lo rescata, pero lo vuelve a encerrar. La policía encontró el auto de Doakes cerca del lugar en el que está cautivo. Dexter decide ir a matarlo antes de que lo encuentren.

Capítulo 12

Lila llega a la cabaña. Se entera que Dexter es el Carnicero de la Bahía. Mata a Doakes generando la explosión de un tanque de propano de la cabaña. Dexter –luego de hablar con Masuka– se entera que no fue un suicidio, que fue intencional, que Lila fue la culpable (porque encontraron su GPS en la escena del crimen).

Llama a Lila, planea un escape con el objetivo de asesinarla. Debra frustra sus intenciones cuando irrumpe en el departamento. Cuando descubre la intención, Lila se lleva a Astor y Cody (los hijos de Rita). Intenta asfixiar a los tres. Logran salvarse, mientras Lila huye a París. Dexter, en un viaje relámpago, la apuñala para mantener el secreto.

Anexo II

Personajes principales:

Dexter Morgan: protagonista de la serie. Analista de sangre de la policía metropolitana de Miami, asesino serial. Irónico y sin sentimientos, implacable con sus víctimas.

Debra Morgan: hermana de Dexter. Malhablada e impulsiva, es parte del grupo de investigación de la policía de Miami. Es la elegida por el Asesino del Camión para cometer el último crimen. En la segunda temporada, sufre las traumáticas consecuencias del intento de homicidio y, luego de superarlo, comienza una relación con Frank Lundy.

Harry Morgan: padre adoptivo de Dexter. Él es quien le enseñó el código con el que se rige. Un ex policía parco y reflexivo. Tuvo un romance clandestino con la madre biológica de Dexter.

Rudy Cooper: su verdadero nombre es Brian Moser. Hermano biológico de Dexter, es el temible "Asesino del Camión de Hielo". Ortopedista, fue pareja de Debra –a quien intentó asesinar.

Vince Masuka: trabaja en el laboratorio de la policía. Adicto a la pornografía y con tendencia a los chistes obscenos, suele ser compañero de Dexter en el análisis de las escenas del crimen.

Ángel Batista: detective. Amigo de Dexter. Divorciado, con problemas familiares.

James Doakes: recio policía, con tendencia al gatillo fácil y a las acciones impetuosas. Desconfía de Dexter y descubre que es asesino serial. Señalado como el "Carnicero de la Bahía", muere al final de la segunda temporada.

María Laguerta: Teniente de la policía de Miami. Una mujer empoderada, que tiene habilidad para hacer política y poder de negociación.

Rita Bennet: pareja de Dexter. Maltratada por su ex pareja, representa los valores más conservadores de la sociedad norteamericana; tiene un carácter frágil y amoroso. Madre de Astor y Cody.

Paul: ex marido de Rita. Golpeador, ex adicto a la heroína, complica la situación de Dexter cuando quiere recuperar la tenencia de sus hijos y hace que Morgan actúe impulsivamente, golpeándolo y logrando que regrese a la cárcel (donde es asesinado).

Frank Lundy: agente especial del FBI. Agudo e inteligente, es quien lidera la investigación en la segunda temporada. Pareja de Debra durante la persecución al "Carnicero de la Bahía".

Lila West: artista, sponsor de Dexter cuando simula ser adicto a la heroína. Tienen un romance que termina transformándose en un problema porque ella se obsesiona con Dexter. Es asesinada al final de la segunda temporada.

Bibliografía:

- Adorno, Theodor. *Consignas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1993.
- Adorno, Theodor y Horkheimer, Max. *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Editorial Trotta, 2009.
- Barbero, Jesús-Martín. *De los medios a las mediaciones*, Bogotá, Editorial Andrés Bello, 1985.
- Barbero, Jesús-Martín. "Diversidad cultural y convergencia digital". En: *Revista Alambre. Comunicación, información, cultura*, N° 2, Marzo de 2009. [En línea] Disponible en: <http://www.revistaalambre.com/Articulos/ArticuloMuestra.asp?Id=36>
- Benjamin, Walter: "Detective y régimen de sospecha", en Link, Daniel (comp.): *El juego de los cautos. La literatura policial: de Poe al caso Giubileo*, Buenos Aires, La marca, 1992.
- Bermúdez, Nicolás Diego. "Aproximación al fenómeno de la transposición semiótica: lenguajes, dispositivos y géneros". *Estudios semióticos*, N° 4, San Pablo, 2008. [En línea] Disponible en: <http://www.fflch.usp.br/dl/semiótica/es/eSSe4/2008-eSSe%5B4%5D-N.%20D.%20BERMUDEZ.pdf>
- Bitonte, María Elena: "La socio-semiótica como forma de pensamiento crítico. De la teoría al trabajo sobre configuraciones materiales", en: *Perspectivas de la comunicación*, Vol. 1, N° 2, Temuco (Chile), Universidad de La Frontera, 2008. [En línea] En: http://www.perspectivasdelacomunicacion.cl/revista_2_2008/parte2_06.pdf
- Bitonte, María Elena y Demirdjian, Liliana Alicia. "¿Promesa o Contrato de lectura? Dos modelos para el análisis de los medios", en: *Comunicación y Sociedad*, N° 40, Guadalajara (México), Universidad de Guadalajara, 2003.
- Boileau, Pierre y Narcejac, Thomas. *La novela policial*, Buenos Aires, Paidós, 1968.
- Borges, Jorge Luis. "La muerte y la brújula", Buenos Aires, Ediciones varias. [En línea]
- Calabrese, Omar. *La era neobarroca*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1994.
- Cappello, Giancarlo. "De paseo por el crimen. Género y trayecto del policial en la pantalla chica", Lima, Universidad de Lima (Perú), 2010. [En línea] Disponible en: <http://www.ulima.edu.pe/Revistas/contratexto/8.pdf>
- Cappello, Giancarlo. "El héroe como demonio. A propósito de los asesinos en serie de la ficción televisiva". En: *La mirada de Telemo. Revista Académica sobre televisión peruana y mundial*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011. [En línea] Disponible en: <http://revistas.pucp.edu.pe/lamiradadetelemo/node/71>

- Capello, Giancarlo. "Los hombres pequeños de la modernidad. Configuración y tiempo del antihéroe ribeyreano", Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2010. [En línea] Disponible en: <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/123456789/1213>
- Carlón, Mario. "Meta-televisión: un giro meta-discursivo de la televisión argentina", en Lacalle, R. (coord.): *De Signis*, N° 7/8, Barcelona, Gedisa, 2005.
- Carrá, Juan. "Dexter y otros criminales: luz oculta en la sangre". [En línea] Disponible en: <http://cosecharoja.fnpi.org/luz-oculta-en-la-sangre/>
- Deleuze, Gilles. *Dos regímenes de locos*, Valencia, Pre-textos, 2007.
- Deleuze, Gilles. "El público como tercero del crimen", en Link, Daniel (comp.): *El juego de los cautos. La literatura policial: de Poe al caso Giubileo*, Buenos Aires, La marca, 1992.
- Deleuze, Gilles. "Posdata sobre las sociedades de control", en Christian Ferrer (comp.): *El lenguaje literario*, T° 2, Montevideo, Editorial Nordan, 1991. [En línea] Disponible en: <http://www.philosophia.cl/articulos/antiguos0102/controldel.pdf>
- Diéguez, Ileana. "Neobarroco violento. Performatividades del exceso", en: *Revista Aletria*, Vol. 21, N° 1, Belo Horizonte (Brasil), Universidade Federal de Minas Gerais, Enero-Abril 2011. [En línea] Disponible en: http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Aletria%2021/21,1/06-Ileana%20Dieguez.pdf
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1985.
- Eco, Umberto. *La estrategia de la ilusión*, Barcelona, Lumen, 1999.
- Eco, Umberto. *Signo*, Barcelona, Editorial Labor, 1988.
- Enríquez, Mariana. "De la gorra", *Página/12*, Buenos Aires, 9 de noviembre de 2002. [En línea] Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-456-2002-11-09.html>
- Escudero, Lucrecia. "El secreto como motor narrativo", en Eliseo Verón y Lucrecia Escudero (comp.): *Telenovela: ficción popular y mutaciones culturales*, Barcelona, Gedisa, 1997.
- Feinmann, José Pablo. "Los condenados de la razón", *Página/12*, Buenos Aires, 11 de Mayo de 2003. [En línea] Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-563-2003-05-11.html>
- Feinmann, José Pablo. *La filosofía y el barro de la historia*, Buenos Aires, Editorial Planeta, 2008.
- Feinmann, José Pablo. "Poisonville", *Página/12*, Buenos Aires, 26 de enero de 2003. [En línea] Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/subnotas/15889-6266-2003-01-26.html>

- Ford, Aníbal. "Fiesta, medios y saber", en Silvia Delfino (ed.): *La mirada oblicua. Estudios culturales y democracia*, Buenos Aires, La marca, 1993.
- Foucault, Michel. "Del buen uso del criminal", en: *La vida de los hombres infames*, La Plata, Editorial Altamira, 1996.
- Foucault, Michel. *Historia de sexualidad 1. La voluntad de saber*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 1990.
- Foucault, Michel. *La verdad y las formas jurídicas*, Barcelona, Gedisa Editorial, 1995.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 1989.
- García, Guillermo. "Tres tópicos modernos". [En línea] Disponible en: <http://critica.cl/literatura/tres-topicos-modernos-especial-para-critica-cl>
- García Fanlo, Luis. "Análisis sociológico de la serie de televisión Dexter", en: *La mirada de Telemo. Revista Académica sobre televisión peruana y mundial*, N° 6, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011.
- García Fanlo, Luis. "Dexter: entre la realidad ficcional y social". [En línea] Disponible en: http://www.jornadassocio.sociales.uba.ar/data/pdf/mesa49/M49_Luis_Garcia_Fanlo.pdf
- García Fanlo, Luis. "Héroes en el cine y la televisión". [En línea] Disponible en: <http://luisgarciafanlo.blogspot.com.ar/2009/06/heroes-y-discurso-filmico.html>
- García Fanlo, Luis. "Top Mejores Detectives (Series TV)", Buenos Aires, 2009. [En línea]. Disponible en: <http://luisgarciafanlo.blogspot.com/2009/10/genero-policial-y-television.html>
- González, Jorge. "La cofradía de las emociones (in)terminables", en Mazziotti, Nora (comp.): *El espectáculo de la pasión*, Buenos Aires, Colihue, 1987
- Huergo, Jorge. "Espacios discursivos: lo educativo, las culturas y lo político". La Plata, II Coloquio Nacional de Investigadores en Estudios del Discurso, La Plata, Septiembre de 2001. [En línea]
- Jameson, Frederic. "Sobre Raymond Chandler", en Link, Daniel (comp.): *El juego de los cautos. La literatura policial: de Poe al caso Giubileo*, Buenos Aires, La marca, 1992.
- Jost, Francois. "El sistema de géneros en TV". Ponencia en: "Seminario de arte y comunicación: Lo audiovisual en el fin de siglo", Buenos Aires, Université Paris III -Sorbonne Nouvelle y Universidad de Palermo, 1998.
- Jost, Francois. "El culto de la televisión como vector de identidad". [En línea] Disponible en: <http://www.periodismo.uchile.cl/cursos/psicologia/archivos/02Culto.pdf>
- Link, Daniel: "El séptimo arte en la época de su reproductividad digital". [En línea] Disponible en: <http://www.lafuga.cl/odradek/398>

- Link, Daniel. "Prólogo: El juego silencioso de los cautos", en Link, Daniel (comp.): *El juego de los cautos. La literatura policial: de Poe al caso Giubileo*, Buenos Aires, La marca, 1992.
- López Rodríguez, Rossana. "Introducción: Alguien sabe demasiado... La cultura popular y el género policial, una defensa", en: *Crimen delicioso. Historia social del relato policíaco*, Buenos Aires, Editorial Razón y Revolución, 2011.
- López Rodríguez, Rossana. "V de violencia", Buenos Aires, Mayo de 2006. [En línea] Disponible en: http://www.razonyrevolucion.org.ar/textos/elaromo/secciones/Cine_Y_Teatropdf/Aromo_28_web%20-%20V%20de%20Violencia.pdf
- Malharro, Martín. "De la novela de enigma a la novela negra". En: *Revista Oficios Terrestres*, N° 1, La Plata, Facultad de Periodismo y Comunicación Social (Universidad Nacional de La Plata), 1995.
- Mandel, Ernest. *Crimen delicioso. Historia social del relato policíaco*, Buenos Aires, Editorial Razón y Revolución, 2011.
- Martyniuk, Claudio. "Policías o la máquina de la seguridad", en: Revista Enie (Clarín), Buenos Aires, 12 de noviembre de 2010. [En línea] Disponible en: http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/politica-economia/Policias-maquina-seguridad_0_370763158.html.
- Marx, Karl. "Elogio del crimen". [En línea] Disponible en: <http://elpatimentdelescarabat.baleaerweb.net/get/MARX%20Elogio%20del%20crimen.pdf>
- Marx, Karl. "Pena capital". [En línea]
- Matterlart, Armand y Mattelart, Michele. *Historia de las teorías de la comunicación*, Barcelona, Paidós, 1997.
- Matterlart, Armand y Mattelart, Michele. *Pensar sobre los medios. Comunicación y crítica social*, Madrid, Fundesco, 1986.
- Mattelart, Armand y Neveu, Patrick. *Los cultural studies. Hacia una domesticación del pensamiento salvaje*, La Plata, Ediciones de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social, 2002.
- Metz, Christian. "El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil", en: Barthes, Roland y Todorov, Tzvetan (comp.): *Lo verosímil*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970.
- Ortiz, Renato. *Taquiografiando lo social*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2004.
- Pasquier, Dominique. "La televisión como experiencia", en Eliseo Verón y Lucrecia Escudero (comp.): *Telenovela: ficción popular y mutaciones culturales*, Barcelona, Gedisa, 1997.

- Pegoraro, Juan. "La excepcionalidad del pensamiento de Karl Marx acerca del delito y la política penal". En: *Revista Electrónica del Instituto de Investigaciones "Ambrosio L. Gioja"*, Buenos Aires, Facultad de Derecho (Universidad de Buenos Aires), 2010. [En línea] Disponible en: http://www.derecho.uba.ar/revistagioja/articulos/R0005A004_0007_investigacion.pdf
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama, 2001.
- Piglia, Ricardo. "Lo negro del policial", en Link, Daniel (comp.): *El juego de los cautos. La literatura policial: de Poe al caso Giubileo*, Buenos Aires, La marca, 1992.
- Pizarro, Marcelo. "Con Lombroso, en Subte, rumbo a BAFICI. [En línea] Disponible en: http://weblogs.clarin.com/revistaenienersdallstar/2009/04/03/con_lombroso_en_subte_rumbo_a_bafici/
- Pizarro, Marcelo. "Degenerados, anormales y Dexter Morgan (II)". [En línea] Disponible en: http://weblogs.clarin.com/revistaenienersdallstar/2010/08/25/degenerados_anormales_y_dexter_morgan_ii/
- Pizarro, Marcelo. "Forenses súper poderosos", en: *Revista Enie (Clarín)*, Buenos Aires, 1 de septiembre de 2007. [En línea] Disponible en: <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2007/09/01/u-01211.htm>
- Pizarro, Marcelo. "Vidas en serie". [En línea] Disponible en: http://weblogs.clarin.com/revistaenienersdallstar/2008/01/04/vidas_en_serie/
- Rivera Ramírez, Sara. "Mecanismos elementales del relato policíaco en un cuento de María Elena Bermúdez". En: *Ciencia Ergo Sum*, Vol. 16, N° 2, México, Julio-Octubre 2009. [En línea]
- Roas, David. "¿Por qué leemos (todavía) novelas policíacas?". En: *Quimera*, N° 259-260, España, Julio-Agosto 2005. [En línea] Disponible en: <http://www.revistasculturales.com/articulos/43/quimera/369/1/-por-que-leemos-todavia-novelas-policiacas.html>
- Sánchez Ruiz, Enrique. "Globalización e industrias culturales: dialéctica de la mundialización". En: *Revista Oficios Terrestres*, N° 11/12, La Plata, Facultad de Periodismo y Comunicación Social (Universidad Nacional de La Plata), 2002.
- Sarlo, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna*, Buenos Aires, Planeta, 1994
- Schaeffer, Jean-Marie. "A propósito de 'Las fronteras del arte contemporáneo: entre esencialismo y constructivismo'". [En línea] Disponible en: http://www.fba.unlp.edu.ar/visuales4/heinch_schaeffer.pdf
- Steimberg, Oscar. "Géneros", en Carlos Altamirano (ed.): *Términos críticos de sociología de la cultura*, Buenos Aires, Paidós, 2002.
- Steimberg, Oscar. *Semiótica de los medios masivos*, Buenos Aires, Atuel.

- Steimberg, Oscar. "Semiótica y estudios culturales: coincidencias en un espejo de imágenes invertidas". [En línea] Disponible en: <http://www.scielo.org.ar/pdf/cfhycs/n17/n17a27.pdf>
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*, Madrid, Alfaguara, 2005.
- Todorov, Tzvetan. "Introducción: lo verosímil", en: Barthes, Roland y Todorov, Tzvetan (comp.): *Lo verosímil*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970.
- Todorov, Tzvetan. "Tipología del relato policial", en Link, Daniel (comp.): *El juego de los cautos. La literatura policial: de Poe al caso Giubileo*, Buenos Aires, La marca, 1992.
- Tous Roviroso, Anna. "Paleotelevisión, neotelevisión y metatelevisión en las series dramáticas estadounidenses", en: *Comunicar*, Vol. XVII, N° 33, España, 2009.
- Traversa, Oscar. "Prólogo", en: *Semiótica de los medios masivos*, Buenos Aires, Atuel, 1993.
- Vargas Vergara, Mabel. "Michel Foucault y el relato policial en el debate Modernidad / Postmodernidad". En: *Cyber Humanitatis*, N° 33, Facultad de Filosofía y Humanidades (Universidad de Chile), 2005. [En línea]
- Verón, Eliseo. *Cursos y conferencias*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1997.
- Verón, Eliseo. *Fragmentos de un tejido*, Buenos Aires, Gedisa, 2004.
- Verón, Eliseo. *La semiosis social*, Buenos Aires, Gedisa, 1993.
- Verón, Eliseo y Sigal, Silvia. *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*, Buenos Aires, Legasa, 1986.
- Vilches, Luciano. "La fuerza de los sentimientos", en Eliseo Verón y Lucrecia Escudero (comp.): *Telenovela: ficción popular y mutaciones culturales*, Barcelona, Gedisa, 1997.
- Wacquant, Loic. *Parias Urbanos*, Buenos Aires, Manantial, 2001.