

LA ESTÉTICA DEL HORROR EN EL *THRILLER SERIAL*. EL CASO DEL *HADA DE LOS DIENTES*, *BUFFALO BILL* Y *HANNIBAL EL CANÍBAL*

LARA, JAFET ISRAEL
UNIVERSIDAD MODELO (MÉXICO)
Profesor doctor
Código ORCID: 0000-0001-8869-6695
jisraellara@modelo.edu.mx

Resumen: El propósito de este estudio es analizar la estética del horror dentro del *thriller serial* enfocado a tres asesinos seriales: Francis Dolarhyde *alias* “El hada de los dientes”, Jame Gumb *alias* “Buffalo Bill” y Hannibal Lecter *alias* “Hannibal, el caníbal”. La razón de esta inclusión se debe a que la figura del asesino serial ha traspasado la porosa frontera del canon genérico del horror, asociado invariablemente con lo fantástico, convirtiéndose en un nuevo monstruo dentro de este canon genérico.

Palabras clave: cine, literatura, horror, *thriller serial*, asesinos seriales, estética.

Abstract: The purpose of this study is to analyze the aesthetics of horror in the serial thriller focused on three serial murderers: Francis Dolarhyde aka “The tooth fairy”, Jame Gumb aka “Buffalo Bill” and Hannibal Lecter alias “Hannibal the Cannibal”. The reason for this inclusion is that the figure of the serial murderer has crossed the porous border generic horror canon, invariably associated with fantasy, becoming a monster in this new genre.

Key-words: Movies, literature, horror, thriller serial, serial killers, aesthetics.

El miedo es un sentimiento inherente al hombre y en buena medida se relaciona con lo desconocido. Los instintos y emociones humanas son una respuesta al entorno del individuo y se desarrollan en torno a fenómenos cuyas causas y efectos eran perfectamente evidentes, mientras que aquellos que no podían ser comprendidos integraron una cosmogonía particular que generó sensaciones de asombro y temor (Lovecraft, 1927: 6). Esa sensación de miedo sufrió en el siglo XX una radical revolución, ya que una nueva clase de ser comenzó a generar asombro y terror en la sociedad, convirtiéndose en una nueva clase de “monstruo”: el asesino en serie o serial.

A través de una codificada estética del horror, el asesino en serie transgrede la frontera del horror y se ubica como un nuevo generador de miedo que atenaza

al hombre desde un espacio que comparten: la realidad social humana. Este nuevo “monstruo” interactúa con otros individuos que pueden convertirse en sus víctimas y propiciar el miedo. Un fenómeno que se aprecia con Francis Dolarhyde, Game Gumb y Hannibal Lecter, los asesinos que protagonizan *El dragón rojo* (1981) y *El silencio de los corderos* (1988) de Thomas Harris.

Si bien, el asesino en serie no se corresponde con el canon genérico del horror, en muchas ocasiones su figura irrumpe en este género sustituyendo a otras figuras monstruosas, como el vampiro y el hombre lobo, en la generación del miedo. Sin embargo, en este punto surge una discrepancia en torno al propio horror debido a que en muchas ocasiones se emplea indistintamente los términos terror y horror.

1. HORROR O TERROR: APUNTES TEÓRICOS

En *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello* (1757) Edmund Burke sostiene que lo sublime es generado por una idea de sufrimiento y peligro que amenaza la existencia del ser humano. Este planteamiento ofrece al canon genérico de horror una base teórica de su estética y una configuración psicológica y narrativa que sería desarrollada por la incipiente literatura gótica inglesa y que se aprecia en novelas como *Los misterios de Udolfo* (1794) de Ann Radcliffe y *El monje* (1796) de Matthew Lewis.

El texto de Burke es importante para Ann Radcliffe en el momento de sugerir que terror y horror son dos sentimientos distintos. El primero expande el alma y despierta las facultades hacia un grado más elevado de la vida, mientras que el segundo paraliza y contrae, hasta el punto de aniquilar toda capacidad de percepción (Radcliffe, 1826: 150).

Aunque terror y horror son fuente de lo sublime, y en muchas ocasiones son utilizados como sinónimos, esta distinción teórica constituye un cambio importante entre la sublimidad gótica y la romántica debido a que, mientras lo sublime romántico encuentra en el terror una fuente oscura de creación, y en consecuencia de elevación, lo sublime gótico busca la represión, la parálisis de este sentimiento subversivo (González Moreno, 2007: 122).

Para Devendra Varma la diferencia principal entre terror y horror radica en que el primero crea una atmósfera intangible de terror psíquico, una cierta superstición de estremecimiento en la dimensión de la realidad social humana que afecta al hombre, mientras que el segundo apela al miedo y repulsión ante el contacto físico, con lo que se produce ese miedo (Varma, 1966: 130).

Por su parte, Stephen King manifiesta que: “el horror simplemente es lo que es, independientemente de su definición” (King, 1981: 24). El norteamericano establece tres distintos niveles que señalan las diferencias entre estos dos términos. El primero es el del terror, y en él la especulación y las ideas juegan un papel esencial para alterar la psicología del lector. El segundo es el del horror, el cual transmite emociones que subyacen en el terror e invita a reacciones fisiológicas que señalan que hay algo físicamente mal. El tercero es el de la repulsión que produce un rechazo psicológico y físico ante la sangre y los miembros humanos (ibíd.: 24-25).

Noël Carroll establece una distinción entre ambos a partir de una característica en concreto: el monstruo. El horror siempre incluye a una criatura que trasgrede de cierta manera las reglas o convenciones del mundo diegético en el que es situado, mientras que el terror no necesita a la criatura, dado que un humano puede ser el responsable de los hechos que aterrorizan a la sociedad (Carroll, 1990: 16).

De acuerdo con Norma Lazo la distinción funciona en un aspecto psíquico. Aunque parecen sinónimos, existen diferencias entre ambos, ya que el horror es un movimiento interno, ligado al suspenso, mientras que el terror es la forma más elemental del miedo; es decir, ambos son procesos mentales, pero mientras el horror produce miedo, un sentimiento que se forma con las propias elucubraciones del ser humano, el terror es el sobresalto producido por un hecho particular (Lazo, 2004: 37).

En resumen. El terror es una emoción que se adquiere a partir del miedo provocado por la amenaza de peligro. Es un sentimiento que activa el sistema nervioso y prepara al cuerpo humano para una respuesta. Por su parte, el horror evoca una reacción fisiológica de repulsión al ser testigo el individuo de ciertos sucesos, naturales o sobrenaturales. Por tanto, el término correcto es horror, dado que este es el generador de una serie de reacciones psíquicas y físicas en el lector y espectador.

Estos dos conceptos van evolucionando a través de la literatura y el cine, y a través de ellos es posible encontrar las raíces del “monstruo” del *thriller serial*; el cual acecha no desde un mundo ficcional sobrenatural, sino desde el social humano: el de la propia víctima, tal y como se observa en la búsqueda arqueológica de este personaje.

2. EL ASESINO EN SERIE. ENTRE HISTORIA, HORROR Y *THRILLER SERIAL*

En la Antigüedad existe toda clase de testimonios orales o escritos de personas que asesinaron siguiendo una serie de patrones que en la actualidad podrían ser

calificados como asesinatos en serie. No obstante, son tres los personajes históricos de la Edad Media que más sobresalen: Gilles de Laval-Montmorency, capitán de Rais, Erzsebet Báthory y Vlad III El empalador.

El noble bretón fue mariscal de Francia y acompañó a Juana de Arco en lucha contra los ingleses durante la Guerra de los Cien Años, aunque torturó y asesinó a más de ciento veinte adolescentes (Pesce, 2003: 48-49)¹. La condesa húngara, perteneciente a una de las más poderosas familias de Hungría, fue responsable de la tortura y asesinato de más de seiscientos jóvenes (ibíd.: 51-53). El príncipe valaco posee diferencias respecto a los dos anteriores, ya que mientras estos asesinaron a una cantidad limitada de personas, este empleó el asesinato masivo, como la destrucción de las ciudades de Brasov, Amlaş y Făgăraş, por motivos políticos.

Si bien, a mediados del siglo XIX en la Gran Bretaña, el asesino en serie aparece en los *penny dreadful*, relatos criminales sangrientos de corte sensacionalista como *The String of Pearls: A Romance* (1846-1847) es a finales del siglo XIX con Jack el Destripador cuando el asesino serial comenzó a configurarse como un nuevo monstruo para el género de horror, pero también como un nuevo arquetipo para las literaturas policíacas, sobre todo para el *thriller* serial².

Jack el Destripador asesinó brutalmente a cinco mujeres, y la policía nunca lo atrapó; lo que llevó a una mitificación del asesino que aumentó con el paso de los años, por lo que se convirtió en la figura principal de cientos de trabajos históricos y de ficción³. Un personaje que ha protagonizado cuentos, poemas, óperas y novelas, como *The Lodger* (1913) de Marie Belloc Lowndes, la cual sería adaptada al cine bajo el título *The Lodger: A Story of a London Fog* (1927) de Alfred Hitchcock.

El tema del asesino en serie no se reduce únicamente a la adaptación de Hitchcock de *The Lodger*. *M. El vampiro de Düsseldorf* (1931) de Fritz Lang, *Los crímenes del museo* (1933) de Michael Curtiz, *La sombra de una duda* (1943) de Alfred Hitchcock, *Arsénico por compasión* (1944) de Frank Capra, *Monsieur Verdoux* (1947) de Charles Chaplin y *Ven tras de mí* (1949) de Richard Fleisher y Anthony Mann son algunos ejemplos fílmicos en los que el protagonista es un asesino serial.

¹ Charles Perrault se basó en este personaje histórico para escribir *Barbazul* (1697).

² Respecto a este último no hay un acuerdo sobre su autoría, que es debatida en torno a James Malcolm Rymer, Thomas Peckett Prest, Edward P. Hingston, George MacFarren y Albert Richard Smith.

³ Sin bien existen teorías que aumentan el número de víctimas de Jack el Destripador son cinco los considerados asesinatos canónicos: los de Mary Ann Nichols, Annie Chapman, Elisabeth Stride, Catherine Eddowes y Mary Jane Kelly (Evans y Rumbelow, 2006: 60).

En la literatura sobresale la obra de Robert Bloch, *Ensayo de un crimen* (1943-1944) de Rodolfo Usigli, *El asesino dentro de mí* (1952) de Jim Thompson y *El talentoso Mr. Ripley* (1955) de Patricia Highsmith. No obstante, es necesario precisar que, hacia la primera mitad del siglo XX, el asesino en serie no es un arquetipo popular ni en el horror ni en las literaturas policíacas.

Es con *Psicosis* (1960) de Alfred Hitchcock, la adaptación de la novela homónima de Robert Bloch, cuando se redimensionó totalmente al asesino en serie, otorgándole una nueva faceta de miedo. *Psicosis* “americanizó” el horror, ya que el filme reveló uno de los nuevos y crecientes temores de Occidente: la proximidad. El origen del asesino en serie no estaba en Transilvania ni en alguna remota región del mundo, sino que era producto de la sociedad norteamericana que veía estupefacta como este nuevo “monstruo” la acosaba implacablemente (Lazo, 2004: 123).

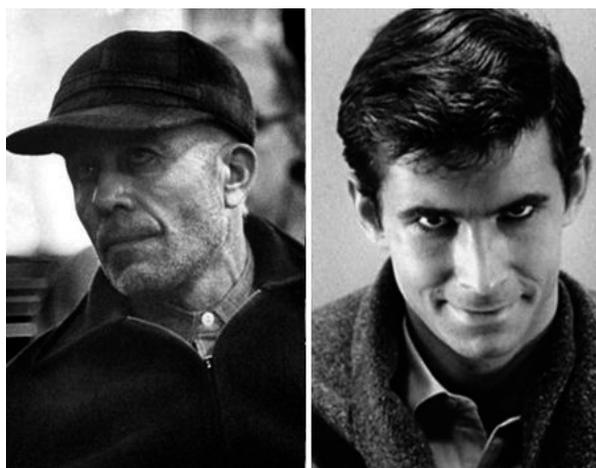


Figura 1. Fotografía de Ed Gein (a la izquierda) y fotograma de Norman Bates (Anthony Perkins).

El terror de *Psicosis* fue posible porque Hitchcock transformó un hecho real en algo verosímil y próximo al ser humano, motivando un fenómeno mental en el público: el asesino serial no desaparece cuando la proyección finaliza, sino que sigue existiendo fuera del mundo ficcional; lo que provoca terror al individuo que es consciente de que este “monstruo” puede estar esperando afuera (Garrido, 2007: 63). Un fenómeno de readaptación de la realidad social humana a la ficcional que señala el estrecho vínculo entre ambas y que acompañará al asesino en serie desde *Psicosis* (Baelo Allúe, 2002: 9).

Asimismo, *Psicosis* señaló la nueva configuración del asesino serial alejándola de los elementos sobrenaturales que rodeaban a Jack el Destripador, ofrecien-

do una versión humana y científicamente verificable del nuevo “monstruo” que no respondía a una sola clasificación. Con el cine de horror de finales de los setenta y de los ochenta, en combinación con el discurso del *thriller* serial, se abrieron distintas vertientes configuracionales de los asesinos en serie.

Primero, los asesinos seriales-monstruos que pasan de una dimensión social humana a una fantástica desde la que son capaces de seguir matando y aterrorizando, sin que el ser humano sea capaz de acabar con esta amenaza. Ejemplo de ello son Michael Meyers en *Halloween* (1978) de John Carpenter, Jason Vorhes en *Friday 13th. The Part 2* (1981) de Steve Miner, Freddy Krueger en *Pesadilla en Elm Street* (1984) de Wes Craven y Lee Ray en *Chucky. El muñeco diabólico* (1988) de Tom Holland.

Segundo, los asesinos seriales-monstruos que, aunque con rasgos arquetípicos parecidos a los anteriores, no provienen del universo fantástico-horrífico, sino que se ubican en un aparente realismo social, a nivel ficcional, como Leatherface en *La matanza de Texas* (1974) de Tobe Hooper, Benjamin Willis en *Sé lo que hicisteis el último verano pasado* (1997) de Jim Gillespie o John Kramer en *Saw* (2004) de James Wan. Psicópatas que pueden morir, pero que al generar terror en sus víctimas impiden cualquier reacción de estas, convirtiendo al miedo en un arma ofensiva y defensiva.

Tercero, el asesino serial-monstruo que posee una configuración social normal que lo hace interactuar con otras personas sin que exista sospecha alguna sobre ellos, como es el caso de Charlie Tibbs y su novia Judy en *The Sadist* (1963) de James Landis, del misterioso Asesino de los Números de *Al calor del verano* (1982) de John Katzenbach, de Henry en *Henry. Retrato de un asesino* (1986) de John McNaughton, de Patrick Bateman en *American Psycho* (1991) de Bret Easton Ellis y de John Doe en *Seven* (1997) de David Fincher, entre otros.

Esta última vertiente es la más terrorífica debido a que son herederos directos de Ed Gein y de la manipulación realizada por Hitchcock en *Psicosis*: aunque son textos ficcionales, sus personajes e historias parten de presupuestos de la realidad social, tal y como se puede observar en *Plenilunio* (1997) de Antonio Muñoz Molina, basado en los crímenes de Alcácer. Un grupo al que pertenecen Dolarhyde, Gumb y Lecter.

Resumiendo: la verosimilitud de lo real es esencial en el momento de provocar terror a través de los actos de los asesinos en serie de este grupo que integran: lo que Baelo Allúe (2002) denominó *serial killing* y que en esta investigación se clasifica como *thriller* serial, un concepto más amplio.

3. EL *THRILLER SERIAL* Y LA CONFIGURACIÓN DE SUS “MONSTRUOS”

Una de las particularidades de las literaturas policíacas es la flexibilidad de sus fronteras discursivas que permite la aparición de nuevos híbridos como el *thriller*: un canon genérico en el que los héroes son puestos a prueba a través del enfrentamiento directo con monstruos-criminales que representan una amenaza para la sociedad. Una narrativa que se caracteriza por la acción ininterrumpida, con giros inesperados que producen una serie de alteraciones emocionales (Palmer, 1978: 108).

El discurso del *thriller* irrumpe en otros, como lo policíaco y el horror, dando como resultado hibridaciones como el *thriller serial*, que mantiene estrechos puntos de coincidencia con el *psychological thriller*; sobre todo, en los aspectos psicológicos de los personajes. Sin embargo, el *thriller serial* posee una serie de elementos discursivo-textuales que lo hacen distinto a otras variaciones policíacas.

Primero, se enfoca en el arquetipo del asesino serial o en el personaje que manifiesta las características psicológicas de este grupo, así como en sus acciones. Esto da lugar a que entren en escena tres distintos tipos de asesinos seriales: el psicótico, que no tiene clara la diferenciación entre realidad y alucinaciones y que puede ser clasificado como “loco” (Norman Bates); el psicópata, que distingue claramente entre lo real y lo no real y posee una vida aparentemente normal (Hannibal Lecter); y el sociópata, que manifiesta desde temprana edad indicios antisociales violentos (Jame Gumb).

Segundo, se aprecia el modo, la firma y las motivaciones del asesino serial. Esto puede dar como resultado diversas manifestaciones discursivas: las que se centran exclusivamente en los aspectos psicológicos del criminal sin centrarse demasiado en sus acciones (Arturo de la Cruz en *Ensayo de un crimen*); las que pretenden un equilibrio entre psicología y acción (el criminalista Dexter en la serie *Dexter*); y aquellas que se preocupan por la correlación crimen-investigación y que abordan principalmente el trabajo de los investigadores (los casos de la serie *Mentes criminales*).

Tercero, puede centrarse exclusivamente en la psicología del criminal serial o presentar un tipo de duelo entre este y el investigador, explorando la psicología de ambos. Una forma discursivo-textual que está presente en *Psicosis*, aunque es desarrollada por el propio Thomas Harris a partir de *El dragón rojo*, y que es sumamente popular en la actualidad.

Cuarto, rompe el paradigma policíaco al revelar al lector o espectador quién es el criminal, aunque mantiene en la ignorancia al investigador que, a partir de los

rastros sangrientos que va dejando el criminal, debe identificarlo y evitar nuevos crímenes. Este cuarto elemento es el que compone los dos textos de Thomas Harris y se mantiene en las adaptaciones cinematográficas de Michael Mann, Brett Ratner y Jonathan Demme.

En *El Dragón rojo* (1981) el ex-agente del FBI Will Graham ayuda en la investigación del asesinato de dos familias a manos de un asesino en serie al que han llamado el Hada de los Dientes que está planificando el asesinato de una tercera familia⁴. En *El silencio de los corderos* (1988) la aspirante a agente del FBI Clarice Sterling recibe la oferta del Dr. Hannibal Lecter en la investigación de los asesinatos cometidos por un asesino en serie apodado Buffalo Bill.

El asesino serial es el protagonista del *thriller* serial, como en *El dragón rojo* y *El silencio de los corderos*, pero ¿cómo definirlo? De acuerdo con el FBI se trata de un asesino que ha cometido al menos cuatro asesinatos durante un período mayor de setenta y dos horas, aunque con excepciones, y entre cada muerte existe un “lapso de enfriamiento” que sirve para incrementar la tensión psicológica en el asesino serial, lo que le lleva a cometer un nuevo crimen (Seltzer 1998: 9).

Mientras el monstruo clásico del horror mata sin un patrón predeterminado, o al menos con una lógica proveniente del género de lo fantástico, el asesino serial es un “monstruo” que mata sucesivamente siguiendo parámetros que lo ayudan en la elección de sus víctimas: sexo, edad, raza, religión, condición social, orientación sexual, etc.

El Hada de los Dientes ataca a familias, y asesina con particular salvajismo a las madres, ya que le recuerdan el abandono materno y el maltrato de su abuela. Las víctimas de Buffalo Bill son mujeres jóvenes con sobrepeso que le servirán en sus desviaciones sexuales. Hannibal el Caníbal asesina a hombres maduros cuyas acciones o presencia molestan su concentración.

Todos estos factores conforman el concepto de serialidad o en serie, el cual confirma la tesis de Lazo sobre el origen occidental de este nuevo “monstruo”. Este tipo de asesinatos representa una de las formas más públicas de violencia dentro de una cultura de la industrialización y de la sociedad de la información en la que códigos y dígitos de los productos en serie sustituyen al ser humano (ibíd.: 20).

⁴ Existen dos adaptaciones de esta novela. La primera es *Manhunter* (1986) de Michael Mann, y es protagonizada por William Petersen (Will Graham), Brian Cox (Hannibal Lecktor) y Tom Noonan (Francis Dolarhyde). La segunda, *Dragón rojo* (2002) de Brett Ratner, retoma el nombre original de la novela y emplea el nombre correcto de Lecter. El filme fue protagonizado por Edward Norton (Will Graham), Anthony Hopkins (Hannibal Lecter) y Ralph Fiennes (Francis Dolarhyde).

La conceptualización de la estética del asesinato en serie dentro del *thriller* serial no se reduce exclusivamente al asesinato o al exceso de sangre, sino que posee una base teórica estética por medio de la cual construye su ambientación y atmósfera; las cuales influirán tanto en la psicología de los personajes como en la historia misma, conformando una identidad estética propia.

3.1 La estética del horror de tres “monstruos” del *thriller* serial

La estética del *thriller* serial se construye a través del asesino en serie, de su psicología y de sus sangrientos actos, pero requiere de una serie de elementos que interactúen con él para conformar una estética propia del *thriller* serial. Esto hace ver que interactúan dos distintos marcos estéticos: el marco espacial y las emociones generadas y el crimen mismo. Estas variantes estéticas se encuentran sustentadas en las ideas de Edmund Burke y Thomas De Quincey.

La experiencia sublime estética del *thriller* serial establece una relación con los postulados estéticos de Edmund Burke, que fueron precursores teóricos de la estética de la novela gótica inglesa del siglo XVIII. Esta configuración no se da al azar, dado que el *thriller* serial mantiene estrechos contactos con el gótico y las literaturas policíacas; ya que emplea la atmósfera, la ambientación y la psicología retorcida de la primera y la adapta a las necesidades del mundo contemporáneo a través de la figura del asesino en serie (Baelo Allúe, 2002: 8).

De acuerdo a Burke la mente humana se halla en un estado de indiferencia que no se puede asociar con el placer o el sufrimiento. Una indiferencia que convierte en un muro que separa a uno del otro y que tiene como resultado que las variaciones de ambas emociones no se eliminen mutuamente (Burke, 1757: 31).

En medio del sufrimiento y el placer se ese encuentra el deleite, el cual se erige en un puente que conecta la idea del placer con lo sublime. Las pasiones que pertenecen a la autoconservación emanan del sufrimiento y el peligro; son dolorosas cuando sus causas afectan inmediatamente al individuo; son gozosas cuando el ser humano tiene una idea del sufrimiento y del peligro, sin que esté realmente en circunstancias semejantes (ibíd.: 47).

Esos aspectos sombríos de lo sublime son reforzados a través de diversas descripciones en las que, de acuerdo a Burke, surge lo sublime. La fuerza de los animales salvajes, el poder de las fuerzas de la naturaleza, las formas de los grandes espacios, la majestuosidad de la naturaleza, así como sus sonidos y las privaciones en donde el individuo padece la angostura de su ser, entre otras. Una de estas descripciones será empleada en el *thriller* serial para configurar su estética de horror: la oscuridad.

Para que una cosa sea terrible se requiere la presencia de la oscuridad. Cuando se conoce el alcance de cualquier peligro y el ser humano se acostumbra a él, gran parte de la aprehensión al riesgo desaparece, pero cuando la noche se acrecienta el horror del individuo aumenta y sus fantasmas surgen impidiendo cualquier idea clara y racional que permita actuar al individuo (ibíd.: 50).

De este modo, la incertidumbre que proyecta y genera la sombra y la oscuridad provoca un sentimiento de misterio, así como una serie de pasiones y emociones totalmente alejadas de la razón; lo que lleva a pensar que la noche da rienda suelta al reino de las criaturas maravillosas y alejadas de lo natural (Sánchez-Verdejo Pérez, 2013: 29). Es precisamente bajo el cobijo de la oscuridad de la noche que el asesino en serie surge para atacar, tal y como Hitchcock señala a través de la casa en *Psicosis*:



Figura 2. Fotograma de *Psicosis*.

En *El Dragón rojo* Dolarhyde es llamado el Hada de los Dientes, ya que siempre ataca en la noche, tal y como puede comprobar Will Graham mientras analiza la escena del crimen: “Según el patólogo, las muertes habían ocurrido entre las once de la noche y la una de la madrugada. En primer lugar estaba la entrada. Se puso a pensar en eso... El demente deslizó el gancho de la puerta exterior de alambre tejido. Permaneció en la oscuridad del porshe y sacó algo de su bolsillo” (Harris, 1981: 11).

La oscuridad no es solo un espacio que aprovecha Dolarhyde para atacar a sus víctimas, sino que forma parte de su hogar, el cual recuerda en gran manera la casa de Norman Bates: “Vivía solo en una gran casa que le habían dejado sus abuelos. Se alzaba al final de un camino de grava que atravesaba un huerto de manzanos [...] Árboles secos y retorcidos se erguían entre otros florecientes (ibíd.: 59). La oscuridad se transforma en parte de la propia identidad de Dolarhyde:



Figura 3. Fotograma de *El dragón rojo*.

En *El silencio de los corderos*, Gumb ataca a sus víctimas al amparo de la noche: “Una tenue neblina provocada por el río Mississippi se cernía a ras de suelo envolviendo el espacioso aparcamiento. Catherine advirtió la luna que agonizaba, pálida y sola como un anzuelo de hueso [...]. Cuando ella se inclinó para ver dónde estaba la cuerda, él le descargó un golpe con el yeso en la nuca” (Harris, 1988: 82, 85). Al igual que Dolarhyde, Gumb tiene su hogar en la oscuridad, aunque esta es más pronunciada que en *Manhunter* o *El dragón rojo*:



Figura 4. Fotograma de *El silencio de los corderos*.

Asimismo, la oscuridad posee una importancia trascendental para el asesino en *El silencio de los corderos*, ya que a través de ella sus víctimas sufren un doble aislamiento que las va alejando de la luz, lo que trae como resultado una inmersión más profunda hacia la oscuridad del horror.

El primer aislamiento es la propia casa donde vive Gumb y en la que planifica sus crímenes, desuella a sus víctimas y confecciona, con la piel arrancada, su horrendo atuendo. Un espacio carente de luz natural y al que tiene que acceder Starling para intentar liberar a una de las víctimas del asesino en serie. Una oscuridad en la se desenvuelve Gumb y desde la que ataca a Starling:

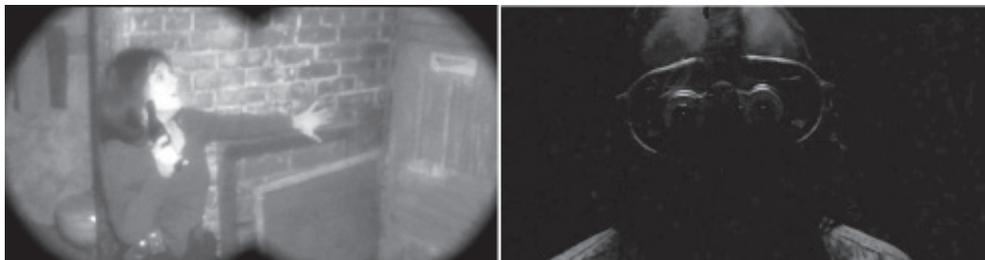


Figura 5. Fotogramas de *El silencio de los corderos*

El segundo aislamiento significa a su vez un enterramiento, dado que el asesino arroja a sus víctimas a un oscuro pozo donde las retiene durante cierto tiempo para después matarlas y desollarlas: “En un cuarto situado directamente debajo de la cocina había un pozo, seco desde hacía años. Poseía una trampilla cuyo diámetro permitía el paso de un cubo. La trampilla estaba abierta y Jame Gumb vació por ella las sobras de sus bandejas” (ibíd.: 103).

El caso de Lecter es singular debido a que en las novelas no se acentúa tanto la ambientación sombría. De hecho, en *El dragón rojo* y *El silencio de los corderos* se hace mención explícita a una red de nylon que impide que Lecter saque los brazos para atacar a sus interlocutores. Es en la adaptación cinematográfica de *El silencio de los corderos* donde la oscuridad cobra importancia como elemento de identidad del propio Lecter; la sombría celda, escasamente iluminada, del hospital psiquiátrico de Baltimore:



Figura 6. Fotogramas de *El dragón rojo*, a la izquierda, y *El silencio de los corderos*, a la derecha.

Lecter aprovecha la oscuridad para escapar de su prisión en Memphis, aunque existen diferencias notables entre la novela y el filme. El texto de Harris simplemente deja ver a los dos policías tendidos en el suelo. En el filme, la oscuridad cobra mayor relevancia, ya que juega un papel importante en la generación de terror y miedo, tanto para los personajes testigos de la muerte de sus compañeros, como para el espectador extratextual:



Figura 7. Fotograma de *El silencio de los corderos*.

Ahora bien, la oscuridad como elemento generador de lo sublime del horror posee en el *thriller* serial un aspecto que trasciende de la ambientación. Aunque el lector/espectador puede conocer detalles de la identidad del asesino serial-monstruo este actúa desde las sombras del anonimato; lo que impide saber con certeza ante quién o qué se enfrenta la sociedad (González Moreno, 2003: 179).

Tanto en *Dragón rojo* como en *El silencio de los corderos*, Graham y Starling abordan el problema de la identidad del asesino en serie como eje principal para lograr su detención. Un estado de oscura ignorancia que la propia Starling confiesa antes de ser echada del recinto en donde mantienen a Hannibal Lecter: “Dígame el nombre de Buffalo Bill, doctor Lecter dijo Starling (Harris, 1988: 176).

El asesino en serie transgrede los principios fundamentales del monstruo clásico, anormalidad y espanto, presentándose como un individuo común y corriente que interactúa socialmente con otros. Dolarhyde trabaja en una empresa dedicada al montaje de videos para familias. Lecter era un prestigioso psiquiatra que ayuda a la policía de Baltimore y al FBI para realizar los perfiles de asesino en serie. No obstante, pueden existir ciertos factores que indiquen alguna conducta antisocial, como es el caso de Gumb, el cual manifiesta tendencias sociópatas.

Es precisamente en la aparente normalidad social donde radica la capacidad de provocar terror del asesino serial. Sus cambios son a un nivel interno, psicológico, y son producto, generalmente, de un pasado atormentado que bajo circunstancias específicas aparecerá y los transformará en “monstruos”.



Figura 8. Fotogramas de Francis Dolarhyde. Tom Noonan (*Manhunter*), a la izquierda, y Ralph Fiennes (*Dragón rojo*), a la derecha.

Dolarhyde sufrió el abandono temprano de su madre, que lo odiaba, y un constante maltrato físico y psicológico por parte de su abuela, la cual amenazó con castrarlo cuando era un niño: “Agarrándolo por la nuca, le hizo agachar la cabeza hasta que vio su pequeño pene sobre la hoja inferior de la tijera abierta. La abuela comenzó a cerrar la tijera hasta que sintió un pinchazo” (Harris, 1981: 121).



Figura 9. Fotograma de Jame Gumb (Ted Levine) en *El silencio de los corderos*.

Gumb presenta características similares a las de Dolarhyde, aunque a diferencia de este tiene antecedentes criminales, tal y como se lo confirma Hannibal Lecter a Clarice Sterling: “Compruebe primero a los rechazados por poseer antecedentes criminales, busque a los que en la infancia hayan sufrido trastornos graves asociados con episodios de violencia” (Harris, 1988: 127).



Figura 10. Fotograma del Dr. Hannibal Lecter (Anthony Hopkins) en *El silencio de los corderos*.

Respecto a Lecter, este posee una infancia traumatizada por la muerte de sus padres y su hermana pequeña a manos de un grupo de colaboracionistas bálticos que se comieron el cadáver de la niña. Aunque este episodio marca las acciones criminales de Lecter, de acuerdo con Will Graham, el agente del FBI que lo atrapó, es imposible clasificarlo: “Posee algunas de las características de lo que ellos llaman sociópatas. No tiene ninguna clase de remordimiento ni sensación de culpa [...]. Pero no posee las otras características [...]. No es insensible. No saben cómo llamarlo” (Harris, 1981: 44).

La estética del horror desarrollada por el asesino serial se construye en gran manera por sus motivaciones psicológicas, dado que este criminal-monstruo no actúa por dinero, sino en su propio beneficio, en una gratificación psicológica que es lo que le otorga a los crímenes su grado estético (Oates, 1999: 234). En Dolarhyde se trata de un ansia de poder y venganza. En Gumb es una búsqueda de una identidad sexual. En Lecter es una combinación de hedonismo y poder.

Ahora bien, Burke acentúa el terror, el aspecto más sombrío de lo sublime; el cual es el estado más intenso de la mente y en cuyo asalto puede esta llegar a padecer la sublimidad. Una sensación de terror que aparece vinculada a la conciencia de la desproporción entre los tremendos poderes telúricos y cósmicos y la frágil presencia humana en un mundo destinado a la ruina (Cruz, 2006: 136).

El terror se cristaliza a través del asombro provocado por el miedo. Bajo dicho estado, la mente no puede razonar sobre el objeto que la absorbe y de ahí nace el poder del asombro que, lejos de ser producido por el pensamiento racional humano, arrebató la voluntad al hombre a través de su fuerza irresistible, dan-

do como resultado una serie de efectos: admiración, reverencia y respeto (Burke, 1757: 42). Esa sublimidad del horror es vista en el primer encuentro de Starling con Lecter: “Durante un exagerado segundo Clarice tuvo la impresión de que la mirada del recluso zumbaba, pero no era más que su sangre lo que oía [...]. Ella se acercó con cautela a los barrotes. El vello de los antebrazos se le erizó y rozó la cara interna de las mangas” (Harris, 1988: 14).



Figura 11. Cuatro fotogramas de Hannibal Lecter (Anthony Hopkins) y Clarice Straling (Jodie Foster) en *El silencio de los corderos*.

El asombro de Starling y el de Graham, así como del lector y espectador, se conectan con la sensación de miedo que fluye a través la perspectiva de la víctima. El terror hacia el asesino en serie será empleado por el *thriller* serial para configurar una sublimidad estética que se aprecia en la escena previa a la muerte de una víctima en *El dragón rojo*: “El dragón dio vuelta lentamente su cabeza, miró por encima del hombro a Lounds y sonrió exhibiendo los inmensos dientes con manchas oscuras. Dios mío musitó Lounds” (Harris, 1981: 134-135).



Figura 12. Fotograma de las dos versiones de Francis Dolarhyde. Tom Noonan (*Manhunter*), a la izquierda, y Ralph Fiennes (*Dragón rojo*), a la derecha.

En *El silencio de los corderos* ese terror lo transmite Catherine, la última chica secuestrada por “Buffalo Bill”, cuando descubre que dentro del pozo al que ha sido arrojada existen restos de uñas con sangre, lo que le hace pensar que ella será una víctima más: “La certeza cayó sobre ella como un espanto, como una olla de agua hirviendo, y se puso a gritar, a dar alaridos, a meterse debajo del jergón, a intentar subir encaramándose por las paredes, tratando de agarrarse, arañándolas, gritando” (Harris, 1988: 117).

Lo sublime se puede presentar como una amenaza a la propia vida del individuo, en la que la muerte cobra relevancia: “el sufrimiento es más fuerte en su funcionamiento que el placer, también la muerte es una idea que, en general, tiene un efecto más fuerte que el sufrimiento; ya que hay pocas formas de sufrimiento, por exquisitas que sean, que no sean preferidas a la muerte” (Burke, 1757: 14).

La sola idea de la muerte afecta profundamente al ser humano, dado que ella misma reviste incertidumbre y temor. La sublimidad del horror del *thriller serial*, al igual que en otras obras de arte, se aprecia desde fuera del espacio de la muerte, tal y como se ve a continuación en *El dragón rojo*:

Con la ventaja de la autopsia y los datos suministrados por el laboratorio Will Graham comenzó a ver cómo había ocurrido. El intruso degolló a Charles Leeds mientras dormía junto a su esposa, regresó al interruptor de la luz en la pared y encendió las luces. Le disparó a la señora Leeds cuando se incorporó y luego se dirigió a los cuartos de los chicos. Leeds se levantó con la garganta seccionada y trató de proteger a sus hijos, dejando a su paso grandes gotas de sangre y el inconfundible rastro de una arteria cortada (Harris, 1981: 13).

Una situación que la misma Starling experimenta en *El silencio de los corderos* en el momento de revisar los asesinatos: “Abrió el expediente. Bill había secuestrado a una mujer joven, la había asesinado y le había arrancado la piel (La mirada de Starling recorrió veloz los protocolos de las autopsias)” (Harris, 1988: 53).

El terror hacia la muerte como experiencia de lo sublime dentro del *thriller serial* requiere de una perspectiva “artística” del crimen, la cual se genera a través de las ideas de Thomas de Quincey. En *Del asesinato considerado como una de las bellas artes* (1827) el escritor británico defiende la idea de que los asesinatos poseían dos distintas dimensiones: la moral y la estético. En esta última se enmarca el asesinato, el cual debía responder a una poética rigurosa, ya que la composición del crimen exigía algo más que matar y morir, un cuchillo, una bolsa o un oscuro callejón: se precisaba de una disposición, de una auténtica poética del asesinato (De Quincey, 1827: 10).

Más allá de la moralidad es posible encontrar una satisfacción al momento de descubrir que unos hechos lamentables, y sin defensa posible desde una perspectiva moral, posean una composición de mucho mérito al ser juzgados con arreglo a los principios del buen gusto; por lo que es inevitable examinar y apreciar los aspectos escénicos de los distintos crímenes, comparándolos y cotejándolos entre sí, todo con el objetivo de otorgar a uno de ellos la superioridad estética (ibíd.: 12).

Para De Quincey el diseño, la disposición del cuerpo, la luz y la sombra se convirtieron en factores indispensables para juzgar el valor estético del asesinato sobre cualquier otra manifestación criminal y, a la vez, se convirtieron en arquetipos canónicos en la gestación y el desarrollo de la estética del asesinato serial. Elementos que se manifiestan en *El dragón rojo* y en *El silencio de los corderos*.

Dolarhyde degüella a los maridos, dispara en su cama a los niños sin despertarlos. Finalmente estrangula a las mujeres, pero disponiendo el resto de cadáveres, como si se tratará de una escenificación, tal y como plantea Graham en el momento de analizar las fotografías de los asesinatos: “Habían estado sentados en contra de la pared mirando hacia la cama. Y Leeds. Atado por el pecho contra la cabecera. Dispuesto como para que pareciera que estaba sentado en la cama” (Harris, 1981: 18).



Figura13. Fotograma de *El dragón rojo*.

Por su parte, Gumb emplea el truco que utilizaba Ted Bundy: se hace pasar por una persona con una escayola en el brazo que carga con un gran peso y atrae a alguien para ayudarlo. Este asesino mantiene con vida a sus víctimas y después las mata siguiendo un patrón: les dispara, salvo a las dos primeras que son estranguladas, las despelleja y después las arroja cerca de alguna carretera. Un proceso que Straling aprecia a través de las fotografías que llenan una pizarra en el despacho de su superior:



Figura 14. Fotograma de *El silencio de los corderos*.

Respecto a Lecter no existe constancia de un modo usual para matar, aunque mantiene una constante: siempre ataca a sus víctimas a base de salvajes mordiscos. Lecter no guarda ninguna clase de trofeo de sus víctimas, sino que devora algún órgano de ellas, tal y como se lo confiesa a Straling: “Una vez un individuo que confeccionaba el censo intentó evaluarme. Me comí su hígado guisado con alubias, plato que regué con una gran vaso de Amarone” (Harris, 1988: 20).



Figura 15. Fotograma de *El silencio de los corderos*.

La estética del crimen no debe verse como un simple efecto superfluo de De Quincey, sino más bien como un síntoma de la articulación histórica de la cultura

moderna de la transgresión, por lo que la violencia criminal del asesinato en serie configura un ritual antimoderno, pero humano, a través del cual irrumpe en la realidad social la contralógica de la magia y de la sinrazón; la cual desestabiliza la disciplina y el orden que controlaban la vida cotidiana (Nouzeilles, 2006: 309).

Si bien la sola idea de que el asesinato serial posea implicaciones estéticas es inaceptable, es un hecho que el investigador (Graham y Starling), cuando se acerca a la escena de muerte provocada por el asesino serial-monstruo, interactúa como un testigo-espectador de un cuadro de horror desde el cual surge lo sublime del horror, tal y como comenta el agente del FBI John Douglas, especializado en asesinatos seriales: “*if you want to understand the artist, you have to look at the painting. We’ve looked at many paintings over the years and talked extensively to the most accomplished artist*” (Seltzer, 1998: 121)⁵.

La impresión de lo sublime del horror dejada por el asesino en serie va más allá del investigador. La repetición de los patrones en los asesinatos provee a la sociedad de una posible anticipación ante nuevos ataques, y a vez los convierte en capítulos inacabados de una nueva obra que es vista y analizada por distintos lectores y espectadores (Baelo Allúe, 2002: 9).

Esta posición del espectador respecto a los actos del asesino en serie es lo que finalmente generan el aspecto más sombrío de lo sublime. La representación artística de una terrible tormenta podría parecer sublime, pero no ocurriría lo mismo si el individuo se encontrará en medio de dicha tormenta y en peligro inminente (Bordalejo, 2009: 78). La misma situación vive el lector o espectador del *thriller* serial como *El dragón rojo* y *El silencio de los corderos*: él se encuentra fuera de peligro, por lo que puede apreciar lo sublime de la estética del horror del asesinato en serie.

Considerando el asesinato serial como una suerte de rito supone reconocer la tendencia generalizada de la modernidad a tratar el asesinato, en este caso serial, como un acto estético ligado a la sensibilidad de lo sublime, y no exclusivamente como un acto moral, legal o físico, en el que la víctima experimenta la realidad brutal de dicho acto; mientras el resto de la sociedad lo contempla a distancia, a menudo como testigo fascinado que interpreta la violencia física como el epítome de la experiencia estética (Black, 1991: 14).

⁵ “si quieres entender al artista, tienes que mirar la pintura. Nosotros hemos mirado muchas pinturas a lo largo de los años y hemos hablado largo y tendido sobre consumados artistas” (la traducción es nuestra)..

4. CONCLUSIONES

Es evidente que dentro del universo ficcional del *thriller* serial se produce una experiencia estética que se construye a partir de los actos de posesión y aniquilación de cuerpos humanos por parte del asesino en serie. Una experiencia que se repite constantemente y que tiene como objetivos la búsqueda de la perfección del asesinato ritual por parte del criminal y la generación de miedo en la sociedad.

A través de los actos criminales se genera lo sublime y se tiene constancia de una estética que pretende provocar miedo. Para ello es necesario una serie de lecturas: la del investigador, a nivel intratextual, y la del lector/espectador, a nivel extratextual; los cuales juzgan, desde la perspectiva estética, los asesinatos en serie dando los primeros pasos hacia una mitificación de criminales como Dolarhyde, Gumb o Lecter.

El asesino en serie plantea un conflicto en la frontera discursivo-textual entre el *thriller* serial y el horror. La dimensión cronotópica de este arquetipo no es fantástica como ocurre con el vampiro o el hombre lobo, sino que se encuentra en la propia realidad social humana; lo que hace que este nuevo “monstruo” interactúe de una manera aparentemente normal, dependiendo de su propia carga psicológica, con el resto de individuos.

El asesino en serie es un individuo monstruoso que forma parte de una realidad que está ahí, al otro lado de la puerta, y que el propio ser humano conoce, aunque le gustaría ignorarlo a través de una simple sentencia como “eso solo les sucede a otros” (Martín, 2007: 11). Pero ¿qué sucede para que este arquetipo de las literaturas policíacas y que forma parte esencial del *thriller* serial irrumpa en otro canon genérico? Se demoniza al asesino serial y sus actos.

A diferencia de los monstruos que forman parte del universo del canon genérico del horror, el asesino en serie es un ser humano mortal que puede morir, tal y como les ocurre a Francis Dolarhyde y a Jame Gumb. No obstante, sus actos perduran debido a que el recuerdo de los crímenes no desaparece de la memoria de la sociedad; lo que trae como resultado que el asesino en serie-monstruo obtenga una inmortalidad a pesar de su muerte física. Las historias de sus crímenes se convierten en leyendas urbanas que, bajo la presión mediática y la influencia de la literatura, el cine y la televisión, van en aumento hasta que el “monstruo” humano se convierte en un mito de horror.

Dicha mitificación se construye a su vez en un gran eje configuracional: la fascinación. Novelas, filmes y series televisivas reconfiguran la imagen de horror del asesino en serie y la alejan del prototipo planteado por John McNaughton en

Henry. Retrato de un asesino: un ser humano retorcido que comete abominables crímenes.

El nuevo prototipo del asesino en serie-monstruo es presentado de tal modo que atrae al individuo común y corriente. Buen ejemplo de ello es Hannibal Lecter, un asesino en serie que nada tiene que ver con el paradigma de Ed Gein: es inteligente, culto y atractivo. De este modo, este nuevo “monstruo” sustituye al clásico vampiro, dado que su propia fisiología responde a parámetros humanos, no a fantásticos.

Así pues, el asesino en serie va de un lado a otro en la frontera entre *thriller* serial y el horror, reconfigurándose de acuerdo a las necesidades discursivo-textuales planteadas en cada canon genérico. El resultado no solo es una transgresión de la frontera entre cánones genéricos, sino un auténtico trasvase de elementos discursivo-textuales que se adaptan a nuevos marcos ficcionales que posibilitan un constante movimiento en el universo ficcional que posibilita nuevos híbridos.

5. BIBLIOGRAFÍA

- BAELO ALLÚE, S. (2002): “The Aesthetics of Serial Killing: Working Against Ethics in *The Silence of the Lambs* (1988) and *American Psycho* (1991)”, *Atlantis. Revista de la asociación española de estudios anglo-norteamericanos*, pp. 7-24.
- BARRET, C. (2013): “Introduction to the Victorian Gothic”, *Great Writers Inspire*. Oxford, University of Oxford. <http://goo.gl/DvgV55>
- BLACK, J. (1991): *The Aesthetics of Murder. A Study in Romantic Literature and Contemporary Culture*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press.
- BURKE, E. (1757): *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, New York, Oxford University Press, 1990.
- BORDALEJO, B. (2009): “La estética del horror: Edmund Burke, el horror tradicional y H.P. Lovecraft”, en BRONCANO, F. y HERNÁNDEZ DE LA FUENTE, D., *Homenaje a H.P. Lovecraft. Cuadernos del abismo*. Madrid, Universidad Carlos III, pp. 75-101.
- CARROLL, N. (1990): *The Philosophy of Horror*, New York, Routledge, Chapman and Hall, 1994.

- CRUZ, F. (2006): “Estética de lo sublime”, *Analecta. Revista de humanidades*, pp. 135-142.
- DEMME, J. (1991): *El silencio de los corderos*, Estados Unidos, Strong Heart / Demme Production y Orion Pictures Corporation.
- DE QUINCEY, T. (1827): *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*, Madrid, Alianza, 1994.
- EVANS, S. y RUMBELOW, D. (2006): *Jack the Ripper: Scotland Yard Investigates*, Gloucestershire, Sutton Publishing.
- GARRIDO, V. (2007): *La mente criminal*, Madrid, Planeta.
- GONZÁLEZ MORENO, B. (2003): “Lo sublime hecho carne: la representación estética de la criatura en Frankenstein”, *Estudios ingleses de la Universidad Complutense*, 179-192.
- . (2007): *Lo sublime, lo gótico y lo romántico*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- HARRIS, T. (1981): *El silencio de los corderos*, Barcelona, Random House Mondadori, 1999.
- . (1988): *El dragón rojo*, Barcelona, Random House Mondadori, 2000.
- LAZO, N. (2004): *El horror en el cine y en la literatura*, México, Paidós.
- LOVECRAFT, H. P. (1927): *El terror en la literatura*, Barcelona, Backlist, 2010.
- KING, S. (1981): *Danza macabra*, Madrid, Valdemar, 2006.
- LLACÉR LLORCA, E. (1996) “El terror en literatura: el diseño de la “tale” de Poe”, *REDEN. Revista española de estudios norteamericanos*. Alcala de Henares, Universidad de Alcala, pp. 9-24.
- MANN, M. (1986): *Cazador de hombres*, Estados Unidos, De Laurentis Entertainment Group y Red Dragon Productions.
- MARTÍN, A. (2007): “La elaboración del miedo. Prólogo de *La mente criminal*”. GARRIDO, V.: *La mente criminal*, Madrid, Planeta, pp. 11-14.
- NOUZEILLES, G. (2006) “Asesinatos por sugestión: estética, histeria y transgresión”, *The Colorado Review of Hispanic Studies*. Boulder, University of Colorado, pp. 309-325.
- PALMER, J. (1978): *Thriller. La novelas de misterio*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010.
- PESCE, A. (2003): *Asesinos seriales. Las crónicas del horror*, Barcelona, Latino.
- RADCLIFFE, A. (1826) “On the Supernatural in Poetry”, *New Monthly Magazine*. London, pp. 145-152. <http://cort.as/sKTJ>

- RATTNER, B. (2002): *El dragón rojo*, Estados Unidos, Universal Pictures, Dino De Laurentis Company y Metro-Goldwyn-Mayer.
- SÁNCHEZ-VERDEJO PÉREZ, F. J. (2013) “Lo gótico: semiótica, género, (es) tética”, *Herejía y belleza. Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico*, Madrid, Asociación cultural Meltenebre, pp. 23-36.
- SELTZER, M. (1998): *Serial Killers: Death and Life in America's Wound Culture*, New York, Rutledge.
- VARMA, D. (1966): *The Gothic Flame*, New York, Rusell.
- OATES, J. C. (1999): “Three American Gothics”, en OATES, J. C., *Where I've Been, and Where I'm Going: Essays, Reviews and Prose*, New York, Plume, pp. 232-243.