



Representaciones del asesino serial en la literatura mexicana, la cultura global, y la pregunta sobre su identidad

Representations of the serial killer in Mexican literature, the global culture, and the question of his identity

DOI: 10.32870/sincronia.axxvi.n81.18a22

Guillermo Jesús Fajardo Sotelo

Universidad de Minnesota Twin-Cities. (ESTADOS UNIDOS)

CE: fajar028@umn.edu / ID ORCID: 0000-0002-8645-6863

Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

Recibido: 22/09/2021

Revisado: 07/10/2021

Aprobado: 11/11/2021

RESUMEN

En este artículo se analiza la representación del asesino serial en la literatura mexicana y sus conexiones con el entramado global. Las tres novelas elegidas en este artículo responden a la necesidad de situar a esta subjetividad en el centro de una atención cultural que busque descifrar su identidad, sus motivaciones, y su conducta. Además, esta investigación busca situar al asesino serial en el contexto global y caracterizarlo como un sujeto que ocupa un lugar muy particular en las democracias modernas.

Palabras clave: asesino serial, violencia, literatura mexicana, subjetividad, identidad.

ABSTRACT

This article analyzes the representation of the serial killer in Mexican literature and its connections with the global fabric. The three novels chosen in this article respond to the necessity to place this subjectivity at the center of our cultural attention that seeks to decipher its identity, its motivations, and its behavior. Furthermore, this research seeks to



place the serial killer in the global context and characterize him as a subject that occupies a very particular place our modern democracies.

Key words: serial killer, violence, Mexican literature, subjectivity, identity.

Introducción

El ascenso de la figura del asesino serial, en la cultura contemporánea, es un hecho que acusa múltiples causas, que pueden ir, según el estudioso Roberth Conrath, desde que nuestros límites de tolerancia a la violencia, “han sido empujados implacablemente hacia adelante durante las últimas décadas por razones tanto reales (concretas e históricas) e imaginarias (simbólicas y estructurales)” (1994, p.143) o al hecho de que en los Estados Unidos —país que ha logrado identificar a la mayor cantidad de asesinos seriales— hay una “producción de superestrellas criminales” (1994, p.146), asentando su presencia como identidades amenazadoras que surcan pueblos y ciudades en busca de víctimas. Recuerde el lector que el homicidio serial es definido como “el asesinato de al menos tres víctimas cuyas muertes han ocurrido en un período extendido de tiempo con períodos de calma entre cada uno de ellos (Madfis, 2014, p.69).

Lo cierto es que el término asesino serial forma parte de nuestro léxico global y, por lo tanto, de una imaginación compartida. No solo eso, pues “el sujeto violento, como el asesino, el mercenario, el terrorista, el soldado, o el mártir, se han convertido en uno de los principales focos de los miedos y deseos de la cultura postmoderna” (Gomel, 1999, p.xiii). Si en los Estados Unidos el estudio del asesino serial ha dado lugar a innumerables intervenciones, que van desde el género del *True Crime* hasta amplios estudios hechos por autoridades en la materia, en México el asesino serial aparece como rareza. Hablar de ellos es una extravagancia. Este ensayo pretende llenar ese vacío.

Más bien, ha sido la violencia que viene de las fuerzas del Estado mexicano y del crimen organizado la que ha atraído las miradas de los expertos. Es decir, el asesino serial mexicano se confunde en la topografía de las violencias que atraviesan el país y que le otorgan camuflaje. Es necesario situar nuestra mirada para descifrar su identidad. El asesino serial forma parte de un tipo



de violencia muy particular que, desde mi punto de vista, no ha sido del todo tomada en serio. Entonces, ¿de dónde surge el interés por este tipo de sujeto?

Las confesiones de criminales ilustran la forma en que un acto de violencia perturba una narrativa de subjetividad: socavando la causalidad. Muchos asesinos no pueden responder a la pregunta más básica que nos hacemos sobre nuestras propias acciones y las de otras personas: ¿Por qué? También es la primera pregunta que se hace el público cuando se comete un crimen particularmente horrible. Incluso cuando el asesino ha enloquecido, nuestra sed por explicaciones causales no se calma; necesitamos saber la etiología de su psicosis asesina (Gomel, 1999, p.xvii).

Si esto es cierto, como creo que lo es, entonces la literatura mexicana ha comenzado a abrir los párpados: el asesino serial comienza a representarse por medio de un apuro artístico por descifrarlo. En México, el asesino serial aparece parcialmente narrado, tanto por la cultura como por las instancias de procuración de justicia, las cuales desarticulan cualquier intento imaginativo por darles sentido y espacio, no solo por falta de recursos, sino porque pensamos que México ha sido, de alguna forma, eximido de su presencia. Creo que estamos equivocados. El asesino serial, cuando es atrapado y burocratizado, aparece, en México, como aberración, cuando en realidad es simplemente una extensión de la lucidez que provoca el “poder de la violencia” (Gomel, 1999, p.xxix) y que vemos esparcida por todo el país a partir de la articulación de la guerra contra las drogas. La violencia, pues, es un punto de inflexión que provoca la “fragmentación del sujeto, seguido por la recuperación y un renovado sentido del poder” (Gomel p.xxix).

Hay que decir lo obvio: el asesino serial ya se ha contado parte de su propia historia —a pesar de que no la entiende por completo— para llegar convertirse en lo que es. Loonie H. Athens, un investigador, dedica todo un libro al proceso mediante el cual los sujetos violentos se forman a través de un proceso que denomina “violentización” (Edición Kindle 86) compuesto por “cuatro etapas” (2017, p.86): “brutalización, beligerancia, *performance* violento, y virulencia” (2017, p.157).

El valor de esta teoría es que nos dice, sin cortapisas, que el ser humano *aprende a ser violento*. Así pues, el acto de matar viene acompañado de una narrativa que el sujeto ya ha



construido, por tenue o contradictoria que sea. Cada acto violento añade y, a la vez, deconstruye una parte de su historia, triangulando su propia vida, la narración sobre su identidad, y la explosividad de su violencia. En México, la representación del asesino serial escasea, y no por falta de víctimas, sino por la falta de investigaciones en torno a los asesinos. El estudio de esta clase de sujetos aparece condicionado por otros factores —como la impunidad y la corrupción de las instancias de justicia en donde recae casi toda la atención del drama de la ineficiencia gubernamental— pero no en las condiciones que permiten que emerjan este tipo de subjetividades: evidencia de un fracaso social difuso y condiciones personales que es necesario desentrañar. El problema de intentar darle sentido a este tipo de criminales es que

El asesinato en serie no suele ser la expresión de una rabia profundamente reprimida, una completa alienación social y una esquizofrenia aguda, sino simplemente un vital —tanto visceral como a veces intelectual— impulso de matar, un placer incontrolable que, como cualquier placer incontrolable, prospera con la repetición (Conrath, 1994, pp.144-145).

¿Cómo, pues, identificar a un sujeto así? ¿Dónde hurgar para extraer la razón de sus crímenes? Han sido estas preguntas las que le han otorgado un peso específico al asesino serial. Su centralidad en la cultura contemporánea ha sido tal que es posible articular su imagen como centro decodificador de otras subjetividades igualmente temibles, como la figura del terrorista, sobre todo después de los eventos del once de septiembre de dos mil uno, pues

[...] la figura del asesino serial juega un rol mucho más central después de los ataques del 9/11 en los Estados Unidos que antes de los mismos. Su omnipresencia como un ícono de la maldad permitió que el asesino en serie se convirtiese en la *lingua franca* de los dos lados de la guerra contra el terror. En lugar de que el terrorista substituyese al asesino en serie, las dos categorías se superpusieron (Schmid, 2005b, p.61).

En su artículo, David Schmid, al hablar del caso de los francotiradores de DC —en los cuales John Allen Muhammad (1960-2009) y Lee Boyd Malvo (1985) asesinaron a diecisiete personas— argumenta que, en un principio, se pensó que esta pareja de asesinos seriales eran, en realidad,



terroristas, pertenecientes a una célula de Al-Qaeda en los Estados Unidos. No solo eso, pues Muhammad fue juzgado en Virginia, según el propio Schmid, con una cláusula antiterrorista publicada después del 11 de septiembre del 2001. Es decir, estos dos tipos de criminales se alimentan el uno al otro

Gracias al 11 de septiembre, la cultura estadounidense está ahora más inclinada a pensar en el asesino en serie como una figura esencialmente estadounidense, de hecho, como una pieza de "americana", con todo lo que ese término implica respecto a un folklore de tono nostálgico. Irónicamente, sin embargo, esta nueva relación con el asesino en serie, una relación que yo describiría como más honesta, no ha conducido a una reinterpretación de América como un espacio absolutamente definido por —más que vaciado de— violencia. En cambio, me parece que la presunta americanidad del asesino en serie en realidad refuerza el trío de binarios coincidentes asesino en serie/terrorista, dentro/fuera, América/el resto del mundo, y al hacerlo, se cosifica aún más la distancia entre el interior y el exterior (Schmid, 2005b, p.68).

Así, asesino en serie y terrorista forman una díada de subjetividades que estrían la labor soberana de los estados nacionales, pues ambas figuras buscan eyectarse del control territorial y omnímodo de los poderes estatales. Estos dos criminales hablan un mismo tipo de lenguaje, aunque su vocabulario sea distinto. En un mundo que vive en constantes estados de excepción —guerras internas, barrios marginales, extraterritorialidad norteamericana, crisis financieras— el asesino serial y el terrorista suponen la consolidación antidemocrática desde el frente interno —el asesino en serie— y el externo —el terrorista—. Esta paranoia planetaria ha sido bien resumida por Roger Stahl: “Al menos desde los ataques del once de septiembre, la movilidad misma ha sido recodificada como un arma, azuzando al estado de seguridad a vigilar e identificar a cada ciudadano como un posible bombardero suicida” (2018, p.7). Ambas figuras, la del asesino en serie y la del terrorista, cifran los nuevos retos soberanos de las administraciones nacionales. La fluidez de ambas figuras nos habla de su peligro, pues el terrorista bien puede atacar el frente doméstico y el asesino serial bien puede cruzar países para seguir asesinando. Lo que es cierto, sin embargo, es que sus imágenes capitales,



legadas, en su mayor parte, por la imaginación occidental, dictaminan sus espacios y sus representaciones para que sean consumidas y traducibles al público global.

El asesino serial se ha rehusado a ser reemplazado como emblema de nuestro tiempo y, más bien, parece que cumple cierto rol cultural en la sociedad como fenómeno esterilizador de ciertos miedos, en donde su representación a través de la ficción neutraliza su aparición en la mente del ciudadano como algo indiscernible y lo presenta en términos traducibles. Es decir: la cultura es el único lugar en donde el asesino en serie puede ser administrado, pues nos acerca a su figura intraducible por otros medios para, de esta forma, penetrar en su psique. La cultura es una aliada importantísima a la hora de pensar en el asesino serial, pues es solamente ahí donde *la violencia puede representarse continuamente* y, por lo tanto, donde es válido no “suprimir la violencia sino a asumirla en formas y dosis no letales” (Esposito, 2005, p.58) sin una consecuencia jurídica de por medio.

Entonces, ¿por qué es tan importante representar al asesino serial? Me parece que, si vivimos en una comunidad continuamente ansiosa por expulsar la violencia, su representación nos ayuda a inocularla *dentro del corazón de la comunidad* para aplazarla continuamente. Lo que esta operación provoca tiene efectos contradictorios, pues por un lado nos anestesia en contra de la violencia, pero por el otro nos ayuda a imaginarla interminablemente para estar más atentos a ella. Este ensayo, precisamente, busca señalar la violencia de frente mediante el estudio del asesino serial en la ficción mexicana. Hacerlo parte de la comunidad —representándolo— para desterrarlo de la comunidad—a través de nuestra propia narración—. De esta forma, “la violencia es englobada por el aparato destinado a reprimirla” (Esposito, 2005, p.20), pues la cultura rodea su objeto—la violencia, en este caso—sin tocarlo, y mucho menos compartiendo sus postulados, acaso solo su estética—es por ello por lo que es posible hablar de glorificación de la violencia—. Además, la cultura popular fue la responsable de identificar y generalizar la figura del homicida serial.

El asesino en serie siempre se ha entendido en y a través de la cultura popular, emergiendo como una figura de importancia histórica, criminológica, y popular, no con el primer caso de asesinato serial, sino con la primera narración generalizada de un caso de



asesinato serial en la prensa. Nos referimos, por supuesto, a los feminicidios ocurridos en 1888 en Whitechapel, atribuidos a “Jack el Destripador” (Boyle y Reburn, 2015, p.192).

Al inocular al asesino serial en la cultura consumidora, la sociedad conjura su horror y al mismo tiempo lo aplaza, pues el homicida siempre reaparece, siendo necesaria otra representación que lo vuelva a imaginar. El asesino serial es, al mismo tiempo, quimera y amenaza: duerme con nosotros, pero también se esfuma en nuestros sueños. Es una presencia constante y, también, un fantasma ocupado.

Lo que nosotros y nuestras culturas hacemos cuando nos involucramos en este trabajo de contextualizar al asesino serial dentro de esta mitología más amplia, es un ejercicio designado para permitirles ser percibidos de una manera no amenazadora, como en el caso de monstruos míticos ya domesticados, como el hombre lobo o el vampiro (Grixti, 1995, p.5).

La literatura mexicana, pues, no ha escapado a la representación del asesino serial y acaso aspira a conjurarlo de una vez por todas. Es por ello por lo que a continuación, analizaré tres novelas escritas por mexicanos: *Planetario* (2017), de Mauricio Molina (1959-2021), *Yodo* (2006), de Juan Hernández Luna (1962-2010), y *La balada de los arcos dorados* (2018), de César Silva Márquez (1974), junto con algunas explicaciones teóricas para englobar las características del asesino serial en nuestro mundo actual. Mientras que las dos primeras novelas se concentran en la exposición personal del asesino serial a través de una voz narrativa que le pertenece al homicida, la última tiene una estructura mucho más tradicional, en el sentido de que la búsqueda del asesino se da a través de dispositivos como el periodismo y la investigación judicial. He elegido estas tres novelas porque representan una progresión espacial en la representación del asesino: desde la psicología más íntima—*Planetario*— pasando por una expansión del homicida como componente de un espacio determinado—*Yodo*— hasta la conexión global del asesino serial con el capitalismo, el consumo, y la cultura pop—*La balada de los arcos dorados*—.



El asesino habla español: Planetario o la vocación ocultista.

Planetario, la novela de Mauricio Molina, está escrita en un lenguaje críptico que envuelve a la narración en una atmósfera misteriosa. El asesino narrador es un sujeto obsesionado con el ocultismo y los planetas. Utiliza metáforas, alegorías, e hipérboles para tratar de entender lo que es. Volvemos al tema que ya hemos mencionado con anterioridad: el asesino no se conoce a sí mismo y, por mucho que lo intente, no puede responder esa pregunta básica: ¿por qué? ¿Por qué matar? ¿Para qué?

El quiebre del asesino, es decir, el comienzo de su actividad homicida, ocurre bastante temprano en la historia. “Es necesario que el lector entienda algunos hechos puntuales: un día, en algún momento de mi vida, fui expulsado del Sol y de la Luz rumbo a la Sombra” (Molina, 2017, p.13). Es en ese momento cuando el asesino se da cuenta que posee una especie de misión redentora que sigue el orden de los planetas del sistema solar. A cada uno se le asigna una mujer determinada.

Si intentáramos penetrar en la identidad del asesino, parecería que estamos ante un asesino serial de tipo visionario, es decir, “el tipo de asesino que es inducido a matar por quimeras o alucinaciones que lo llevan a actuar” (Miller, 2014a, p.5). Este protagonista de Mauricio Molina oye voces y posee un doble que lo visita a menudo. “En uno de los espejos, mientras Tatiana dormía, apareció de pronto la imagen del hombre enmascarado con los ojos muertos observándome indiferente y distante, casi con odio” (2017, pp.28-29). El desdoblamiento es, me parece, obvio: el asesino necesita ejecutar su violencia distanciándose de ella, inmunizándose de cierta forma. Y aunque sus impulsos culminen, sin embargo, en una dinámica destructiva, el homicida puede ejecutar su violencia, pues ya no le pertenece a él, sino a ese otro. Ahora sí que es posible abrazarla. De hecho, el asesino serial Ted Bundy (1946-1989), en una entrevista concedida a la psiquiatra Dorothy Lewis, habla de una “entidad” (Gibney, 2020, 1:47:48), que se presentó en el “invierno del 69” (Gibney, 2020, 1:47:51) y en donde “llega a un punto en donde fue necesario que actuara” (Gibney, 2020, 1:48:02), es decir, que empezara a matar.



La autora Zelda G. Knight, al explicar el rol del narcisismo patológico y destructivo en el asesino serial, dice que el desarrollo de la autoestima durante la niñez, proporcionado por los adultos, le da al infante una sensación ontológica del valor propio:

El rol del otro es ayudar en el desarrollo de la autoestima y del valor propio del menor. Los padres son usados como *objetos personales*, esto significa que su función es ayudar al desarrollo del menor hasta que este es capaz de proveerse a sí mismo su propio sentido de autoestima. (2006, p.1194).

Si los padres son incapaces de transmitirle al infante esta sensación de valor, es decir, si son percibidos como objetos personales defectuosos, la estructura del yo se daña. Así, de adultos, el narcisista dependerá de otros para que le proporcionen una especie de idealización que no puede proporcionarse a sí mismo: un mapa de horror esculpido en el cuerpo del otro. Me parece que el asesino de esta novela, precisamente, sigue este proceso.

Mauricio Molina opta por crear una identidad asesina caleidoscópica, cercenada del mundo humano y, a la vez, unida a este por medio de rituales y una simbología bastante compleja solo entendida por él mismo, una especie de místico que piensa que “matar, desde un punto de vista ritual, significa conocer a fondo las leyes del Cosmos y, sobre todo, implica atisbar la materia oscura de que se compone el Universo” (Molina, 2017b, p.246). Mauricio Molina recurre a esa estrategia de la que habla Elana Gomel: “A diferencia de la mayoría de los asesinos seriales que no están perturbados, una mayoría de asesinos seriales ficticios, especialmente aquellos a los que se les otorga una voz narrativa, lo son” (1999, p.18).

A lo largo de la novela, el homicida, una especie de seductor, diletante, y adicto, leerá el mundo de una forma muy particular al combinar saberes de la antigüedad, un poco de psicoanálisis, rituales, y religión. Es común encontrar en la figura de este asesino serial el abuso de sustancias, incluso durante el acto de matar. Este es, además, un asesino organizado, es decir, un tipo de criminal que



[...] tiene una inteligencia media o alta, que es socialmente competente, y es más probable que tenga un empleo normal que el delincuente desorganizado. También se afirma que es probable que planee sus delitos, neutralice a su víctima, y lleve consigo un arma para cometer el asesinato y que posteriormente se lleve el arma consigo de la escena del crimen (Canter et.al, 2004, p.293).

Las víctimas del asesino de *Planetario* son mujeres que instrumentaliza a partir de la muerte, pues “cada una de ellas, ahora lo sé, me ha dado un aura, un poder, un atributo. Todas ellas fueron estaciones en mi viaje y gracias a ellas puedo reconocer la fórmula de mi destino” (Molina, 2017b, p.25). Es posible decir de este asesino que “prospera en su singularidad, en su absolutamente *mise à mort* personalizada, fetichista, ritualista” (Conrath, 1994, p.147). A pesar de que estas características parecen resaltar su identidad, en realidad son operaciones que la encubren, pues no es posible penetrar la coraza de quién es o porqué mata, por mucho que hable de su “pacto con los astros” (Molina, 2017b, p.1771) para seguir asesinando.

Detrás de toda esta pirotecnia ocultista y planetaria se esconde una agresividad sin límites. No es extraño que el asesino tenga arrebatos viscerales en torno a sus emociones, que pueden pasar de la cursilería a la violencia:

[...] pude comprender el significado de la devoción, brilló en mí esa sensación de agradecimiento por estar vivo que nos invade en momentos especiales. Agradecí las lluvias y los soles, el pescado fresco y las verduras recién cocinadas en mi plato, los crepúsculos rojos, morados o violetas. (Molina, 2017a, p.73).

La constante revisión de significados sobre su identidad le permite al asesino eyectarse siempre hacia delante. No entiende lo que es el amor, la amistad, o la honestidad. Su violencia es la manera de entender el mundo y de socializar con él. “La vida es combate, guerra, violencia acumulada. Todo es destrucción y muerte, aun el más ínfimo ser viviente lleva en sí mismo los fundamentos de la destrucción y el caos” (Molina, 2017a, p.85).



Debido a que sus sentimientos son una copia, facsímiles de los verdaderos, recurre a estas exageraciones simbólicas de esoterismo y ocultismo. Su subjetividad es un columpio de emociones, contradicciones, y paroxismos viscerales. Despliega momentos de felicidad y de enojo extremos. La muerte que le provoca a sus víctimas viene mediada por el cuerpo en todas sus dimensiones: el erotismo se convierte en un acto de intimidación perverso que sofoca la subjetividad de la víctima y la extermina. Es decir, la sexualidad es utilizada como instrumento de dominación. En este caso, la muerte tiene un carácter cuyo espacio es el cuerpo. La sexualidad es concebida bajo una semiótica distinta, quizá imposible de reconocer para nosotros. El asesinato de *Planetario* parece confirmar esta hipótesis.

Tenemos que analizar, sin embargo, la forma en la que los asesinos seriales —y la cultura contemporánea— procesan sus identidades, pues desde mi punto de vista, la fascinación por el asesino serial en la cultura contemporánea yace, precisamente, ahí, en la identidad del sujeto productor de la violencia. Si nuestro mundo es uno que ha comenzado a buscar en las estrellas las pistas de nuestro origen, que ha descifrado el último rincón del genoma humano, y que piensa en el futuro como un espacio de tecnologías utópicas, la conducta e identidad del asesino serial presentan un misterio irremediable. El problema con esta subjetividad es, precisamente, que la “violencia crea un espacio en la propia percepción del sujeto” (Gomel, 1999, p.xviii). En otras palabras: ni siquiera ellos mismos son capaces de darse una narración para entender su psique, pues la violencia los vacía de sentido. Si “la subjetividad es un constructo narrativo, elaborado y transformado en el tiempo” (Gomel, 1999, p.xv), entender al sujeto violento a partir de su propio contexto no es sino otro género literario, pues ellos mismos se construyen como historias. Es, pues, una experiencia (necro) estética al mismo tiempo que identitaria. El valor de la literatura está en otorgarle al asesino serial, precisamente, una identidad—aunque frágil y temporal—que nos ayude a procesar su violencia. La identidad del homicida en la novela de Mauricio Molina, aunque críptica, forma parte de este modelo, en donde la ficción busca anclar *algo* de la violencia que, en un primer momento, luce irracional, aunque posea un método—los planetas del sistema solar—una forma de



ejecución y, aparentemente, un impulso. Es decir: la literatura nos provee de *algo* que ni la criminología ni la medicina pueden otorgar: una historia.

De esta forma, pues, es posible imaginar una disciplina, que llamaremos *psicología criminal literaria*, cuyo principal foco debería de ser, me parece, unir las piezas dentro de una ficción en particular para darle coherencia al asesinato serial, no para que el asesino se entienda a sí mismo, sino para que nosotros le asignemos una narración. “Un sujeto incapaz de contar su propia historia es un sujeto defectuoso, incompleto, o patológico” (Gomel, 1999, p.xv). Es decir: necesitamos completar los espacios que el ruido de los medios de comunicación, los clichés, y las propias historias de los asesinos nos impiden llenar. Hay que entender el asesinato serial como una *comunidad de sujetos que se comunican entre sí*, enviándose mensajes a través del tiempo y del espacio, y planteándose los mismos objetivos: matar continuamente. Uno aprende del otro, rellenando sus identidades desde la muerte.

Los mecanismos psicopatológicos al interior del asesino que la ciencia ofrece para descifrar su identidad están limitados por su método. Los dispositivos de la representación literaria o visual pueden expandir estas limitaciones. Se impone, entonces, la necesidad de un tipo de análisis que utilice a la ficción como punta de lanza de un entendimiento del asesino serial que venga a complementar los aportes de la psicología forense, de las ciencias de la conducta, la criminología, y la medicina. Me parece que la literatura puede aportar algo a la discusión de este fenómeno a través de la *psicología criminal literaria*, en donde la representación del asesino serial pueda llevar al crítico no solo a asignarle una categoría particular, sino una motivación particular, al menos a través de la palabra. No solo eso: se necesita estudiar de modo sistemático cómo el público consumidor interactúa, responde, y es seducido por las representaciones del asesino serial en la cultura. De esta forma, entonces, podríamos entender y analizar a personajes como el de Mauricio Molina, un asesino que explica sus asesinatos por medio de una mística rebuscada, así como David Berkowitz (1953)—el hijo de Sam, que mató a seis personas—el cual declaró que el perro de su vecino lo había obligado a cometer los crímenes (Duke, 2002).



Las metodologías para estudiar el crimen violento se encuentran inmersas entre dos polos. Por un lado, las explicaciones medioambientales y, por el otro, las biológicas. Loonie H. Athens, mencionado más arriba, pugna por una solución holística, en donde ambas perspectivas logran unirse para descifrar a los sujetos violentos, uno de los misterios más arraigados en torno a la comprensión de la conducta humana. “Frecuentemente, tanto personas normales como profesionales altamente respetados, representan a estas almas depravadas como objetos sin conciencia. De hecho, sin embargo, tienen conciencia, pero una que es extraordinariamente distinta de la mayoría de las personas” (Athens, 2017, p.204). En *Planetario*, el protagonista asesino forma parte de esta casta, en donde sus métodos de socialización difieren totalmente de los nuestros. Es decir, socializa con la muerte, algo que la mayoría de nosotros no hacemos. El problema, por supuesto, no acaba ahí, porque ni siquiera ellos mismos pueden explicarse, lo cual bien puede ser una de las razones por las que matan secuencialmente.

La necesidad de auto reflejo y atención puede explicar porque los asesinos seriales [...] requieren que sus víctimas se encuentren totalmente despiertas y conscientes durante la tortura, ya que esta conciencia asegura una respuesta, y esta respuesta ofrece [...] un sentido de visibilidad (Knight, 2006, p.1197).

Quien mata secuencialmente lo hace por una constelación sutil y oscura de condicionamientos medioambientales, psicosociales, neuroquímicos y conductuales que buscan expresar, por medio de la muerte, una identidad fracturada que ni siquiera el asesino serial puede llegar a entender. Este tipo de homicida, entonces, siente excitación ante el miedo: la víctima tiene que saber lo que sucede y horrorizarse ante ello. En el caso de *Planetario*, el asesino confunde placer con sufrimiento, reclamando su propio espacio por sobre el de los demás, pues “el solo hecho de existir implica violentar el ser de los demás, irrumpir en sus vidas” (Molina, 2017b, p.877). Además, el asesino de *Planetario* lee la intimidad y el goce del acto sexual *inversamente*. Insistamos en este punto.



Ferguson et.al (2003) llega a criticar que la conexión entre asesinato serial y homicidio sexual “forme la base implícita en el entendimiento del FBI de lo que es asesinato serial. Desafortunadamente, esto puede resultar en miopía empírica y bloqueo investigativo” (2003, p.288). Estamos parcialmente de acuerdo con esta aseveración, aunque sea porque el asesinato, para estos sujetos, sí que tiene un componente erótico y sexual, *pero no en el sentido en el que lo entendemos*. Y ahí está el quid del asunto. Como escribió Robert K. Ressler: “Es importante destacar que el componente sexual de estos asesinatos no está relacionado con una sexualidad normal, sino que engloba un amplio espectro de satisfacciones perversas de carácter sexual” (2003, p.64).

Lo que la violencia logra, entonces, y especialmente aquella que viene del asesino serial, es empañar nuestra visión, como creo que lo he demostrado con el homicida de *Planetario*. Entendemos a medias lo que sucede, ya que, aunque la violencia sea una experiencia humana, resulta difícil descifrarla, pues se encuentra en un horizonte que parece intraducible. La fantasía creadora en la mente criminal juega un papel importante a la hora de exterminar una vida. Lo que separa la imaginación de los asesinos seriales de la del resto de nosotros es que ellos producen en el mundo lo que su fantasía les dicta. Son, más que nadie, esclavos de su imaginación, y es desde la imaginación que podemos entenderlos.

Para el asesino serial, esas fantasías no son catárticas, sino facilitadoras, el primer paso, no el último. Sus fantasías se construyen junto con un hambre neuropsicodinámica que solo la expulsión orgiástica de la tortura y el asesinato de otro ser humano le pueden proporcionar (Miller, 2014a, p.1).

La circularidad o recurrencia en el asesinato se debe a la impotencia creadora que la mente otorga, es decir, el confrontar la realidad con la fantasía, en donde la primera nunca alcanza el grado de perfección que la mente concibe. “Se ha sugerido que la razón por la que matan una y otra vez es porque la realidad nunca es tan buena como las fantasías” (Knight, 2006, p.1202), tal como lo confirmó Ted Bundy en una entrevista, cuando revela que esa “entidad” de la que hablamos



páginas más atrás, “comenzó a visualizar y fantasear cosas más violentas” (Gibney, 2020, 1:48:19).
Creación y destrucción: las bases fundantes del universo.

Yodo o la intimidad de la muerte

Yodo, la novela de Juan Hernández Luna, a diferencia de la de Mauricio Molina, es mucho más intrincada porque el homicida no cuenta con el soporte simbólico del de *Planetario*. Es decir, estamos, desde mi punto de vista, ante un asesino desorganizado, el cual

[...] mata de forma oportunista. Vivirá muy cerca de la escena del crimen. La falta de planificación antes, durante, o después del delito se reflejará en el estilo espontáneo del delito y el estado caótico de la escena del crimen. Esta refleja la insuficiencia social del delincuente y la incapacidad de mantener relaciones interpersonales. La falta de relaciones sociales normales y saludables aumenta la probabilidad de ignorancia sexual, así como la posibilidad de perversiones sexuales o disfunciones como parte del acto homicida (Canter et.al, 2004, p.294).

El propio asesino nos da pistas de su forma de matar, pues, “temía caminar por la calle, andar el camino principal del barrio y encontrar a alguien que de pronto deseara matar” (Hernández Luna, 2003, cap. XVII). Como ya lo adivinó el lector, la voz narrativa en esta novela también es la del asesino, pero a diferencia de la lucidez explícita, narcisista, y mística del protagonista de *Planetario*, en esta novela el asesino vive en un espacio marginal, olvidado, y venido a menos. No mata por una idea grandilocuente y necesaria—como en *Planetario*—y más bien lo hace por una especie de aburrimiento vital. El proceso de violentización—es decir, el aprendizaje para ser violento—del que habla Loonie H. Athens (2017) parece ya haber sido consumado, y únicamente nos queda ser testigos de los crímenes del protagonista. Indefensos, asistiremos a la disolución de un mundo y de una identidad.

La historia se proyecta hacia la relación del protagonista con la señorita Maricela, esposa de un tal Gabriel García —supuesto padre del protagonista— el cuál despreció a la madre del asesino. Más adelante en la narración, Maricela será abusada por uno de los choferes de ruta que pasan por



el barrio, y el protagonista cobrará venganza cuando los encierra en un camión al que prende fuego, aunque después nos enteraremos de que sobrevive el principal responsable. Más tarde descubriremos que es la madre del protagonista la que ordena ese abuso, ya que Maricela fragua un plan para robarle dinero. Por otro lado, el doctor Orlando, un profesionista venido a menos, se vuelve íntimo de la madre del protagonista. El lector descubrirá que el doctor Orlando lava dinero a través de la madre, la cual a su vez recibe un beneficio económico que desatará más violencia. En otras palabras: estamos ante una topografía llenada por la superficialidad, el chantaje, y el crimen. En primer lugar, hay que decir que la relación del asesino con su madre es compleja y retorcida. Es ella—la bruja del barrio—la que mantiene económicamente al protagonista, el cual se siente culpable pues “cargué con la culpa de ser el causante de la tristeza de mi madre, quien fue envilecida por el rumor canalla que la señalaba como madre soltera. Y puta. También hubo quienes le llamaron perra” (Hernández Luna, 2003, cap. II). Su madre es una figura autoritaria pero protectora, que teme y admira a partes iguales. “Me aferro a ella como una fuga y un dolor” (Hernández Luna, 2003, cap. III), como si lo consolara y lo espantara a partes iguales.

A partir de esta coordenada, Hernández Luna describe un espacio lleno de violencia y decadencia, donde los personajes tienen que hacer lo que sea para sobrevivir, como el protagonista, que finge tener una especie de retraso mental. La novela se siente espesa y laberíntica: Juan Hernández Luna refleja la oscuridad del asesinato serial por medio de una narración igual de opaca, cuya identidad se mantiene agazapada. Más aún, al protagonista no le gusta la luz del sol, escondiéndose en un manto perpetuo de sombras: “¿Será cierta la creencia popular que resucité de entre los muertos? Mis ojos son sensibles a la luz diurna. Mi piel reacciona de mala forma al exceso de sol” (Hernández, 2003, p.1).

El barrio donde el asesino vive, al igual que su propia identidad, es un espacio cercado y apartado. Parece cortado y fracturado del mundo real: la novela transmite la sensación de exilio vital, una geografía de la violencia y la supervivencia. No es sino cuando el asesino comienza a desplegar una serie de acciones tendientes a la violencia—como el decapitar gallinas—cuando comenzamos a penetrar en la psique del asesino. Recuerde el lector que es común, para estas



subjetividades, el torturar animales durante la infancia y la adolescencia, pues “de niños, el control de mascotas y animales es quizás uno de los pocos lugares restantes donde se sienten en control” (Knight, 2006, p.1201). Además, según el periodista Peter Vronsky, un “treinta y seis por ciento de asesinos sexuales en el estudio del FBI” (2005, p.77) torturan animales.

El lugar donde vive el asesino contribuye a un continuo descenso de la violencia, pues no hay redes de solidaridad que aglutinen a la comunidad. Es, de cierta forma, una geografía similar a la que describe Robert K. Ressler.

Allí donde la gente se siente apartada de la sociedad, donde los vecinos apenas se conocen entre sí, donde las familias no mantienen una relación estrecha, donde los adolescentes deambulan por calles peligrosas, donde la violencia aparece como respuesta viable a los problemas, el aumento vertiginoso de los asesinatos en serie será una consecuencia preocupante (2003, p.61).

Vemos, pues, que en esta novela la producción del espacio juega a favor del asesino, pues le permite camuflarse en un ambiente decadente y violento. De esta forma, el asesino comienza a labrar su propia narración y, de paso, su propia identidad. Al contrario de *Planetario*—en donde el protagonista viaja por el mundo—aquí la narración se mantiene atascada en un mismo lugar, envolviéndolo todo.

A diferencia de los rituales complejos llenos de simbología y significados del asesino de *Planetario*, para el homicida de *Yodo* la muerte se convierte en mero trámite, pero también en impulso. Así describe uno de sus asesinatos: “Lo que más me sorprendía era la facilidad de mi cometido. Igual había ocurrido con la niña. Sin violencia gratuita. Cada movimiento justo, necesario. Sin demasiada fuerza, sin miedo, sin mayor desgaste de energía” (Hernández Luna, 2003, cap, XXXII). Para este sujeto, la muerte o el asesinato no representa ningún tipo de quiebre, es un suceso del mundo, apenas un registro más de la existencia. El asesino se enorgullece con la forma expedita con la que desecha a sus víctimas.



Había matado a dos hombres y una mujer en apenas unas cuantas horas. Todo ocurría tan semejante a la ocasión en que asesiné a la joven del mercado. Así de fácil, sin lucha ni forcejeo. Me daba miedo la facilidad pasmosa que tenía para cometer tales actos” (Hernández, 2003, cap, XII).

Es decir, estamos ante un psicópata, un “individuo que no tendrá empatía o un sentido de la moralidad” (Pemment, 2013, p.459), a diferencia de un sociópata, el cual “tendrá un sentido de la moralidad y una conciencia bien desarrollada, pero el sentido de lo que está bien y está mal es ajeno a la cultura madre” (Pemment, 2003, p.459). Mientras que “la clave para comprender la sociopatía tiene que estar en el poder que las ideas ejercen sobre el cerebro” (Pemment, 2003, p.461), la psicopatía es un “trastorno del desarrollo que está asociado con tipos específicos de comportamiento” (Pemment, 2003, p.460).

Con esto en mente, hay que decir que la subjetividad de este asesino luce homogénea en cuanto que descubre la muerte como un evento sin consecuencias. Su racionalidad homicida luce igual de abstrusa que la del asesino de *Planetario*, solo que, sin la red simbólica de este, el cual parece tener un sentido de la moralidad, pero torcido e invertido, ya que utiliza la simbología planetaria para cometer asesinatos. En una clasificación, el asesino de *Yodo* entra dentro de los asesinos psicópatas y sádicos, es decir, aquellos cuya motivación principal es la “búsqueda de emociones” a través de la muerte (Miller, 2014a, p.6) y que manifiesta una “preocupación por la tortura sexual y el asesinato, los cuales se han convertido en un estilo de vida” (Miller, 2014a, p.6). En el caso del asesino de *Yodo*, su psique parece penetrada por la conveniencia de matar por matar, el hoyo negro por excelencia del terror contemporáneo. Aquí, irónicamente, la literatura se topa con un muro, especialmente porque este sujeto no busca ni intenta explicar su violencia. Es algo que simplemente ocurre.

El asesino de *Yodo*, además, es parte de ese proceso que Mark Seltzer ha llamado “cultura de la herida” (1997, p.3), en donde el asesinato serial:



[...] tiene su lugar en una cultura pública en donde la adicción por la violencia se ha convertido no solamente en un espectáculo colectivo, sino en uno de esos espacios cruciales en donde el deseo privado se cruza con el espacio público. (1997, p.3).

Y es que el asesino de *Yodo* es un sujeto plano, amoral, sin distinciones, pero con deseos innatos de violencia. De hecho, el poder de muerte del asesino de *Yodo* llama la atención porque convierte a sus víctimas en aquello que Adriana Cavarero, una investigadora, llama “inerme” (2009, p.59), es decir, “quien no tiene armas y, por lo tanto, no puede ofender, matar, herir” (2009, p.59). Desde mi punto de vista, las representaciones de asesinato serial en la cultura contemporánea producen una sensación de *horrorismo*, en donde, según Cavarero

[...] es la vulnerabilidad del inerme en cuanto específico paradigma epocal la que debe venir a primer plano en las escenas actuales de la masacre. Más que ser un fenómeno en el que cuentan los asesinos para potenciar los efectos intimidadores de su crimen, identificarse con las víctimas es sobre todo un disponer de su palabra para cubrir el silencio sin olvidar el alarido (2009, p.12).

El asesino serial contemporáneo no solo se mueve en esta cultura de la herida y del *horrorismo*, sino que también crece en un contexto de dinámicas globales de consumo, en donde la máquina del capitalismo transforma en desecho lo que utiliza, homogeneizando tierras, recursos naturales, mercados y, ahora también, cuerpos. El asesino serial opera bajo la misma lógica del capitalismo, sema de la cultura occidental, en donde se da una suerte de “destrucción productiva, sin interrupción, incesante” (Villalobos, 2013, p.552), ya que el acto de matar lo construye por un instante antes de devolverlo al abismo de la orfandad ontológica. El capitalismo: circularidad y aplanamiento ideológico en donde incluso aquellas subjetividades o colectivos que quieren escapar a su lógica son definidos negativamente por el sistema, es decir, porque no consumen. Pierre Clastres, antropólogo francés, ya había descifrado esta característica del capitalismo:

¿Qué contiene la civilización occidental que la hace infinitamente más etnocida que cualquier otra forma de sociedad? Su *régimen de producción económico*, justamente espacio



de lo ilimitado, espacio sin lugares en cuanto que es negación constante de los límites, espacio infinito de una permanente huida hacia adelante (1981, p.63).

Consumir o comprar se ha vuelto paradigma: lo verdaderamente importante es *cómo hacerlo*. El individuo contemporáneo viene a definirse a sí mismo ya no en relación con la nación, la historia patria, o la comunidad, sino por medio de transferencias líquidas de consumo y personalización. El capitalismo busca otorgarles a diversos colectivos humanos formas de socialización incrementalmente anónimas, pues lo que importa no es quién consume, *sino qué y cómo*. Se institucionaliza, por medio del mercado global, un creciente grado de anonimidad que oblitera la identidad del individuo, solamente recuperable al fagocitar el producto. Es así como el sujeto contemporáneo crea su identidad. El asesino serial no es muy distinto: “El suyo es un desesperado intento por ser reconocido como un individuo auténtico en una sociedad democrática en dónde los egos producidos en masa continúan erosionando al sujeto frágil, en lucha continua” (Conrath, 1994, p.147). Valga esta explicación para decir que el asesino serial de *Yodo* busca, precisamente, su identidad a través de la muerte, en un mundo gris, aplanado, en donde buscan autenticarse como si fuesen productos.

Hay algo más que decir respecto a este punto. En un artículo (2006), Anthony King demuestra cómo las representaciones del asesino serial contemporáneo se encuentran fundidas con un consumo transgresor. El autor, al analizar las novelas *El silencio de los corderos* (1988) de Thomas Harris (1940) y *Psicópata americano* (1991) de Bret Easton Ellis (1964), nos provee con un análisis que combina el asesinato serial con la creciente materialidad de la vida. Patrick Bateman, el asesino serial creado por Ellis, es descrito masacrando a una mujer a la cual le pone una prenda de la marca *Ralph Lauren* mientras que Bateman asesina a otra utilizando un traje *Giorgio Armani*. Lo mismo sucede en *El silencio de los corderos*, en donde el famoso Hannibal Lecter consume—literalmente—a sus víctimas y las apura con vinos caros. “La mercantilización del yo libera al ego moderno de la angustia existencial, permitiéndole al sujeto aplanado experimentar la euforia del consumo” (King, 2006, p.120). El asesino serial crece en un ambiente en donde las dinámicas de



apropiación del yo pasan por la posibilidad de consumir y, en su caso, de consumir a otros, pues ellos “representan 'haber salido de compras' de un modo retorcido, en una época en donde comprar se ha convertido en la búsqueda por la originalidad” (Conrath, 1994, p.145).

El acto repetitivo del homicida serial refleja la circularidad del consumo como acto reflejo que constituye su propio ser, pues no solo consumen a sus víctimas... sino a ellos mismos. Por ejemplo, en una entrevista, Dennis Rader—que mató a diez personas en Wichita, Kansas—dijo que “si tú has leído mucho de asesinos seriales, ellos pasan por distintas etapas” (Bartels y Parsons, 2009, p.273). Desde mi punto de vista, esto tiene una importancia capital, pues según los investigadores Ross Bartels y Ceri Parsons:

Rader comienza diciendo que no sabe si el oyente ha leído algo sobre asesinos en serie. Al hacerlo, Rader ha dado a entender que [...] el resto de lo que diga sobre los asesinos en serie no será estrictamente suyo. (2009, p.273).

Llegamos a la conclusión, pues, de que los asesinos seriales construyen su identidad a través de *lo que otros dicen de ellos*, como los medios de comunicación, la cultura popular, o las instancias de procuración de justicia.

Muchos asesinos seriales son seducidos por el trabajo detectivesco y se educan a ellos mismos en procedimientos policiales leyendo libros, tomando cursos, viendo programas de televisión de detectives, haciendo investigación en línea y hablando con policías locales (Miller, 2014a, p.5).

Un ejemplo de este último tipo de comportamiento es Ed Kemper, el cual “se hizo amigo de la policía local y salía con ellos a un bar llamado *The Jury Room*” (Rosewood, 2015, cap, 7). Vemos entonces cómo el asesino serial entra de lleno en nuestra época, pues convive con su propia representación a través del mercado, a través de la policía, y a través de su propia violencia. El asesino de *Yodo* no es la excepción, pues utiliza lo que otros dicen de él para pasar como alguien inofensivo.



Simulo no escucharlas pues muchos son los que afirman que también soy sordomudo. Tal vez sea porque siempre me ven en casa atento al programa de la *Pantera Rosa*, sin reír jamás de lo que pasa en pantalla. También será porque dicen que pasé dormido muchos años de mi vida y otros tantos sentado en el sillón con la mirada alejada e inerme, antes que mi madre vendiera su alma al Diablo con tal de lograr mi regreso del mundo de agua y tinieblas donde estaba recluso (Hernández, 2003, cap. XXV).

Ciertos asesinos, como Hannibal Lecter, o su contraparte real, Albert Fish (1870-1936), se apropian literalmente del cuerpo del otro y lo fagocitan, trazando de esta manera una relación perversa entre la lógica del consumo capitalista y sus propias dinámicas homicidas. Si la fantasía última del consumidor es permitirse, por medio del crédito, lo que de otra manera no podría deglutir, transgrediendo sus propias posibilidades económicas, la fantasía del homicida serial es consumir lo más prohibido, la vida humana. Negación biopolítica extrema, el asesino serial, parafraseando a Michel Foucault, no tiene el poder de “hacer vivir y dejar morir” (2000, p.218), sino un único y exclusivo hacer morir.

El asesino serial contemporáneo se expande en un contexto de capitalismo global que incrementa flujos anónimos de consumo que nos despersonalizan y que nos convierten en uno más en la multitud. El homicida serial, sin embargo, busca revertir este proceso y afirmarse como identidad única, separada del resto. Y es que es común encontrar ciertas firmas específicas en el cadáver que el asesino serial deja detrás. Albert De Salvo, el cual mató a trece mujeres, hacía un moño—hecho con la ropa de las asesinadas—y lo ataba en diversas partes del cuerpo de sus víctimas, moño que, “se convertiría en la firma del estrangulador de Boston” (Vronsky, 2005, p.84), como se le llamó a De Salvo. De esta manera, el asesino serial se convierte en generador o creador de su propia marca particular: filigrana de muerte, sello necrótico, consume a sus víctimas recreando sus fantasías y dejándolas como evidencia. Su agresividad se cincela en el cuerpo de la víctima. Su identidad, en cambio, se forma—entre otras cosas—a partir del público que consume series televisivas o novelas en torno a este sujeto. “Hay una concepción cultural común del



asesinato serial compartida tanto por los asesinos como por el público” (King, 2006, p.115). Así, las transferencias entre la audiencia consumidora de *True Crime* y el asesino serial vienen dadas por la búsqueda de la identidad a través del consumo, en donde ambas partes negocian los significados de la muerte, que el asesino, en algunos casos, acepta gustoso. El asesino serial recurre a la muerte como una manera de parchar ciertos hoyos de su personalidad que ni él mismo entiende. Se trata de una estrategia desviada de socialización que adquiere un significado distinto ante la vida. El asesino serial resulta un hoyo negro por la manera en que hemos concebido la criminalidad: es decir, como una práctica de sujetos *con un motivo discernible*. El asesino serial escapa a esta taxonomía. Se desdobra en una multiplicidad de factores que parecen dispersar toda lógica, ya que “en la modernidad el consenso general era que los crímenes tenían un motivo” (Stratton, 1996, p.80). ¿Cuáles son los motivos del asesino serial? Toda explicación parece insuficiente.

El fenómeno de la historia clásica de detectives —a la Sherlock Holmes— cobra importancia dentro de nuestra narrativa, pues, aunque se concebía al criminal como una subjetividad que penetraba el espacio social y lo rasgaba, no se encontraba fuera del mismo, pues ayudaba a producirlo, ya que “eran parte de la construcción burguesa [...] que formaba la experiencia de lo social” (Stratton, 1996, p.83). Ahora, el asesino serial actúa en un trasfondo diferente: el espacio social—bajo el cual imperaban ciertos valores morales—ha sido reemplazado por una realidad diferente, es decir, la simulación de la experiencia, una “sociedad del espectáculo” (Stratton, 1996, p.84), la idea del mundo como representación mediática perenne. Una especie de hiperrealidad en donde todo se convierte en estética y nuestras relaciones interpersonales vienen regidas por una serie de artificialidades mediadas por el consumo y el capitalismo. Es decir: todo puede volverse simulación, incluso la muerte.

El asesino serial, en este nuevo paradigma, oscurece lo social y lo vacía de significado, pues estamos ante “la ciudad del asesinato sin motivo” (Stratton, 1996, p.91), una ciudad “desconocida” (1996, p.91) en donde ya no es posible leer los mensajes que produce. La semiótica citadina—lugar preferido del asesino pues hay una multiplicidad de cuerpos anónimos— desaparece y también su



aspiración a la comprensión racional. El mundo habitado se transforma en un mundo donde prima el azar—cualquiera puede ser víctima—y el caos, pues es difícil atrapar al culpable.

El asesinato serial posmoderno vuelve al homicidio en algo aleatorio. La vida es experimentada como precaria. Lo social ya no puede ser descifrado por medios racionales—el método científico—para sacar a la luz conexiones que sí existen pero que están escondidas en esta ciudad anónima (Stratton, 1996, p.91).

A pesar de que el asesinato serial parece oscurecer lo social, esto no significa que no tenga un componente social importante. Es significativo que la mayoría de los asesinos seriales norteamericanos no provengan de “grupos oprimidos dentro de los Estados Unidos” (Stratton, 1996, p.83), sino que sean hombres blancos de entre veinte y cuarenta años provenientes de la clase “trabajadora y media baja” (Leyton, 2005, p.367) que antaño podía aspirar a subir en la escala social. El asesino serial, entonces, proviene de un grupo social que se percibe amenazado. Si antes eran los aristócratas los que—típicamente—se convertían en asesinos seriales, ahora su origen social es diferente, y también el de sus víctimas.

Por el contrario, los orígenes sociales de las víctimas siguieron un camino opuesto: si en el siglo XV habían sido campesinos; sirvientas, niños sin hogar, y prostitutas en el siglo XIX, ahora provenían de los barrios de la clase media: estudiantes universitarios, aspirantes a modelos, y consumidores en centros comerciales de clase media. Ambos, asesino y víctima, habían alterado su forma, porque la naturaleza de la protesta homicida había cambiado radicalmente. Ya no era el aristócrata amenazado poniendo a prueba los límites de su poder, ya no el morbosamente inseguro nuevo burgués saboreando los límites de su arduamente ganado poder. Ahora era un individuo excluido que se vengaba del símbolo y fuente de su excomunión (Leyton, 2005, p.368).

Parecer ser, entonces, que el homicidio serial no es otra cosa que el privilegio blanco, en el caso de los Estados Unidos, transmutado en violencia. Persuadidos de una amenaza externa, necesitan neutralizarla utilizando diversos métodos de exterminio. A riesgo de generalizar, parece que los



privilegios de clase nunca desaparecen: se transforman para asegurar su dominación. Así, el asesinato serial se concibe como una especie de protección de clase que utiliza la violencia para perpetuarse mediante la última expresión hegemónica y, algunos dirían, irracional: el asesinato. En *Yodo*, el componente económico es irrelevante y, más bien, la amenaza proviene de la condición de hombre que ha sido desplazado de su poder simbólico, aunque, como ya lo he mencionado, los asesinatos que comete parecen, más bien, impulsivos e irracionales.

El problema, sin embargo, de concebir el asesinato serial así, como algo irracional, es que estamos desechando de un plumazo la intervención de las ciencias de la conducta para penetrar en la psique criminal de este sujeto. Surge entonces la paradoja: si expulsamos al asesino serial al reino de lo irracional estaremos abandonado todos los esfuerzos para entenderlo, en cambio, traerlo al reino de lo racional nos lleva a preguntarnos cómo es posible que un ser humano posea dentro de sí este conglomerado absoluto de violencia, poniéndonos, literalmente, frente a un abismo. Lo primero nos lleva a cuestionar nuestra ciencia y, lo segundo, al aniquilamiento de nuestra moral. ¿Qué pesadilla será peor? ¿La de concebirnos como una especie amoral o la de pensarnos — biológicamente— como depredadores de nosotros mismos? ¿Será que, efectivamente, el sueño de la razón produce monstruos y que los monstruos son la conclusión lógica de nuestra razón?

Sin embargo, ni la criminología ni el crimen de ficción pueden aceptar esta categoría especial sin rendir su razón de ser: el deseo de saber. Sus tramas dependen de la progresión ordenada de pregunta a respuesta, desde el *modus operandi* del asesino a su identidad. Si la mente del asesino serial es totalmente ajena, un misterio impenetrable más allá de términos humanos, esta progresión se estanca (Gomel, 1999, p.37).

Las ciencias que buscan neutralizar a este tipo de subjetividad tienden a considerarlo como un individuo con un motivo, por oscuro o subjetivo que sea. *Tiene una identidad, puede ser identificado*. Al considerar al asesino serial como un sujeto racional e instrumental, aceptamos que hay algo dentro de la interacción social que convierte a ciertos individuos en subjetividades violentas y destructoras. El problema de esta operación racionalizadora es que “si el asesino está



sano y actúa racionalmente en sus propios términos para cumplir sus propios fines personales, entonces cualquiera puede ser un asesino serial” (Stratton, 1996, p.93).

La balada de los arcos dorados: “Esto es la obra de un vampiro”.

De las tres novelas, *La balada de los arcos dorados* es la que mejor contextualiza el espacio global respecto al asesinato serial. La narración sigue a Luis Kuriaki, un periodista, y a Julio Pastrana, un agente de la ley, el cual se muda de Veracruz a Ciudad Juárez para intentar encontrar a Margarita Ortiz Pastrana, su prima, desaparecida desde hace años. Además, ambos tendrán que enfrentarse a “una serie de asesinatos y mutilaciones de hombres con antecedentes de violación en Ciudad Juárez” (Íñiguez, 2016, p.58).

La conexión con las mujeres asesinadas en esa ciudad fronteriza entra a la novela en forma de una ausencia presente contenida por el espacio juarense, pero a su vez conectada con todo el espacio nacional. Recuerde el lector que, desde 1993, cientos de mujeres han desaparecido en Ciudad Juárez, México, y otras tantas han sufrido violencia de género. Muchos de estos casos siguen sin resolverse hasta la fecha. De esta forma, Ciudad Juárez lo “fagocita todo: consume los deseos, las relaciones, la posibilidad de un futuro, la idea de una teleología y lo que se puede expresar” (Íñiguez, 2016, p.61).

El título de esta obra viene dado por una curiosa anécdota que Silva Márquez cuenta en la novela, robusteciendo, todavía más, la conexión entre asesinato serial y capitalismo. Un asesino serial, Scott Campbell, alimentaba a sus víctimas con hamburguesas de McDonald’s antes de asesinarlas. Una de las empresas más emblemáticas de productos serializados es utilizada por un asesino serial para transmitir la idea que las víctimas que se comen las hamburguesas, como producto genérico y repetido, poseen el mismo valor comercial que esa marca de los arcos dorados. Uno de los hermanos McDonald, Maurice, se obsesiona con el caso y lo sigue de cerca. Repetición, duplicación, recurrencia: tanto los productos del capital como del asesino serial poseen el ínfimo valor de convertirse en mercancías.



A lo largo de la novela, veremos que la elección del autor, César Silva Márquez, es presentar la violencia juarense a través de la aparición de cadáveres por doquier, como si muerte y ciudad fuesen uno mismo. Queda a opción del lector decidir quiénes son los responsables de tanta violencia: si el narcotráfico, el Estado mexicano, o asesinos seriales. Ciudad Juárez es presentada a partir del desmembramiento, mutilación, y violencia que cae sobre los cuerpos. La conexión que hace esta novela con el entramado global y la cultura pop es relevante para nuestro ensayo: las teorías que tienen los protagonistas sobre la violencia que asola el espacio público son múltiples, desde zombis hasta vampiros. Estas dos figuras de lo monstruoso se convierten en traductoras de la violencia. No solo eso: son figuras tutelares del escenario cultural contemporáneo y de la imaginación colectiva. Analicemos, en primer lugar, el caso del vampiro. Para el estudioso Brian Jarvis “el vampiro ha fascinado tanto a los consumidores como a los críticos marxistas como encarnación alegórica de las energías monstruosas y fascinantes del capital” (2007, p.341). El consumo en el mundo capitalista es vampírico pues chupa todo lo que necesita para continuar produciendo. Las narrativas vampíricas no solo construyen “fantasías de horror sobre identidades estables que son invadidas y asimiladas por el otro” (Chaudhuri, 1997, p.185), sino que el capital se transforma en otro “fluido que el vampiro extrae de la nación y se lleva a otro lado” (1997, p.186), transformándolo en una “amenaza nacional” (1997, p.186). Hay una cualidad de extrañamiento en el vampiro, y en el caso de Ciudad Juárez ese extrañamiento es obvio: proviene de la invasión de la maquila y de Ciudad Juárez como un lugar de paso de productos que irán a parar al imperio: los Estados Unidos.

En esta novela, algunos cadáveres que aparecen en el espacio público son descubiertos vaciados de órganos, como cascarones, sin sangre, sin nada. Silva Márquez va más allá, pues Ciudad Juárez “es solo un cuenco vacío” (2014, p.55). La ciudad entera es presentada como algo hueco, chupada de sentido, obra de un sistema vampírico que todo lo succiona. Esta imagen de lo hueco es repetida por el autor no solo para referirse a los cuerpos sino también a diversos lugares de socialización y consumo:



El muerto, hombre joven, de tez blanca, yacía a las orillas de un canal de aguas negras, al lado de lo que fuera el Linterna Verde, un bar de mala muerte en el centro de la ciudad. Del lugar sólo quedaba el cascarón. (Silva, 2014, p.82).

Los protagonistas, además, están ahuecados, marcados por la pérdida y las ausencias continuas.

Los personajes que habitan este sitio se caracterizan por la pérdida y por la melancolía: Pastrana va en busca de su prima; Kuriaki vivió apenas unos años con su padre, quien dejó a su madre por otra mujer, presencié la muerte de su mejor amigo, por sobredosis, y de otros por nexos con el crimen; Rebeca perdió un hijo, a su mejor amiga de la adolescencia y a su pareja sentimental, André (Íñiguez, 2016, p.64).

De hecho, Luis Kuriaki, el periodista, propone escribir una nota explicando los asesinatos en Ciudad Juárez como la obra de un vampiro: figura por excelencia que succiona vida y deja el cuerpo humano como cascarón. Para entender la violencia que la mente humana considera absolutamente innecesaria, se impone la necesidad de encontrar una explicación en figuras del más allá, algo no humano que explique el salvajismo. “Otro más, Kuriaki. Con este van cuatro. Qué más sabes. Nada más, agente. Qué piensas, tigres o zombis. Ningunos de los dos. Ninguno. Esto es la obra de un vampiro” (Silva, 2014, p.141).

Para explicar esta continua destrucción humana, la novela no solo recurre a la figura del vampiro sino también a la del zombi. El capitalismo, ideología multiforme, puede ser representada mediante la figura aristocrática del vampiro que succiona la sangre sin demasiado espectáculo, aunque también mediante la práctica grotesca del zombi que muerde y arranca la carne en un giro de violencia incontenible.

Esa es la lógica del capitalismo: absorción de códigos, filtrado, centralización. El capitalismo funciona como la pandemia zombi, es el pensamiento de la horda: cubrir todo, arrasarlo todo. No guardes un cadáver en la despensa, unos pocos sesos en la alacena, hay que comerse aquello que pase por delante (Fernández, pp. 42-43).



Tanto el zombi como el vampiro, vicarios del capitalismo contemporáneo, transforman el espacio público, ya que actúan como paradigmas que explican el auge de la violencia a través del consumo. Estos dos monstruos tienen como misión, esencialmente, dominar a su víctima, extraerle elegantemente, casi sin violencia, la sangre, o arrebatarle, del modo más grosero, órganos, partes, vida. Esta novela contiene una crítica bastante sutil respecto a los modos de consumo y su entrelazamiento con la violencia contemporánea, pues siempre hay

[...] algo que consumir, siempre de manera indiscriminada, en masa y por propagación constante. El zombi representa en este punto la brutalidad de la estructura económica que consiente en un capitalismo dionisiaco, de bienes de consumo inútiles, tecnología de ocio regulada y espacios hipercodificados. (Fernández, 2011, p.48).

De hecho, la culpable de estos asesinatos en serie, Rebeca Alcalá, había sido azafata, ciudadana interconectada con el mundo por medio de una de las tecnologías contemporáneas por excelencia: el avión. Consumidora del orbe, combina estas actitudes cosmopolitas con la manera de socialización más bárbara y primitiva que poseen los seres humanos: el asesinato. Rebeca mata a violadores, cuyas víctimas, se entiende, no encontraron ningún tipo de justicia a través del Estado. La figura femenina por un “afán de reconfigurar la geografía, de crear un espacio de la resistencia” (Íñiguez, 2016, p.67) extermina, en esta novela, el pacto social masculino que interactúa en el espacio público con impunidad.

Si, como dice Esteban Zamora, “los seres humanos no solo hacen su historia, sino también su propia geografía” (2019, p.62), el asesino serial contemporáneo —y su variación mexicana— tiene sus propios métodos de producción espacial. Como acabamos de ver, el espacio de Ciudad Juárez parece especialmente configurado para atraer un tipo de violencia serializada y repetida, que ha dejado de hacer sentido pero que nadie cuestiona. Es así como los asesinos seriales en Ciudad Juárez han logrado pasar prácticamente impunes desde 1993.

La del asesino serial es una subjetividad que ha logrado colarse en el entramado de la violencia nacional que, con el rabillo del ojo, ya podemos empezar a detectar y que, como hemos



visto, la literatura mexicana ya ha comenzado a representar. La bruma del narcotráfico y los ejercicios soberanos por parte del Estado mexicano para volver a controlar los territorios perdidos ante el crimen organizado—el largo sueño del poder para seguir ejerciendo técnicas de control *bio* y *necrosoberanas*—vuelven compleja esta tarea de administrar los trabajos de la violencia proveniente del asesino serial. Nuestra mirada, cuando hablamos en términos de violencia, parece volcada hacia el abismo del narcotráfico y las estrategias del Estado por administrar a la sociedad mexicana y quitarles a las organizaciones criminales la potestad bélica que, desde hace tiempo, poseen. Es decir: mientras la visibilidad del asesino serial y su estudio en los Estados Unidos representa una obsesión cultural, en México el tema ha pasado, en su mayoría, desapercibido, no por falta de interés, sino de óptica y contexto. En *La balada de los arcos dorados*, el espacio público puede ser tomado por quién sea, la ley apenas existe. Es por ello por lo que casi cualquiera puede clamarse dueño de la ciudad.

El asesino serial en México puede aprovecharse de la ingente cantidad de desaparecidos y desplazados por la crisis de seguridad en la que el país vive. Esa es la producción de su espacio: esconderse entre los pliegues de las estrategias estatales y el camuflaje que le proveen las organizaciones criminales. El resultado es un espacio necrosoberano y molecular desde el cual catapultaba su violencia. El asesino serial mexicano se mueve en zonas de excepción que han sido producidas a partir de escenarios globales—la política externa de los Estados Unidos, las crisis financieras—que le han arrebatado al Estado mexicano ciertas labores soberanas, mientras que otras parecen haberse exacerbado como los cada vez más fuertes controles migratorios y la militarización política, aunada a la de las fronteras norte y sur de México.

El estado de excepción se despliega en una producción geopolítica de un orden internacional que no está basado en los límites territoriales de los Estados-Nación propios del sistema de Westfalia, sino en una serie de enclaves que escapan a esta soberanía tradicional y que parecen estar regidos por un estado de excepción permanente: campos de concentración y de refugiados, prisiones clandestinas, bases militares, fronteras, zonas en guerra, guetos urbanos, centro de internamiento para extranjeros, etc (Zamora, 2019, p.57).



Así, al estado de excepción en México, procedente de la dislocación soberana de su territorio derivada del crimen organizado, habría que añadirle las estrías características de la soberanía contemporánea: migración, choques financieros, blanqueamiento de dinero, y “centros de decisión biopolítica que se enmascaran como organismos técnicos” (Zamora, 2019, p.39), entre otras. El asesino serial, al menos en el caso mexicano, se encuentra escondido entre varios pliegues de emergencia nacional que retardan su identificación: aumento de la pobreza, creciente inseguridad, crecimiento económico mediocre.

A esto hay que añadirle el caso específicamente latinoamericano, en donde:

[...] lo que experimentamos hoy en día como debilitamiento del Estado nacional no tiene mucho que ver con su supuesta extinción *in abstracto*, sino que se trata de una transformación de la relación soberana de acuerdo con una corporativización del espacio de lo político y con la configuración de un nomos financiero global” (Villalobos, 2013, p.272).

En otras palabras: el contexto latinoamericano y mexicano bajo el que actúa el asesino serial le permite pasar desapercibido gracias a las continuas intervenciones de sistemas que deslocalizan a la comunidad, la vuelven un ente abstracto, fracturando las relaciones entre sus miembros, volviendo a la violencia, en el mejor de los casos, como un fenómeno imposible de conjurar y, en el peor, como un actor más en la serie de entramados bajo los cuáles se articula la precarización y la falta de solidaridad comunitaria. En *La balada de los arcos dorados*, por ejemplo, vemos esta fractura absoluta del espacio público. “Ciudad Juárez es una geografía sustantiva, un mecanismo en el que se inscribe un sistema de poder y de dominación por medio de las significaciones del poder/saber. Dicho poder impone el miedo” (Íñiguez, 2016, p.63).

El asesino serial mexicano articula su oportunidad a partir de los lugares en los que se mueve, produciendo zonas de captura de cuerpos disponibles y, en ocasiones, precarizados por desigualdades varias, inseguridades territoriales, o pobreza. En el Estado de México o en Ciudad Juárez, el asesinato serial convive con estas características que le permiten camuflarse en el



entorno. De esta forma, cuando la política se vuelve corporación, se rompen los nodos que existían entre sociedad y gobierno. El verdadero interlocutor ya no es la sociedad sino la élite empresarial:

[...] los vacíos legales dejados por los marcos jurídicos inoperantes del pasado son sobre codificados por estas corporaciones transnacionales, sentando una jurisprudencia sorda, que no se detiene a considerar la producción inherente de vida precarizada como reverso de la acumulación capitalista contemporánea. (Villalobos, 2013, p.411).

Los miles de desaparecidos en México tienen que ver, en parte, con la fractura del vínculo comunitario a favor de la acumulación capitalista, impersonal, y abstracta. El año 2006 en México es clave para entender el contexto de inseguridad en el que el país vive: Felipe Calderón, presidente del 2006 al 2012, y después de una controvertida elección presidencial, lanza una guerra contra los cárteles de droga, estrategia que, a lo largo de los años, probó su sangrienta eficacia. Los ciudadanos mexicanos han visto desfilar una serie de violencias que los han dejado anonadados. La del asesino serial, como lo anunciamos, apenas ha comenzado a alzar la cara.

Es por eso por lo que de un tiempo para acá hemos visto la proliferación mediática de asesinos en serie en territorio mexicano, como los casos de *El monstruo de Toluca*, *El asesino del tinaco*, *La mataviejitas*, o *Los monstruos de Ecatepec*. No es que antes el asesino serial no existiera, sino que su presencia en el entramado cultural mexicano parecía estar desvanecida. No digo que su permanencia sea inevitable, sino que la intensidad de su incorporación *pop* a la imaginación mexicana es articulada a partir de la exportación de productos culturales provenientes de los Estados Unidos, ese país que ha convertido al mundo en una especie de territorio ampliado de su propia soberanía y de su propia cultura. No es ninguna sorpresa que en *La balada de los arcos dorados* “elementos de la cultura popular, como crónicas de asesinos seriales, historietas de superhéroes; películas, grupos musicales y juegos de video clásico se entretrejen con la trama” (Íñiguez, 2016, p.58).

Así, el asesino serial contemporáneo deviene en producto del capitalismo y del mercado internacional cultural como poder global dominante. La producción de la imagen y la subjetividad



del asesino en serie no son, sin embargo, mercancías nuevas, pues “la venta de *criminologables* es solo una pequeña parte de la gigantesca industria del asesino serial que se ha convertido en una característica definitoria de la cultura popular norteamericana desde los setenta” (Schmid, 2005a, p.1). La producción acelerada de la representación del asesino serial nos habla de un ánimo fetichista y mercadotécnico que busca organizar y administrar el miedo y el morbo del consumidor con tal devolverle al asesino serial el aura de amenaza, pero también de producto. A pesar de que una minoría de asesinatos son cometidos por este tipo de sujetos, su sobreexposición cultural los vuelve una presencia inminente. Los medios de comunicación, por supuesto, son en parte responsables de esta sobrerrepresentación: “aunque el asesinato constituye una pequeña fracción de todos los crímenes cometidos en Estados Unidos, el homicidio y otros crímenes violentos dominan los reportes mediáticos sobre el crimen” (Schmid, 2005a, p.14).

Tenemos ante nosotros un doble movimiento. Por un lado, el asesino serial no solo se vuelve una amenaza gracias a su progresiva expansión cultural—rasgos paranoicos de sistemas democráticos cada vez más vigilados—y su subjetividad indiscernible y mortal, sino porque es un sujeto antidemocrático. Si el ideal democrático es contabilizar cada voto, transparentar las acciones de los gobiernos, discutir en los poderes legislativos el ejercicio de los paquetes fiscales anuales, etcétera, la figura del asesino serial parece contradecir estos ideales, pues todo en él es opaco, poco transparente. Las tres novelas analizadas, precisamente, acentúan este rasgo: *Yodo y Planetario*, a través de la identidad irreconocible de sus asesinos, *La balada de los arcos dorados*, en cambio, a través de la ilegibilidad del espacio público.

Por otro lado, el mundo se acerca cada vez más deprisa hacia técnicas de expansión soberanas de alcance global, como las propuestas por los Estados Unidos después del once de septiembre de dos mil uno, en la forma de su “guerra contra el terror”. De esta forma, es posible advertir un retroceso democrático internacional y ciudadano desde la microesfera del asesino serial, la influencia planetaria de los Estados Unidos, y el mercado. “En la actualidad postdemocrática es la anarquía de los mercados la que tiende a gobernar a los Estados, y operarios tecnócratas de instancias supranacionales no elegidos por nadie son los que gobiernan y deciden el futuro de los



pueblos” (Zamora, 2019, p.23). A todos estos actores técnicos especializados—desde los pilotos de drones que sueltan sus cargas mortales contra presuntos terroristas hasta políticas migratorias construidas en oficinas gubernamentales— hay que agregarle la figura del asesino serial. En México hemos recibido, a intermitencias, estos estornudos del poder global: la intervención norteamericana en México, sobre todo en sus iteraciones contra las organizaciones criminales a través de programas de cooperación bilateral en términos armamentistas y migratorios, nos dice que el cordón umbilical norteamericano tiene la capacidad para dictar lo que sucede en el territorio mexicano, al menos en parte.

Al igual que los procesos técnicos de decisión antidemocráticos, tomados por funcionarios capaces de influir en decisiones presidenciales con efectos sobre millones de personas, el asesino serial también esconde su rostro. Para los estados nacionales, cada vez más paranoicos respecto a su influencia soberana en la toma de decisiones a escala planetaria y nacional, la domesticación de la población es un ejercicio clave de decisión soberana. Si las cárceles secretas esparcidas por el mundo y los equipos especiales militares norteamericanos utilizados para eliminar blancos en cualquiera lugar del planeta—el caso de Osama Bin Laden es el más conocido—disciplinan los cuerpos aptos para ser sacrificados en aras de la seguridad nacional de los Estados Unidos, el asesino serial disciplina la imaginación del ciudadano y la infraestructura policial doméstica, pues es un sujeto irreconocible, opaco, indiscernible para el poder que se sorprende de su violencia una vez que se le atrapa.

Al esconder su identidad, el asesino serial descubre la ansiedad a lo desconocido, pero también revela las desigualdades intrínsecas presentes en cualquier sociedad. Al asesino serial se le teme no solo por el rastro de cuerpos que deja detrás, sino porque logra exponer las farsas atrabiliarias del capitalismo y de la democracia. En este sentido, el asesino serial es una figura paradójica: su identidad es antidemocrática pero sus acciones revelan desigualdades estructurales: si sus víctimas son prostitutas o adolescentes problemáticos, la policía y el público tardarán en echarlos de menos. La raza, el género, y la clase social, pues, también operan en los límites de la vida: se cree que Samuel Little (1940-2020), el peor asesino en serie de los Estados Unidos, pudo



pasar desapercibido durante tanto tiempo debido a que sus víctimas eran prostitutas afroamericanas. Así lo describe el periódico *The Washington Post*, en una investigación especial en torno a Little: “Lo que emerge es el retrato de un sistema de justicia penal fragmentado e indiferente que permitió que un hombre asesinara sin temor a represalias al atacar deliberadamente a los marginados de la sociedad” (Lowery et.al, 2020).

Esto genera otro tipo de ansiedad dentro de la democracia, pues ni siquiera en la muerte el racismo desaparece. El caso mexicano, en este sentido, no es muy distinto: en Ciudad Juárez, muchas de las asesinadas compartían un fenotipo específico: migrantes, solteras, con rasgos indígenas. En *La balada de los arcos dorados*, es Rebeca Alcalá la que corta el pacto patriarcal y la que termina por castigar lo que el Estado no puede. Así, el asesino serial funge como una figura traductora de problemas sociales que los gobiernos nacionales y ciertas sociedades no han logrado resolver, es decir, una serie de vulnerabilidades instaladas en los cuerpos precarizados y en las zonas que habitan, cortadas por vectores de poder que, actualmente, parecen capturados por grandes transnacionales, organismos internacionales, y hegemonías que cambian en el turbulento escenario global.

La relación entre cuerpo, espacio y territorio, nos abre a la problemática de la distribución geopolítica de la vulnerabilidad, es decir, a las segmentaciones y estratificaciones de los cuerpos según las previas asignaciones regionales en las fases específicas de los procesos productivos globales, las cuales tienden a configurar un mapa que desborda la perimetración del espacio-tiempo moderno del Estado-nación. (Zamora, 2019, p.68).

Otra característica de esta subjetividad es su temporalidad: en un mundo que se solaza con consumir al instante, el asesino serial sigue un camino metódico y disciplinado de consumo, en donde observa a sus víctimas, las sigue y, finalmente, las atrapa. La integración mundial, el comercio internacional, el consumo privado, la comida rápida, el comercio digital, las redes sociales: todo parece estructurado para reducir el tiempo y consumir al instante. En este sentido, el asesino serial es una figura contra hegemónica, previsor, y contrarrevolucionaria, pues adopta y activa, sin



querer, una forma de resistencia contra ciertos patrones de poder. Es verdad que el asesino serial también consume, pero lo hace de un modo retardado, expandiendo al máximo el tiempo. Una de las características principales para considerar a alguien un asesino serial es, precisamente, un *periodo de calma* entre asesinatos.

Finalmente, otra marca personal del asesino serial es su movilidad. La escritora Ginger Strand demostró, en su libro *Killer on the road* (2012), cómo el sistema carretero de los Estados Unidos dio lugar a diferentes asesinos que se aprovecharon de la movilidad norteamericana para cometer sus crímenes. Otro libro, *Highway of Tears* (2019), escrito por Jessica McDiarmid, examina la desaparición de mujeres indígenas en Canadá, cuya única conexión es la carretera número dieciséis. Es decir: al mismo tiempo que el asesino necesita examinar bien su entorno, también busca aprovecharse de la improvisación y la oportunidad. El caso del James Joseph de Angelo (1945) —el *Golden State Killer*— el cual atacó en diversas áreas de California durante los años setenta y ochenta, podría ser útil para ayudarnos a pensar en la movilidad líquida del asesino como una forma de resguardar su identidad —incluso de él mismo—.

Estas subjetividades se eyectan fuera de cualquier rasgo comunitario al mismo tiempo que aprovecha su condición de ciudadano legal y con papeles para no atraer sospechas. Utiliza las oportunidades que le proporciona la burocracia —acta de nacimiento, número de seguridad social— para generar una identidad falsa que, sin embargo, está a la vista de todos, como en el caso de James Joseph de Angelo, que trabajó para la policía. Al volverse miembro de una comunidad, el asesino se vuelve intangible. Su invisibilidad viene impuesta por una legalidad que no puede sospechar inmediatamente de él: no es un migrante, no es un refugiado, no es un radical, no es un terrorista y, en general, no es un enfermo mental diagnosticado. Todas las tecnologías del poder contemporáneo no lo ven. No se trata de un fantasma, de una materialización inmaterial o invisible sino más bien de un virus, es decir, de una materialización visible pero elusiva, que se puede ver, pero con un microscopio. Para el asesino serial, entonces, el poder viene mediado por la producción de su propio espacio. El caso de Samuel Little es esclarecedor, pues el FBI publicó al menos quince



fotografías de Little en custodia policial: es decir, se le tiene fichado, *pero no se sabe quién es* (FBI, 2019).

El asesino serial, pues, en su aspecto molecular e íntimo, es el sujeto antidemocrático por excelencia. Se esconde ante todos y es capaz de eludir a los sistemas de justicia con pasmosa facilidad. En otras palabras: es movable y así crea su propio espacio de excepción en un mundo lleno de excepciones, impuestas, a nivel global, por el carácter disruptivo del 11 de septiembre del 2001. A nivel local, latinoamericano, la excepción se da gracias a técnicas de dominación que se extienden desde la colonia hasta nuestros días, pues América “se constituyó como el primer espacio/tiempo de un nuevo patrón de poder de vocación mundial y, de ese modo y por eso, como la primera identidad de la modernidad” (Quijano, 2000, p.122). Las continuas dictaduras militares, políticas del subdesarrollo, y técnicas extractivistas en América Latina, pueden verse como una extensión de aquel nuevo patrón de poder.

La militarización policiaca, presente tanto en Estados Unidos como en América Latina, es inútil contra el asesino serial. Las técnicas biopolíticas de control soberano, también. Es — permítaseme la expresión— un anti-Foucault, ya que se le tiene registrado, se le vacuna, paga impuestos, se le educa, tal vez fue al ejército, tal vez esté casado, *pero no se sabe quién es. Ninguna técnica de poder funciona contra su secreto*. De esta forma, el asesino serial es procesado mil veces por la burocracia, y mil veces elude su identificación. Es por ello por lo que tantos asesinos seriales “pasan desapercibidos hasta que sus caras aparecen en las noticias de las seis y nos enteramos de que unos treinta cuerpos desmembrados fueron descubiertos enterrados en un espacio bajo su bungalow de clase media” (Conrath, 1994, p.145)

Algunos, sin embargo, dejan pistas ambiguas respecto a esta vigilancia. Robert Arthur Hawkins, un asesino en masa el cual mató a ocho personas en Omaha, Nebraska, dejó, en su nota suicida, su número de seguridad social, uno de los instrumentos por excelencia de identificación. ¿Cómo leer este gesto? Acaso como una manera de proporcionarse algo que lo pudiese explicar. Al mismo tiempo, sin embargo, como una burla cruel que expone el fracaso del Estado. El periódico *New York Times* escribió:



[...] sus acciones no llegaron sin señales de peligro; aunque tampoco esas señales fueron ignoradas. El problema parece no tanto el de un hombre joven perdido en el sistema, sino como una tragedia en donde las medidas de vigilancia no fueron suficientes. (Koninsberg, 2007).

Conclusión

En este ensayo nos hemos ocupado de la exposición del asesino serial como semiótica contemporánea que explica, a un mismo tiempo, su rol como imagen cultural que seduce a la audiencia y confunde al investigador. Propugnamos por una psicología criminal literaria como un método de análisis que utilice a la literatura como vasto depósito metodológico para comenzar a desentrañar, desde la ficción, a este tipo de subjetividades, las cuales parecen eyectarse fuera de los sistemas de vigilancia contemporáneos, pero también fuera de las explicaciones que, hasta ahora, la ciencia y el conocimiento nos han proporcionado. ¿Qué es lo que hace matar al asesino serial? La resiliencia de su vocación es impermeable a cualquier intento por descifrarlo.

La literatura mexicana ha comenzado a captar estos mensajes de la violencia. La representación artística puede ayudarnos, estoy seguro, a concebir una nueva forma de acercarnos a la psique de estos sujetos. La violencia no es un fenómeno intraducible, especialmente aquella que proviene del asesino serial, pero sí provoca un extrañamiento en quien intenta entenderla.

En última instancia, me parece, estamos ante un problema de lenguaje, de ese momento en que señalamos algo, lo nombramos, pero *no lo entendemos*.

No existe horror más corpóreo que el de tocar lo que no sabemos qué es.

Referencias

- Athens, L. (2017). *The creation of dangerous violent criminals*. Londres: Routledge, Edición Kindle.
- Bartels, R y Parsons C. (2009). The Social Construction of a Serial Killer. *Feminism & Psychology*, vol. 19 (2), 267–280.



- Boyle, K y Reburn J. (2015). Portrait of a serial killer: intertextuality and gender in the portrait film. *Feminist Media Studies*. 15(2) 192–207.
- Canter, D. et.al. (2004). The organized/disorganized typology of serial murder. *Psychology, Public Policy, and Law*. 10(3) 293–320.
- Cavarero, A. (2009). *Horrorismo: nombrando la violencia contemporánea*. México: Universidad Autónoma Metropolitana/ Anthropos Editorial.
- Chaudhuri, S. (1997). Visit of the Body Snatchers: Alien Invasion Themes in Vampire Narratives. *Camera Obscura*. 14(1-2) 180-198.
- Clastres, P. (1981). *Investigaciones en antropología política*. Barcelona: Gedisa.
- Departamento de Justicia, FBI. (2019). *Confessions of a Killer: FBI Seeking Assistance Connecting Victims to Samuel Little's Confessions*. <https://www.fbi.gov/news/stories/samuel-little-most-prolific-serial-killer-in-us-history-100619>
- Conrath, R. (1994). Serial Killers and the American Popular Unconscious. *Revue Française d'Etudes Américaines*. (60) 143-152.
- Duke, L. (2002, 17 de Octubre). The Coincidence that Caught a Killer. *The Washington Post*. <https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/2002/10/17/the-coincidence-that-caught-a-killer/297cf94b-64da-4c17-9cff-40853ee374cf/>
- Esposito, R. (2005). *Immunitas*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Ferguson J. et al. (2003). Defining and classifying serial murder in the context of perpetrator motivation. *Journal of Criminal Justice*, (31) 287- 292.
- Fernández G. (2011). *Filosofía Zombi*. Barcelona: Anagrama.
- Foucault, M. (2000). *Defender la sociedad*. México: FCE.
- Gibney, A. (2020). *Crazy, Not Insane*, HBO, <https://play.hbomax.com/page/urn:hbo:page:home>
- Gomel, E. (1999). Written in Blood: Serial Killing and the Narratives of Identity. *Post Identity*. 2(1) <https://quod.lib.umich.edu/p/postid/browse.html> .
- Grixti, J. (1995). Consuming cannibals: Psychopathic killers as archetypes and cultural icons. *Journal of American Culture*. 18(1) 87-96.



- Hernández L. (2003). *Yodo*. México: Ediciones B.
- Íñiguez, E. (2016). La frontera y la muerte: Espacio y melancolía en La balada de los arcos dorados de César Silva Márquez. *Altre Modernità*. 0(15) 56-69.
- Jarvis, B. (2007). Monsters Inc.: Serial killers and consumer culture. *Crime, Media, Culture*. 3(3) 326-344.
- King, A. (2006). Serial killing and the postmodern self. *History of the human sciences*. 19(3) 109-125.
- Knight, G. (2006). Some thoughts on the psychological roots of the behavior of serial killers as narcissists: an object relations perspective. *Social Behavior and Personality*, 34(10), 1189-1206.
- Konigsberg, E. (2007, 8 de diciembre). From Troubled to Killer, Despite Many Efforts. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2007/12/08/us/08gunman.html>
- Leyton, E. (2005). *Hunting Humans: The Rise of the Modern Multiple Murderer*. Estados Unidos: McClelland & Stewart.
- Lowery, W. et.al. (2020, 30 de noviembre). The Perfect Victim. *The Washington Post*. <https://www.washingtonpost.com/graphics/2020/national/samuel-little-serial-killer/part-one/>
- Madfis, E. (2014). Triple Entitlement and Homicidal Anger: An Exploration of the Intersectional Identities of American Mass Murderers. *Men and Masculinities*, vol. 17(1) 67-86.
- Miller, L. (2014a). Serial Killers: I. Subtypes, patterns, and motives. *Aggression and Violent Behavior*. (19), 1-11.
- Miller, L. (2014b). Serial Killers: II. Development, dynamics, and forensics. *Aggression and Violent Behavior*. (19) 12-22.
- Penhall, J. (2017). *Mindhunter* [Serie]. Netflix. www.netflix.com.
- Molina, M. (2017a). *Planetario*. México: Almadía.
- Molina, M. (2017b). *Planetario*. México: Almadía, Edición Kindle.
- Pemment, J. (2013). Psychopathy versus sociopathy: Why the distinction has become crucial. *Aggression and Violent Behavior*. (18) 458-461.



- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En Edgardo L. (Ed.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 122-151). Buenos Aires: CLACSO.
- Ressler, R. (2003). *Dentro del monstruo: un intento de comprender a los asesinos en serie*. Barcelona: Alba Editorial.
- Rosewood, J. (2015). *Edmund Kemper: The True Story of the Co-Ed Killer*. Wiq Media.
- Schmid, D. (2005a). *Natural Born Celebrities: Serial Killers in American Culture*. Estados Unidos: University of Chicago Press.
- Schmid, D. (2005b). Serial Killing in America After 9/11. *The Journal of American Culture*. 28(1) 61-69.
- Seltzer, M. (1997). Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere. *October*. (80) 3-26.
- Silva, M. (2014). *La balada de los arcos dorados*. México: Almadía.
- Stahl, R. (2018). *Through the Crosshairs: War, Visual Culture, and the Weaponize Gaze*. Estados Unidos: Rutgers University Press.
- Stratton, J. (1996). Serial Killing and the Transformation of the Social. *Theory, Culture and Society*. 13(1) 77-98.
- Villalobos R. (2013). *Soberanías en suspenso: imaginación y violencia en América Latina*. Lanús: Ediciones La Cebra, Edición Kindle.
- Vronsky, P. (2005). *Serial Killers: The Method and Madness of Monsters*. Nueva York: Berkley Books.
- Zamora, E. (2019). *Pasajes entre el estado de excepción y el estado-guerra*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra.