ASESINOS SERIALES, ARTE Y ONTOLOGÍA. REFLEXIONES A PARTIR DE DOS CASOS: JEFFREY DAHMER Y DENNIS NILSEN

SERIAL KILLERS, ART AND ONTOLOGY. REFLECTIONS ON TWO CASES: JEFFREY DAHMER AND DENNIS NILSEN

MARÍA LUISA BACARLETT PEREZ

Universidad Autónoma del Estado de México, México

<http://orcid.org/0000-0001-8814-1147>

bacarlett@gmail.com

Recepción: 13 de agosto de 2021

Aprobación: 24 de septiembre de 2021

RESUMEN

Se reflexiona sobre el estatus ontológico y estético del asesinato, en particular en dos casos de asesinos seriales —Jeffrey Dahmer y Dennis Nilsen—, a partir de los conceptos de “metafísica de la presencia” de Jacques Derrida y de “imagen del mundo” de Martin Heidegger. Bajo estas perspectivas teóricas, se busca analizar tales actos como acordes con una cierta perspectiva metafísica que hace de la presencia, la disponibilidad y la imagen, las garantías para que una sustancia o unidad primera tenga lugar. De esta manera, se pretende responder a la pregunta sobre si estos actos son una forma de arte y, sobre todo, saber a qué tipo de “escisiones” dan lugar, es decir, si son compatibles con las escisiones que el arte busca mostrar.

Palabras clave: desmembramiento ontológico, asesinos seriales, arte, metafísica de la presencia, imagen del mundo

ABSTRACT

This article reflects on the ontological and aesthetic status of murder, in two cases of serial killers —Jeffrey Dahmer and Dennis Nilsen—, based on two concepts: “metaphysics of presence” by Jacques Derrida and “image of the world” by Martin Heidegger. It is intended to analyze such acts as consistent with a metaphysical perspective that has privileged the presence, availability and image to give rise to a substance or first unit. It seeks to answer the question about if these acts are some type of art, as well as to know what type of splits they produce and if they are compatible with the splits that art shows.

Keywords: ontological dismemberment, serial killers, art, metaphysics of presence, image of the world

ARTÍCULO

MARÍA LUISA BACARLETT PEREZ
*Asesinos seriales, arte y ontología.
Reflexiones a partir de dos casos:
Jeffrey Dahmer y Dennis Nilsen*

Todas las cosas tienen en este mundo dos fases.

*El asesinato, por ejemplo, puede ser estudiado bajo su aspecto moral
(esto es lo que se hace generalmente desde el púlpito o en Old Bailey),
y lo confieso, ese es su lado débil; pero también puede ser tratado estéticamente,
como dicen los alemanes, es decir, en sus relaciones con el buen gusto.*

THOMAS DE QUINCEY. *Del asesinato como una de las bellas artes.*

JEFFREY

Cuando los policías arribaron al departamento de Jeffrey Dahmer, a las 23:25 horas del 22 de julio de 1991, nadie imaginó el espectáculo dantesco que les esperaba: cabezas y manos mutiladas guardadas en el refrigerador, restos humanos disueltos en una solución con ácido, cráneos ocultos en cajas etiquetadas y una larga colección de fotos Polaroid en las que figuraban cuerpos descuartizados o abiertos en canal, puestos en extrañas poses que oscilaban entre lo erótico y lo grotesco. Los policías hicieron tal hallazgo cuando un joven negro, después de escapar del departamento de Dahmer, les pidió ayuda alegando que éste lo había esposado y actuaba de manera rara. Los policías se presentaron en el departamento y de inmediato percibieron un olor nauseabundo. Los vecinos del edificio que ostentaba el no. 924 de la calle Norte 25, en el área baja de la ciudad de Milwaukee, habían realizado diversas quejas con el encargado del edificio —sin éxito alguno— sobre el hedor que se desprendía del departamento. Los policías que tocaron por la noche su puerta fue lo primero que percibieron, un tufo a putrefacción. Los agentes descubrieron las macabras aficiones de Dahmer al husmear un poco y mirar al interior de una cómoda semiabierta, ahí estaban las fotos. Después vinieron los demás hallazgos. Jeffrey tenía 31 años cuando fue encontrado el cementerio informal que guardaba en su departamento, pasará como uno de los asesinos seriales más renombrados de los Estados Unidos, junto con Ted Bundy, John Wayne Gacy y Ed Gein, entre otros.

Dahmer cazaba a sus víctimas en antros gay, ligaba con ellos y luego los invitaba a su departamento. Casi todos hombres afroamericanos, pasaban la noche juntos, pero cuando el invitado tenía que marcharse, estallaba la ira. No sólo los mataba y los descuartizaba, también practicaba la necrofilia, el canibalismo y a veces trepanaba sus cráneos para verter ácido o agua hirviendo en el interior. Su proyecto era crear una especie de zombis que obedecieran sin chistar sus órdenes. Dahmer siempre dijo a su favor que antes de matarlos —por estrangulamiento o con golpes de martillo, la mayor parte de las veces— los drogaba, para que no sufrieran. Respecto al canibalismo, aseguró que era una forma de que “ellos” formaran parte de él (Jentzen, 1994). En total fueron 17 víctimas, todos hombres. Muchos de ellos fueron cocinados y consumidos por el asesino, mientras que otras partes, junto con las fotografías, fueron conservadas para masturbarse. Una extraña mezcla de posesión, preservación y control animaron a Dahmer a matar aquellos hombres, un afán de presencia, de evitar el abandono. No deja de ser paradójico que este joven hombre,

bien parecido y con gesto agradable, hubiera tenido que recurrir al asesinato para conservar sus conquistas.

La razón que dio para matar a los homosexuales [...] fue que quería estar con ellos. Conservaba las calaveras de los que eran hermosos porque no quería perderlos. Les dijo a los detectives que tenía la sensación de poder permanecer al lado de ellos si los mataba y conservaba sus calaveras (Shwartz, 1994: 61).

Las explicaciones que Dahmer dio frecuentemente para explicar el porqué de sus crímenes se centraban en dos elementos constantes: la necesidad de preservar a los hombres que llevaba a su departamento, tener su presencia, evitar el abandono; así como una necesidad imperiosa de control, de dominio. El primer homicidio que cometió Dahmer fue en 1978, cuando tenía solamente 18 años. Steven Hicks estaba pidiendo aventón en la carretera cuando Dahmer se ofreció a llevarlo, pero antes le invitó unas cervezas en su casa. Bebieron, tuvieron sexo y cuando Hicks anunció que debía partir, Dahmer se enfureció. Lo golpeó con una pesa con la que a veces se ejercitaba. Lo desmembró y lo enterró en el patio trasero. En este caso, como en los 16 siguientes, el detonador era la posibilidad de que los hombres se fueran. Dahmer se sentía terriblemente solo, añoraba compañía, pero la única forma de tenerla era matar y desmembrar; alcanzar la posesión y la unidad del objeto amado precisamente a través de su destrucción y disección. El desmembramiento también tuvo lugar a través de las fotografías instantáneas, ahí los cuerpos se exponían como objetos totalmente disponibles, fragmentados y contorsionados hasta alcanzar poses imposibles.

Antes de descuartizar a sus víctimas, Dahmer solía abrirlas en canal con el fin de fotografiarlas con la cámara Polaroid, o esperaba a que el rigor mortis hiciera acto de presencia para que el cadáver pareciese estar de pie en la fotografía. Colocaba algunas de esas fotos en un álbum. Le dijo a la policía que se excitaba con el calor del cuerpo que acababa de abrir en canal (Shwartz, 1994: 120).

La aniquilación, el desmembramiento y el dominio total sobre el cuerpo de sus víctimas fueron entonces la vía por la cual Dahmer quiso conservar a cada una de ellas, de tenerlas siempre presentes, abandonadas a sus deseos y a su total posesión. Las numerosas entrevistas que Dahmer realizó frente a psicólogos y policías redundan frecuentemente en el mismo punto; por ejemplo, los experimentos realizados sobre algunos de los cuerpos buscaban tanto convertirlos en zombis y tenerlos así bajo su total control, pero también intentaba con ello que no le abandonaran, que permanecieran con él el mayor tiempo posible. En la mente de Dahmer, la intimidad con el otro sólo podría alcanzarse cuando estaba asegurada la presencia y la disposición de éste. Muchos de los analistas de este caso han hecho énfasis en el elemento de la soledad, Dahmer mataba por el constante sentimiento

ARTÍCULO

MARÍA LUISA BACARLETT PEREZ
*Asesinos seriales, arte y ontología.
Reflexiones a partir de dos casos:
Jeffrey Dahmer y Dennis Nilsen*

de aislamiento que lo perseguía. Sin tratar de adentrarnos en un análisis psicológico, lo cual no es el objeto del presente texto, lo que puede decirse con más certeza es que el llamado “Carnicero de Milwaukee” encontró en el asesinato y el desmembramiento la vía para conservar a sus amantes. En esta macabra lógica, sólo podía conservar de manera segura aquello que podía matar y diseccionar.

Podría pensarse que el caso Dahmer es raro y único, pero nada más alejado de la realidad. Más de una década antes de los sangrientos descubrimientos en su departamento, un caso con enormes semejanzas se desarrolló en Londres. Entre 1978 y 1983, Dennis Nilsen mató a 15 hombres, de los cuales sólo 12 casos pudieron constatarse de su autoría.

DENNIS

El caso Nilsen es anterior al caso Dahmer, pero las semejanzas entre ambos saltan a la vista. El primero era también un hombre solitario, con un enorme sentimiento de inadaptación, que encontraba a sus víctimas —también hombres— en la vida nocturna de los *pubs* londinenses. Como Dahmer, le impulsaba en el fondo el incontrolable deseo de conservar a sus amantes, aunque ello implicara asesinarlos y desmembrarlos. El afán de control, de asegurar la presencia, fueron también elementos clave en sus motivaciones. La mayor parte de los analistas de este caso han insistido en la soledad. Nilsen ansiaba con avidez la cercanía y la compañía de un hombre, pero sólo había logrado llenar su vida de encuentros ocasionales y frívolos. El asesinato y la retención de los cuerpos se le presentaba como la oportunidad para relacionarse con alguien, de tener el control de su persona, pero también la presencia, la cercanía de un cuerpo que no habría de abandonarlo. En las declaraciones que Brian Masters transcribió, en su libro *Killing for Company*, Nilsen evoca sus motivos.

Recuerdo que salía a buscar compañía y camaradería, lo cual quizá llevaría a establecer una relación sexual y social. En estas excursiones no recuerdo haber pensado en la muerte, en matar [...]. Sólo vivía para el momento y para el futuro. Sólo quería invitar a alguna persona a mi casa, algunos se invitaban a sí mismos. [...] Quería una relación cálida y a alguien con quien hablar. [...] Durante la noche tenía el agradable sentimiento de alguien cálido cerca de mí en la cama. Nunca planeé matar a nadie. De repente, en un acto inexplicable, me sentía un poco aturdido, estupefacto y tembloroso después de todo. Me sentía desesperanzado, afligido, con un sentimiento de vacío, e incluso sabiendo que el cuerpo estaba muerto sentía que la personalidad aún estaba ahí dentro, atenta y escuchándome. Yo era el cazador desesperado de una relación que siempre estuvo fuera de mi alcance (Masters, 1994: 169).

El primer hombre al que mató se trataba en realidad de un niño de 14 años que decía tener 18. Su nombre era Stephen Holmes, de origen irlandés y quien recientemente se había fugado de su casa. Se acercaba el año nuevo y Nilsen decidió, la mañana siguiente

después de una noche de sexo y alcohol, que Holmes se quedaría con él para despedir el año. De hecho, el muchacho se quedó mucho más tiempo. Después de estrangularlo y ahogarlo, escondió su cuerpo debajo del piso de la cocina. Días después lo sacó, lo bañó y lo sentó junto a él en la sala para ver la televisión.

Al despertarse a la mañana siguiente guardó el cuerpo en un armario y se fue a trabajar. Cuando llegó al piso esa tarde, cogió el cadáver otra vez y lo sentó en una silla de la cocina mientras lo vestía con calcetines limpios, calzoncillos y camiseta. Hizo algunas fotos con una cámara Polaroid poniendo el cuerpo en varias posiciones, y luego lo puso junto a él en la cama mientras se echaba para ver televisión (Domingo, 1990: 122).

Esta rutina la repitió durante siete meses, hasta que el cadáver era un conjunto de hilachos y huesos, entonces lo quemó en el patio trasero. Los motivos por los cuales Nilsen fue descubierto también tienen mucha semejanza con el caso de Milwaukee, pues ante la imposibilidad de poder almacenar tantos cuerpos, su solución no fue ciertamente ni el refrigerador ni el bidón de ácido, pero sí desmembrarlos y arrojar de a poco los restos por el retrete.¹ La tubería tapada fue lo que produjo la alarma.

Nilsen confesó en entrevistas posteriores a su arresto, la terrible soledad que experimentaba y la necesidad de sostener una relación no ocasional con un ser humano. Sus víctimas compartían ese mismo rasgo, la soledad y el abandono, pues algunos de ellos nunca fueron reclamados por familiar o amigo alguno. Por ejemplo, Malcolm Barlow, de 24 años, huérfano y sin domicilio fijo, fue uno de los hombres que visitó la casa de Nilsen. Ahí sufrió un ataque de asma, la reacción de Nilsen fue ayudarlo y llamar a una ambulancia. Cuando el joven salió del hospital, sin tener a dónde ir, fue de nuevo a buscar a Nilsen a su casa. Esa noche murió a manos del mismo hombre que un día antes lo había salvado.

Nilsen, en sus numerosas entrevistas, confesó que la principal motivación de sus crímenes no era ni el sexo ni el robo, sino fundamentalmente la necesidad de tener compañía, de poder contar con la presencia de alguien, por ello, ante la inminente partida del compañero en turno, la manera de retenerlo era el asesinato, luego conservar el cuerpo en la cama o en el sillón, y así compartir con él las cenas y las horas frente al televisor, al menos por unos días. Y después, cuando la descomposición era extrema, procedía a desmembrarlos y a deshacerse de los cuerpos. Sin embargo, como con Dahmer, se encontraron en el departamento de Nilsen muchos restos de los cuales no pudo —y quizá— no quiso deshacerse, restos que en muchos sentidos seguían representando alguna forma de presencia. Pero esta necesidad de presencia se mostró inseparable de un cierto sentimiento de control y posesión. Así los expresó Nilsen en algún momento. “—Recuerdo que me

1 Aunque es cierto que en su departamento también se encontraron bolsas y cajas con restos humanos.

sentí emocionado por tener el control y la posesión absolutos del cuerpo de aquel hermoso muchacho [...]. Estaba fascinado por el misterio de la muerte. Le susurraba al oído porque creía que realmente continuaba estando allí” (Schwartz, 1994: 237).

En la cabeza de Nilsen, el asesinato y la retención de los cuerpos estaba en gran medida auspiciado tanto por la necesidad de compañía, de presencia, como por la necesidad de control y de posesión. Ambas cosas parecen indisociables en su manera de proceder. En las entrevistas insistió en la ausencia de odio y de planificación, sin embargo, hacía énfasis en el sentimiento de desasosiego y la desesperación que le causaba la posible partida de sus amantes. La retención continuaba incluso en el acto del desmembramiento, el cual tenía sin duda un fin práctico —deshacerse de sus víctimas—, pero también postergaba la partida y extendía la presencia. Nilsen encontró que la presencia total sólo podía conservarse a costa de la vida, en la presencia de un cuerpo inerte y desmembrado, por ende, abandonado a la posesión y a la disponibilidad.

METAFÍSICA DE LA PRESENCIA

La “cualidad de estar delante” es lo que define etimológicamente el término “presencia”. La presencia siempre es algo que nos implica a cada uno de cierta forma, nos permite poner delante nuestro a alguien, a algo. La presencia, sin embargo, no tiene por qué ser meramente actual, material, aquí y ahora, puede ser también virtual y ocupar un espacio imaginario, a la vez presente y ausente, y precisamente en este juego entre estar y no estar se garantiza una forma de constancia. Quizá cuando Dahmer y Nilsen desmembraban los cuerpos y los ocultaban en algún lugar de su casa, lo hacían instalados en la confianza de que la muerte y la ausencia son inseparables de una forma de presencia, de seguir estando ahí, conservando la cualidad de estar delante. En ambos casos encontramos un escenario que parece radical, pues sería precisamente la muerte y el desmembramiento la condición de posibilidad de la presencia.

Fue Derrida quien problematizó de manera amplia el tema de la “presencia”. De hecho, ésta aparece en su obra como uno de los dispositivos preferidos de la metafísica occidental para dar lugar a un punto de partida estable, a una sustancia u origen que garantizaría no sólo un orden en el mundo, sino la confianza de que, por más caótico que éste se presente, siempre hay una vía de regreso al sentido y a la unidad perdidas. Entre presencia y pérdida hay una mancuerna intrínseca, tanto en sentido negativo como positivo: la presencia subsana la pérdida, de ahí que nos esforcemos en conservar recuerdos o al mismo objeto que queremos presente; pero la posibilidad de la pérdida hace de la presencia siempre un lugar desgarrado, incompleto, amenazado por la ausencia permanente. Al final, todas las pérdidas, al igual que todas las presencias, están barradas, destinadas a jamás completarse. Al final, toda presencia es impotente, al igual que toda pérdida.

La presencia es impotente, es decir, nunca es completa ni plena, es siempre un círculo que no se cierra. Sin embargo, solemos creer que las cosas y las personas pueden estar delante, presentes, disponibles, garantizando orden y unidad. Es de ahí que parte la crítica derrideana a la metafísica occidental, a la “metafísica de la presencia”. De hecho, esta crítica antecede a Derrida, tendríamos que dirigirnos a Heidegger para dar cuenta de dónde parte. Para el alemán, dentro de la tradición metafísica de Occidente, la presencia es, ante todo, la presencia del *ser*, la cercanía del *ser* consigo mismo. “El *ser* es y el no *ser* no es”, máxima parmenideana que nos instala a la vez en el origen de la metafísica y la lógica occidental: el *ser* es uno, es idéntico a sí, por ende es imposible que siendo no sea, o al revés; al igual que es imposible que exista una tercera opción además de *ser* o de no *ser*. En tanto idéntico a sí mismo, en tanto no modificable en esencia, conserva su unidad, incluso en el nivel del mismo ente. Porque si bien hay entes diversos, aquello que les da *ser* es una unidad que es siempre la misma, presente y transparente a sí. Ahora bien, el *ser* como fundamento originario de los entes, idéntico a sí mismo, ha tomado los más diversos ropajes en la historia de esta tradición metafísica: desde Dios, hasta el alma, la sustancia o la conciencia. Para la tradición fenomenológica, sobre todo la abanderada por Husserl, y contra la que Derrida dirigirá buena parte de su crítica, la conciencia toma el lugar de la presencia plena, es en ella donde las cosas aparecen y por ello tienen sentido en tanto fenómenos —para la conciencia—. En este cuadro, el ente trascendente siempre queda ligado a una pizca de suspicacia, siempre es dudoso, pero la conciencia

[...] es el único *ser* para sí, el ente unitario e idéntico en la inmanencia pura. La cosa, en tanto que ente, no es más que lo allí puesto en el horizonte que cruza la conciencia y, como tal, falto de sentido: la conciencia es su sentido. La conciencia es la proximidad absoluta a sí (Camilo, 2008: 87).

Siguiendo en este punto a una tradición metafísica que, en el mundo moderno, parte de Descartes y se afianza con la fenomenología, la conciencia es lo único indubitable, autofundado y lo más próximo a sí; es decir, en ella no hay excentricidad alguna, pues encuentra en ella misma el sentido y es lo que proporciona el sentido. Esta identidad también le otorga unidad y coherencia. El sentido está en la conciencia y viene de ella, todo lo exterior es sospechoso e insignificante. La tradición metafísica ha intentado, así, por todos los medios “[...] borrar el signo como exterioridad (in) significativa, ante la luminosidad del sentido o del significado como presencia, y el presunto autoentendimiento de lo que dice la voz que se oye a sí misma, esto es, la famosa consciencia” (Derrida, 1985: 18).

La crítica derrideana a esta concepción de la conciencia como presencia se dirige fundamentalmente a la ilusión metafísica de que el *ser* no solamente es unitario e idéntico a sí mismo, sino presente a sí, es decir, se presenta completo y pleno en el presente, sin demora ni postergación. “El privilegio concedido a la conciencia significa, pues, el privilegio concedido al presente” (Derrida, 1989: 51). Esta operación metafísica es de hecho

una jugada fundamental que no sólo se instala en la consciencia, sino que domina toda manera de ser, incluidas las cosas, los demás entes. En tanto es en la consciencia que los entes trascendentes tienen algún sentido —se dan—, éstos finalmente son también tamizados por la misma lógica que privilegia la presencia, la identidad y la unidad. No es extraño entonces que esta concepción metafísica sea acorde con una manera de ver el mundo pragmática e instrumental: el mundo visto como esta presencia, un estar delante, siempre idéntico, sin demora, disponible. Lo cual ha permitido ver en el otro, de igual forma, un cuerpo utilizable, a la mano y presto para ser dominado, tal y cómo las operaciones de Dahmer y Nilsen lo hacían, al intentar reducir a sus víctimas a pura presencia disponible y sin demora.

Privilegiar el presente-presencia es una forma de controlar la aleatoriedad del mundo, controlar la “diversidad infinita de las cosas”. “La presencia ha sido siempre y será siempre, hasta el infinito, la forma en la cual, puede decirse apodóticamente, se producirá la diversidad infinita de los contenidos” (Derrida, 1985: 42). Pero esta diversidad infinita será también una repetición infinita de lo mismo, dentro de los límites impuestos por la presencia como origen. Es sabido que la crítica que Derrida hace a este esquema retoma el tema de la temporización y de la huella; los entes nunca están delante, completos, presentes, idénticos, pues cada vez que tratamos de asir su presencia son ya otra cosa. El presente, y con ello la presencia, es la mayor ilusión metafísica. Si presencia es darse de manera plena en el presente, nada se da así, ni siquiera la consciencia, pues siempre que reparo en ella ya está desplazándose a otra cosa, ya no es unidad ni identidad. Hay un diferir respecto a sí misma, un descentramiento continuo, un retardo respecto a la completud. Eso sucede en todo ente y en la consciencia misma, pues es en ella que el retardo es constitutivo.

Como hemos visto, la postura derrideana no podría entenderse del todo sin la que expuso con anterioridad Heidegger; en su obra, también la metafísica es un discurso anclado en la primacía de la presencia, producto de instalar al *ser* en el ente. En el mundo que a Heidegger le toca vivir, y que aún es el nuestro, este privilegio de la presencia ha dado lugar a la “imagen del mundo”.² La imagen no refiere primordialmente a las ilustraciones, fotografías e íconos de los medios de comunicación —aunque ciertamente pueden quedar incluidos, la imagen refiere más bien al estado de presencia, de que las cosas se presentan delante en forma de disponibilidad. Así, la lógica de la imagen está ligada a la lógica de la representación, es decir, vivimos en un mundo donde todo puede volverse imagen,

2 Heidegger utiliza la palabra “imagen” (*Bild*) para referirse a la cualidad de las cosas de estar delante de nosotros, disponibles, no se refiere primordialmente a las imágenes en dos dimensiones de las revistas, la fotografía y el cine, sino a que el mundo se ha convertido en un espacio disponible para nuestro actuar y dominio. Como lo expone Sidonie Kellerer (2011), cuando Heidegger habla de “imagen del mundo” es difícil desvincular dicha expresión de otras palabras como “dominación, disponibilidad, estar bien equipado, tecnología”. En este sentido, la imagen del mundo remite a un mundo que se nos presenta delante, dispuesto a ser dominado. Que el mundo sea imagen remite, así, a concebirlo de manera representativa y objetivante.

“lo puesto ahí delante”, dispuesto, accesible, anticipable, seguro, por ende, algo de lo que podemos estar al tanto.

«Estar al tanto de algo» no sólo significa que lo ente se nos presente, sino que en todo lo que le pertenece y forma parte de él se presenta ante nosotros como sistema. «Estar al tanto de algo» también implica estar enterado, estar preparado para algo y tomar las consiguientes disposiciones. Allí donde el mundo se convierte en imagen, lo ente en su totalidad está dispuesto como aquello gracias a lo que el hombre puede tomar sus disposiciones, como aquello que, por lo tanto, quiere traer y tener ante él, esto es, en un sentido decisivo, quiere situar ante sí (Heidegger, 2010: 73).

La “imagen del mundo” es entonces intrínseca a una concepción del mismo en términos de instrumentalización. Es a partir de ahí que el sujeto accede a las cosas, haciéndolas imagen o representándolas, es decir, haciéndolas accesibles, enmarcándolas, disponiéndolas. Para Heidegger, es el sujeto, el *cogito*, el que encuadra las cosas, el que reduce el mundo a imagen para hacerlo disponible e inmediato. En tal movimiento es inevitable que se abra una jerarquía y comiencen a hacerse “escisiones”. Si es la conciencia —o el sujeto, o el *cogito*— lo presente a sí, de donde brota el sentido, a partir de ella veremos una serie de escisiones y degradaciones de entes y seres que no alcanzan la dignidad ontológica de ese punto de partida, unidad de origen. Aquello que de manera más clara está presente a sí mismo —el sujeto, la conciencia, el *cogito*— ocupará la cúspide ontológica y de ahí se dará una degradación constante hacia niveles más bajos, ahí donde el *ser* se rebaja y ya no se presenta idéntico, transparente y autofundado. Frente al hombre, será el animal el que se encuentre debajo, la mujer ocupará un lugar semejante al del animal, así la escritura frente a la voz, así la naturaleza frente a la cultura, etc. Toda expresión, todo ente, tendrá su doble degradado y ocupará el lugar que le corresponde dependiendo del grado de excentricidad que le ha llevado a desplazarse del centro seguro de la identidad, la unidad y la autorreferencia. “En esta cadena jerarquizada, el primer término, el término «superior», pertenece a la presencia y al *logos*, mientras que el segundo denota invariablemente una caída, una pérdida de presencia y de racionalidad” (Peretti, 1989: 31).

El dispositivo de la metafísica opera dispensando sentido y seguridad. Garantizando que siempre hay un origen o punto de partida, no degradado, en total presencia y con nula excentricidad. Peretti (1989: 23) lo dice con elocuencia: la metafísica ha sido un dispositivo que ha buscado ante todo “la familiaridad y el rechazo al riesgo”. Sólo si conservamos un referente seguro, un origen al que siempre podemos volver, una jerarquía que nos hace explicable todo ente y toda expresión, y una unidad que dé coherencia a toda forma de accidente, sólo entonces podemos alimentar la seguridad de que el mundo es un lugar habitable y cognoscible. La historia de la metafísica es la búsqueda de este puerto seguro y para ello no solamente ha supuesto una unidad de origen, sino quizá primordialmente ha operado escisiones y cortes como garantía de esa presencia.

MARÍA LUISA BACARLETT PEREZ
*Asesinos seriales, arte y ontología.
Reflexiones a partir de dos casos:
Jeffrey Dahmer y Dennis Nilsen*

PRESENCIA Y DESMEMBRAMIENTO ONTOLÓGICO

“Abrid algunos cadáveres”, con esta premisa Xavier Bichat (1771-1802) daba inicio, sin saberlo, a una nueva era del conocimiento médico en el que la vida y sus secretos podían develarse a partir de la muerte y la disección. Abrir y desmembrar cuerpos fue una prohibición constante en la historia de la medicina desde los griegos hasta el siglo XVIII; de hecho, la actividad del médico y la de aquel que podía abrir cuerpos y operarlos estaban separadas. Por mucho tiempo fue en las barberías donde se llevaron a cabo extracciones de muelas, de cálculos y hasta amputaciones. En Francia esto ocasionó una constante lucha entre barberos y médicos, la cual comenzó a tener visos de solución en el reinado de Luis XV y la creación de la Escuela de Cirugía, en 1724, en París (Mandressi, 2003). Que la cirugía haya sido admitida dentro del *corpus* médico se debió, en cierta medida, al saber que proporcionaba, es decir, un conocimiento analítico que partía de la disección y la división de los cuerpos para dar con la unidad y la lógica de los mismos. La mirada anatomopatológica necesitó de la abertura de cadáveres para dar lugar a un cuerpo dispuesto a la mirada y al conocimiento. La vida necesitó del desmembramiento para reconocer su unidad y su lógica. “Lo patológico, no forma un cuerpo con el cuerpo mismo sino por la fuerza, espacializante, de esta mirada profunda” (Foucault, 2001: 195).

Una de las cosas que destaca Foucault en su obra dedicada a la clínica es que la medicina moderna necesitó de la disección para dar lugar a un cuerpo cognoscible, es decir, puesto delante de la mirada del médico, dispuesto a ser descifrado y dar, así, con la clave de su orden y unidad. La mirada médica cobra entonces un espesor ontológico que traduce de cierta manera la historia de la metafísica en una de sus vertientes, pero que en términos generales vuelve a dar cuenta de la centralidad de la presencia: necesidad de volver imagen a cada cosa, encuadrar cada ente en un horizonte de disponibilidad. Sin embargo, esto no debería llevarnos a creer que tal mirada parte de una unidad que luego se disecciona y analiza. Ocurre más bien lo contrario: la unidad y la presencia son efecto de la disección; es decir, la mirada anatomopatológica, con la que arranca la medicina moderna, sólo pudo dar cuenta de la unidad, el orden y la disponibilidad del organismo a partir de la cesación de las funciones, de la apertura de cadáveres y su seccionamiento; de manera muy semejante a como Nilsen y Dahmer lograban conservar la presencia de sus víctimas: a través de la muerte y el desmembramiento.

Sin embargo, lo que se nos ha presentado como historia oficial —de la metafísica— es un cuadro muy distinto. En esta tradición siempre ha sido necesario presuponer un punto de partida unitario y completo que luego puede diseccionarse y dividirse para dar lugar a la diferencia. Esta lógica ha sido un distintivo del pensamiento Occidental, en tanto máquina que produce la diversidad y la diferencia suponiendo una unidad originaria. Suponemos entonces que esta unidad de origen contiene una “propiedad”, un conjunto de rasgos, que le dan identidad y sustancia. Pero tal propiedad —y aquí asoman

los límites de este esquema— sólo puede encontrarse descartando en ella lo que no le es propio. Con lo cual, como nos lo ha hecho ver Agamben, caemos en una paradoja, pues al tratar de dar con la más propio de una cosa, irremediablemente tenemos que dar cuenta de lo que no le es propio, y este segundo elemento, lo impropio, resulta no ser externo respecto al primero. Agamben ilustra esta operación paradójica al hablar de la “máquina antropológica”.

Las máquinas producen pliegues o ilusiones ontológicas que hacen aparecer cosas donde antes no las había. Pensemos en la primera imprenta construida por Gutenberg alrededor de 1450 y del alboroto que debió causar, de pronto de un dispositivo de madera y metal salen hojas impresas de manera limpia y uniforme, ¿cómo es que surgían de este aparato? Quizá hoy para nosotros una máquina tal no tenga mucho misterio, pero podríamos suponer que para los oriundos de la época era un hecho casi mágico, pues la máquina se presentaba como una caja negra de la que de pronto surgía algo poco conectado con ella, casi de la misma forma como hoy, para muchos de nosotros, los mensajes virtuales “salen” de la computadora o del celular de manera misteriosa y luego son recibidos por un dispositivo que puede estar en el otro lado del mundo. En suma, para gran parte de la gente, las máquinas producen de manera no totalmente clara cosas que parecen ajenas a ellas, algo así como si entre máquina y producto existiera un salto ontológico. Sin embargo, si recurrimos al programador o al especialista en electrónica podríamos darnos cuenta que no hay tal misterio. Algo semejante sucede con la máquina antropológica. Su carácter misterioso reside sobre todo en el elemento paradójico que la hace funcionar. Al menos así lo expone Agamben, para quien el hombre y el animal son resultado precisamente de esta máquina que tiene como función producir lo humano. ¿Pero por qué su funcionamiento es paradójico? En primer lugar, porque lo que se produce es inseparable de la máquina, con lo cual lo humano deja de ser una sustancia y se convierte en producto inseparable del dispositivo: sin máquina no hay producto. Pero aún más, la máquina no puede producir eso que produce sin dar lugar a lo que no produce. Es decir, para que la máquina antropológica dé lugar al hombre tiene que producir todo lo que no es humano o lo que ontológicamente presenta un cierto nivel de degradación: al animal, a la bestia, pero también al niño, al salvaje, a la mujer, entre otras cosas. De lo cual resulta que cada vez que queremos definir lo propio del hombre tenemos que hacerlo también a partir de lo más impropio, de lo que se le contrapone; así, la propiedad termina siendo construida desde la impropiedad. Eso es efectivamente lo que sucede cuando decimos que lo propio del ser humano es el trabajo, el lenguaje o la razón, por ende, damos por hecho que el animal, en contraste, carece de razón y es incapaz tanto de lenguaje como de trabajo, o que, si es capaz de ello, lo es en términos deficitarios. Lo mismo ocurre entre el hombre y la mujer, mientras el primero se instala en la cima de los atributos que definen lo humano, la mujer comparte tales elementos

MARÍA LUISA BACARLETT PEREZ
*Asesinos seriales, arte y ontología.
 Reflexiones a partir de dos casos:
 Jeffrey Dahmer y Dennis Nilsen*

pero en términos de carencia o defecto; esta es la manera como, por ejemplo, Aristóteles establece la diferencia entre hombre y mujer.³

Tenemos entonces un panorama en el cual la unidad de cierta sustancia o punto de partida, eso que se nos da como presencia —el *ser*, la conciencia, el alma, lo humano, etc.—, sólo es pensable y edificable a partir de las escisiones que lo conforman. ¿Qué sería del hombre sin todas las escisiones que lo cercan y lo purifican de aquello que no es? Es decir, ¿qué sería del hombre sin el animal, sin la bestia, sin el bárbaro, sin la mujer? ¿Cómo podríamos decir que hay algo propio del hombre sin marcar primero el terreno de la impropiedad, de lo que no es? Todo lo anterior nos lleva a una paradoja ya abordada, pues aquello impropio no sólo es indispensable para definir lo propio, sino que no hay una externalidad radical entre lo propio y lo impropio, y aún más, este último se perfilaría como la condición de posibilidad de aquél. En otros términos, podríamos decir que sólo a través de múltiples escisiones lo propio logra desmarcarse de lo que no le es propio. Creemos que en el origen hay sustancias y puntos de partida seguros que luego podemos escindir para separar de ellos lo que no les es propio; pero esta ilusión oculta una operación donde lo primero son las escisiones, las jerarquizaciones y las exclusiones, y es desde ahí que es posible concebir algo como unidad, presencia u origen.

La dinámica diseccionante de la metafísica, en la que se sostiene en gran medida la metafísica de la presencia, hace de los asesinatos de Jeffrey Dahmer y de Dennis Nilsen verdaderas operaciones ontológicas. Sus actos —violentos e inhumanos— ilustran un rasgo que parece acompañar todo intento de definir lo humano —de hecho, a todo intento de apelar a una sustancia, origen o presencia—, pues este ser arrojado en el mundo sólo puede dar cuenta de sí a través de operaciones sucesivas de desmembramiento que ayudan a salvaguardar una unidad y una presencia que nunca ha existido, pero que cobra derecho de ser a partir de tal trabajo de disección. Lo que trataban de asir Dahmer y Nilsen era a un ser que sólo podía conservarse en su unidad y presencia a través de la muerte y la disección. Sin esta operación de desmembramiento no habría ni *ser*, ni unidad. Así, al parecer, sólo diseccionando y desmembrando se puede dar lugar a la presencia.

ARTE Y ASESINATO

Si el desmembramiento y la muerte han sido uno de los principales operadores de la metafísica de la presencia, bien podríamos pensar que estas son operaciones extremas a

3 En *Reproducción de los animales* —en la nomenclatura internacional esta obra se abrevia: GA—, Aristóteles afirma: “Pues al igual que de seres mutilados, unas veces nacen individuos mutilados y otras no; de la misma forma, de una hembra unas veces nace una hembra y otras nace un macho. Y es que la hembra es como un macho mutilado, y las menstruaciones son esperma, aunque no puro, pues no les falta más que una cosa, el principio del alma” (GA 737a25).

través de los cuales se hace patente que en la búsqueda de unidad y origen hay que hacer violencia al mundo y a nosotros mismos. Los actos de Dahmer y Nilsen podrían leerse como expresiones desmedidas de esta lógica, sin embargo, tendríamos que reconocer que todos realizamos operaciones semejantes, por ejemplo, cada vez que hablamos. El lenguaje sería nuestro principal dispositivo de disección, a través de él el mundo se vuelve un lugar familiar, reconocible, seguro. Lo cual nos lleva a preguntarnos: ¿estamos destinados irremediabilmente a hacer violencia al mundo, a diseccionarlo, a desmembrarlo para obtener un poco de presencia y familiaridad? La respuesta sería positiva: sí, estamos irremediabilmente avocados a ello. Pero hay de violencias a violencias. Volviendo a Heidegger, el decir de la poesía parecería menos pernicioso que el decir de la ciencia, porque el poema no busca la presencia ni la unidad ni el dominio de las cosas. El poema es una forma de llevar al lenguaje a su límite, volviéndolo impotente. En el poema no se busca definir a las cosas, ni estabilizarlas, ni hacerlas finitas, sino abrirlas —y con ellas al lenguaje mismo— a otros usos.

El arte, sin duda, hace escisiones, traza líneas, aplica colores, utiliza palabras, sonidos, formas, materiales, etc. Éstas son, finalmente, pequeños cortes que el artista hace en el caos para que un pequeño pedazo de éste se nos haga menos extraño, menos monstruoso.⁴ Uno podría preguntarse entonces, ¿por qué no podríamos tomar los actos de Dahmer y Nilsen como ejercicios artísticos que dieron lugar a obras de arte que buscaban, precisamente, trazar un corte en el caos y producir cierto orden, cierta estabilidad y presencia en un mundo donde todo les parecía monstruoso y ajeno? Finalmente, lo que hicieron ambos asesinos son operaciones ontológicas perfectamente acordes a la lógica de la metafísica de la presencia que, como lo expone Peretti, es violenta y punzante, pero ¿podrían ser caracterizados como arte, como ejercicios artísticos?

El tema del asesinato como una forma de arte no es un tópico nuevo. Habría tan sólo que recordar el libro de Thomas de Quincey, *Del asesinato como una de las bellas artes*. Para de Quincey, matar puede verse desde dos perspectivas, una moral y otra estética. La primera llega hasta una vez cometido el asesinato, la segunda comienza una vez que el acto es irremediable, entonces podemos calificar el producto en su perfección, porque aún lo más horrible —una úlcera o un incendio— tiene su nivel de perfección. “[...] hasta la imperfección misma puede tener su ideal o su estado perfecto” (de Quincey, 2008: 23) ¿Qué nos lleva entonces a negar que los actos cometidos por Dahmer o por Nilsen puedan

4 Usamos deliberadamente esta expresión deleuziano-guattariana: “hacer cortes en el caos”. Y es que para estos filósofos franceses, todo acto humano, toda creación y discurso, es un intento de hacer cortes en un mundo que no responde a nuestras expectativas, pero en esos cortes introducimos un breve espacio de sentido, trazamos un plano de immanencia. “El arte y la filosofía recortan el caos, y lo afrontan, pero no es el mismo plan de corte, no es la misma manera de poblarlo, aquí constelaciones de universo o afectos y perceptos, allá complexiones de immanencia y conceptos. El arte no piensa menos que la filosofía, pero aquél piensa por afectos y perceptos” (Deleuze y Guattari, 2005: 64).

haber dado lugar a verdaderas obras artísticas? Para responder a tales preguntas, tenemos que aclarar el nivel de nuestra respuesta. Coincidimos con de Quincey, en el nivel moral se trata de actos reprobables y condenables. En el nivel estético, sin embargo, podríamos reconocer cierto talento y belleza en el producto. Si vemos con cuidado una de las Polaroids obtenidas en el departamento de Dahmer y reparamos en el cuerpo contorsionado de un hombre que muestra la tensión de sus músculos y de su piel, en una pose que a la vez de ser macabra expone algo sublime, es decir, no algo que nos agrada de antemano, no algo que podamos definir simplemente como bello, sino nos transporta a sensaciones más humanas y desgarradoras.

La categoría de lo sublime, explorada a fondo por Kant en la *Crítica del juicio*, significa el definitivo paso del Rubicón: la extensión de la estética más allá de la categoría limitativa y formal de lo bello. En tanto el sentimiento de lo sublime puede ser despertado por objetos sensibles naturales que son conceptuados negativamente, faltos de forma, informes, desmesurados, desmadrados, caóticos, esta categoría, que un viaje por la cordillera alpina puede remover, lo mismo que la visión cegadora de una tempestad o la percepción de una extensión indefinida que sugiere desolación y muerte lenta, así un desierto arábigo, rompe el yugo, el *non plus ultra* del pensamiento sensible heredado de los griegos, abriendo rutas hacia el *Mare Tenebrarum* (Trias, 1992: 22).

Para Trías, lo sublime nos introduce en una cierta contradicción, pues representa un sentimiento de goce a partir del miedo, la angustia o el sufrimiento. En este sentido, las Polaroids de Dahmer tienen un contenido estético que las acercan a lo sublime. Sin embargo, si nos trasladamos al nivel ontológico las cosas cambian, pues lo que Dahmer y Nilsen hicieron termina coincidiendo con lo que demanda una tradición metafísica que privilegia, ante todo, la presencia. Es decir, desde un punto de vista ontológico, cada una de estas “obras” terminaría cumpliendo la misma función que todo producto técnico: las cosas están dispuestas para reducirlo todo a presencia, a unidad y disponibilidad. Los cuerpos mutilados y contorsionados que conservaban Dahmer o Nilsen, después del asesinato, compartían con la tradición metafísica que aquí hemos comentado la búsqueda por resarcir una unidad, una familiaridad y una disponibilidad que, de hecho, nunca existió. La pérdida del aura, de la que tanto se ha insistido en la obra de Benjamin, quizá tiene que ver menos con la ausencia del original y más con la supresión de la distancia y, por ende, con un exceso de cercanía, de posesión, de que en la época de su reproducibilidad técnica la obra de arte, y todo producto técnico que pretende ser arte, termina siendo “imagen”, en el sentido heideggeriano del término. Así, las “obras” de Dahmer y de Nilsen no se distancian mucho de cualquier otra imagen a partir de la cual el mundo se vuelve un lugar familiar y pobre en experiencias, pues aquello que nos garantiza la imagen es precisamente la pérdida de distancia, prometiéndonos, por contra, posesión, unidad y la presencia de algo que nunca tuvimos y que nunca fue ni unitario ni estático.

Quizá lo primero que nos quita la presencia es la experiencia. Esto fue un tema también abordado por Benjamin. En el idioma alemán hay, de hecho, dos palabras que pueden traducirse como experiencia, pero que tienen muy distinto sentido: *Erfahrung* y *Erlebnis*, ambas dan cuenta de una vivencia al interior del sujeto a partir de algo externo; sin embargo, no son sinónimos. *Erfahrung* haría mención a la experiencia inmediata, a la sensación de que “algo pasa” y a la consciencia de esa sensación —acontecer fáctico—. En cambio, *Erlebnis* sería algo más complejo, pues nos remite a la manera, al modo como vivimos eso que nos pasa. *Erfahrung* indicaría lo que pasa, *Erlebnis* lo que nos pasa, es decir, el suceso vuelto acontecimiento. Desde esta óptica, la primera sería la experiencia propia de la ciencia, aquella que nos garantiza el mismo proceso y el mismo resultado. Es una experiencia que nos promete unidad, repetición, verificación, comunicabilidad. Por su parte, *Erlebnis* contendría todas aquellas experiencias que no cumplen con tales parámetros, aquellas que no pueden repetirse, que carecen de unidad, de certeza, que no hacen posible la disponibilidad. “[...] la experiencia es incompatible con la certeza, y una experiencia convertida en calculable y cierta pierde inmediatamente su autoridad. No se puede formular una máxima ni contar una historia ahí donde rige una ley científica” (Agamben, 2007: 14). Lo que ha hecho la ciencia y la técnica, desde la perspectiva expuesta, es volver al mundo una imagen que nos expropia la posibilidad de tener experiencias. Tal pobreza se acentúa cuando las cosas pierden su lejanía, cuando se vuelven próximas y propias, formas fijas y disponibles. En una conferencia que Georges Didi-Huberman impartió en Argentina, en junio de 2017, el filósofo e historiador del arte francés subraya que “ver” implica también tomar distancia, pues lo que está muy cerca no se puede ver. “Lo que tenemos que saber, tanto en lo teórico como en lo práctico, es no inmovilizar las imágenes, es decir, no aislarlas de su propia capacidad para hacer sensible cierto instante, cierto lapso, cierta memoria, cierto deseo” (Didi-Huberman, 2017). Y el deseo es siempre agenciamiento, habitar el “entre”, es decir, afirmar la incompletud, sin fijar, sin intentar resarcir la unidad y la presencia. Cada vez que intentamos fijar las cosas, un acto de violencia se presenta, pues es sólo a través de las escisiones y los cortes que dicha unidad y dicha presencia pueden tener lugar. Renunciar a tal acto de resarcimiento es una forma de resistir a la violencia, pues no hay nada que resarcir. Resistir sería una forma de impotencia.⁵ Para Didi-Huberman, esta impotencia tendría que ser desplegada incluso frente a las imágenes.⁶

5 “Impotencia” en el sentido que lo expone Giorgio Agamben: como la posibilidad de “hacer no” y no simplemente de “no hacer”, es decir, la potencia radical sería aquella que conjunta “poder y poder no”, pues afirmar lo que podemos no hacer, es decir, no hacer todo lo que podemos, es el modo como nuestra potencia se expresa radicalmente.

6 Y aquí Didi-Huberman usa la palabra “imagen” en su sentido cotidiano, es decir, como ilustración, pintura, foto, ícono, emblema, lámina, etcétera.

Por lo tanto, la mejor forma de mirar las imágenes sería saber observarlas sin comprometer su libertad de movimiento. A partir de entonces, mirarlas sería no guardarlas para sí, sino, contrariamente, dejarlas ser, emanciparlas de nuestras fantasías de visión integral, de clasificación universal o de saber absoluto. Si aceptamos el riesgo de un principio de lo inacabado perpetuo (en lo que respecta a nuestra voluntad de saber), el sujeto podrá emanciparse (según la feliz expresión de Jacques Rancière) (Didi-Huberman, 2017).

La impotencia implica activamente no aspirar a la totalidad, a la posesión, a la fijación de las cosas y las personas, por ende, renunciar a su presencia y a su disponibilidad. Esa es la ética que Didi-Huberman desprende de su manera de ver las imágenes y una de las ideas centrales que están detrás de su libro dedicado a la histeria. La histeria fue una construcción médica que en gran medida partió de las fotografías tomadas de las enfermas, en los momentos de crisis, en el Hospital de la Salpêtrière. Las imágenes permitieron fijar la enfermedad en esos ataques y ademanes que daban lugar a un acercamiento epistemológico, al conocimiento. La histeria es, así y en gran medida, el producto de una “idea fija” que permitió nombrar y caracterizar una enfermedad, a la vez que fijar a las mujeres dentro de ella. Podemos preguntarnos junto con Didi-Huberman: ¿hay una correspondencia lineal y determinista entre las imágenes y la enfermedad?, ¿hay otra posibilidad de existencia para estas imágenes? Las imágenes de estas mujeres no están fatalmente condenadas a plasmar la verdad de la histeria, son también gestos y síntomas de resistencia frente a lo que la mirada médica les impone, son *rictus* que dicen mucho más de lo que la foto vista por el médico muestra. Sin embargo, la mirada médica hace de las imágenes la evidencia de la histeria, pero ¿estas imágenes se agotan ahí? Es claro que no. Más bien, estamos ante lo que Didi-Huberman llama la “paradoja de la evidencia espectacular”. Se trataría de “[...] una especie de conocimiento que se escapa de sí mismo, a pesar de sí mismo; el vuelo sin fin del conocimiento, incluso cuando el objeto del conocimiento se detiene fotográficamente para la observación, se fija en la objetividad” (Didi-Huberman, 2003: 59). La paradoja es que, a pesar de la mirada objetivante de la ciencia, para hacer de la histeria presencia y disponibilidad —a partir de la imagen—, hay algo que se escapa y abre la puerta a otros posibles usos y miradas. Quizá detrás de *rictus* histérico también había una forma de sublevación, de rechazo a la “finitud”⁷ y a la fijación que imponía la mirada médica. Es decir, hay un “resto” en la crisis histérica que se escapa al diagnóstico de la histeria. Este resto, que la unidad de la fotografía y del diagnóstico no pueden domar, es la huella de

7 “Finitud” en el sentido que Foucault utiliza este término en *Les mots et les choses* (1966: 324). Es a partir del siglo XIX que el ser humano emerge como objeto de estudios de las ciencias del hombre, las cuales lo conocen a través de sus positivities: “La finitud del hombre se anuncia —y de una manera imperiosa— en la positividad de su saber; se sabe que el hombre es finito como se conoce la anatomía de su cerebro, el mecanismo de los costos de producción, o el sistema de conjugación indoeuropea [...]”.

ARTÍCULO

MARÍA LUISA BACARLETT PEREZ
*Asesinos seriales, arte y ontología.
Reflexiones a partir de dos casos:
Jeffrey Dahmer y Dennis Nilsen*

que dicha unidad es siempre ficticia y endeble, producto de sucesivas escisiones y de la fijación de imágenes. Algo semejante ocurre con los actos de Dahmer y Nilsen, la unidad y la presencia a la que intentaban dar lugar, unidad endeble y artificial, sólo podía emerger después de una serie de escisiones y desmembramientos. Y sin embargo, es claro que sus víctimas no se reducían a esa unidad ni a esa presencia.

CODA

Hagamos la pregunta: ¿Dahmer hizo arte? ¿Nilsen lo hizo? Centrémonos en el primer caso. Como hemos visto, la respuesta tendría que darse anticipando el nivel en el que queramos contestar. Como producto meramente estético, quizá existan elementos sublimes tanto en las Polaroids de Dahmer como en “El arco de la histeria” de Louise Bourgeois.⁸ Desde un punto de vista ontológico, las obras de Dahmer son equiparables a otros productos de la tradición que acompaña a Occidente desde hace más de veinte siglos —metafísica de la presencia—. Perspectiva que nos impulsa a buscar en cada cosa unidad, posesión y presencia. Lo anterior no trata de minimizar el carácter horrendo y homicida de tales actos, reprobables moralmente, sin duda. Pero ontológicamente, lo que Dahmer realizó se muestra acorde con esta tradición que necesita desmembrar para dar con un punto de apoyo, con un lugar seguro desde donde habitar el mundo. Evitar el riesgo a toda costa —buscar la presencia a toda costa— genera formas de violencia insospechadas.

Imagen 1. Foto Polaroid encontrada en el departamento de Dahmer

Imagen 2. “El arco de la histeria”, Louise Bourgeois (1993)

8 En 2016, el llamado “Pizzagate” sale a la luz y con ello la campaña de Hillary Clinton, como candidata a la presidencia de los Estados Unidos, recibe uno de sus golpes más duros. Después de haber filtrado algunos correos entre ella y su equipo de campaña, el nombre de John Podesta fue uno de los más repetidos, esto debido a lo que parecían algunos mensajes con temática pedófila. A raíz de ello, salieron diversas noticias sobre John y su hermano Tony; este último contaba entre sus objetos de arte con una escultura de Louise Bourgeois titulada *El arco de la histeria*. De inmediato se habló sobre el gusto macabro de Tony Podesta, al haber comprado una escultura que parecía inspirada en una de las Polaroids de Dahmer. Las semejanzas saltan a la vista, sin embargo, el primer *sketch* de la obra fue realizado por Bourgeois en 1989, dos años antes de que los asesinatos de Dahmer fueran descubiertos. Ver: Robb, 2017.

Se podrá decir también que la obra de Bourgeois, como toda obra de arte, también busca algo, también es una forma de hacer escisiones y cortes en el caos, para así hacer del mundo un lugar más familiar, más cercano. Dahmer y Bourgeois hicieron escisiones, dieron lugar a una forma de desmembramiento —de carne, de huesos, de metal, de materia—, pero mientras para el primero tales escisiones llevaban la añoranza de unidad, de presencia y disponibilidad; en el segundo caso tales escisiones no buscan primordialmente fijar o reparar una unidad perdida, pues de hecho, no hay nada que reparar. En la lógica de la metafísica de la presencia, desmembrar es la condición de la unidad. En la lógica del arte cabría esperar que ninguna escisión o corte pueda dar lugar a la unidad o a la presencia. El arte no solamente supone un resto indomable, sino lo propicia, lo favorece. El arte puede mostrarnos que no hay unidad de origen y que si bien estamos condenados a hacer escisiones, ninguna tiene como fin dar con una presencia disponible o definitiva, antes bien, cada corte es la confirmación de que no hay retorno a algún origen o sustancia perdida. El arte intenta esquivar la finitud, pero la finitud entendida como lo hace Foucault en *Las palabras y las cosas*, es decir, como reducción de lo humano y de todo ente a sus positivities. Así, el arte no tendería a volver finitas las cosas, sino a exponerlas, plenas de potencia —es decir, haciendo coincidir la impotencia y la potencia—, intentado no fijar ni su uso ni su destino, sino abrir cada cosa a otros posibles usos, sin que ninguno de ellos sea definitivo.

El arte nos recordaría la fugacidad de toda expresión, de todo acto y de todo ente, para mostrarnos que lo constante y aparentemente eterno está habitado por el instante —un poco recordando a Baudelaire y el elemento de eternidad que hay en lo fugaz—⁹, pero esta fugacidad no es banalidad, sino verdadera profundidad que en lugar de poner las cosas delante de nosotros, nos pone en medio de ellas, ni en el centro, ni al principio, ni al final, sino en medio, y a partir de ahí reconocer que no estamos en la “posición maestra” de dominar el horizonte, sino sólo de reconocernos como parte de él y constantemente implicados por él. Retomando a Žižek (2015), quizá el arte está ahí para exponernos al acontecimiento, es decir, para mostrarnos que cada vez que hacemos escisiones —o levantamos velos—, para dar con la sustancia de las cosas, nos encontramos que ahí debajo no hay presencia ni unidad, sino nada. Esto es lo que Žižek llama “escándalo ontológico”, es decir, el gesto por el cual, una vez levantados todos los velos que resguardan las presencias máspreciadas, nos damos cuenta de que “ahí no hay nada”, y es desde ese escándalo que puede acontecer algo, ver emerger la potencia con toda su fuerza. El arte como escándalo, de ahí deriva su potencia.

El ser humano no es realmente el único ser que puede preguntarse por el ser, es más bien, el único animal que puede preguntarse: “¿qué escisiones hago?, ¿qué cortes realizo?”. Estamos destinados a hacer escisiones, a hacer cortes en el caos —a través del

9 “La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, del cual la otra mitad es lo eterno y lo inmutable” (Baudelaire, 1868: 69).

lenguaje, del arte, de la ciencia, de la filosofía, del amor y también del odio—, pero hay cortes que buscan y producen la fijeza y la presencia —“¿prescenciones?”—; hay otros, en cambio, que son impotentes para fijar las cosas y para develarnos su “verdadera sustancia” —pues nos muestran que efectivamente “ahí no hay nada”—. Esos son los cortes que el arte nos muestra.¶

REFERENCIAS

- Agamben, G. (2007). *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Aristóteles (1994), *Reproducción de los animales*. Madrid: Gredos.
- Baudelaire, Ch. (1868). “Le peintre de la vie moderne”. En *Oeuvres Complètes*, T. III. Paris: Michel Lévi Frères.
- Benjamin, W. (2015). *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica y otros textos*. Buenos Aires: Godot.
- De Quincey, Th. (2008). *Del asesinato como una de las bellas artes*. Sevilla: Espuela de Plata.
- Deleuze, G. y Guattari F. (2005). *Qu’est-ce que la philosophie?* Paris: Editons de Minuit.
- Derrida, J. (1985). *La voz y el fenómeno*. Valencia: Pretextos.
- Derrida, J. (1989). *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.
- Didi-Huberman, G. (2003). *Invention of Hysteria*. Cambridge: The MIT Press.
- Didi-Huberman, G. (2017). “La imagen y las firmas de lo político”. En *Fractal*, núm. 82. Disponible en: <https://www.mxfractal.org/articulos/RevistaFractal82Didi-huberman.php> [Consultado el 20 de abril de 2021].
- Domingo, J. ed. (1990), “Los asesinatos de Muswell Hill”. En *Sumario del crimen*, vol. 4, Madrid: Ediciones Drac.
- Foucault, M. (1966). *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard.
- Foucault, M. (2001). *Nacimiento de la clínica*. México: Siglo XXI.
- Heidegger, M. (2010). *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza.
- Jentzen, J. Et. Al. (1994). “Destructive Hostility: The Jeffrey Dahmer Case. A Psychiatric and Forensic Study of a Serial Killer”. En *The American Journal of Forensic Medicine and Pathology*, vol. 15, núm. 4, pp. 283-294.
- Kellerer, S. (2011). “Heideggers Maske. «Die Zeit des Weltbildes»-Metamorphose eines Textes”. En *Zeitschrift für Ideengeschichte*, vol. 5, núm. 2, pp. 109-120.
- Mandressi, R (2003). *Le regard de l’anatomiste: Dissections et invention du corps en Occident*. Paris: Seuil.
- Masters, B. (1994). *Killing for Company*. New York: Dell.
- Peretti, C. (1989). *Jacques Derrida. Texto y deconstrucción*. Barcelona: Anthropos.

ARTÍCULO

MARÍA LUISA BACARLETT PEREZ
*Asesinos seriales, arte y ontología.
Reflexiones a partir de dos casos:
Jeffrey Dahmer y Dennis Nilsen*

- Robb, A. (2017). "Anatomy of a Fake News Scandal". En *Rolling Stone*. Disponible en: <https://www.rollingstone.com/feature/anatomy-of-a-fake-news-scandal-125877/> [Consultado el 25 de abril de 2021].
- Schwartz, A. (1994). *El hombre que no mató lo suficiente*. Barcelona: Grijalbo.
- Trías, E. (1992). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel.
- Vélez-Espinosa, C. (2008). "Derrida: conciencia de unidad y metafísica de la presencia". En *Saga*, vol. 17, núm. 17, pp. 83-100.
- Žižek, S. (2015). *Quelques réflexions blasphématoires. Islam et modernité*. Paris: Jacqueline Chambon.