



Expediente oficial de la Unidad de Análisis Visual
Proceso y estudio del caso No. 0022

Romantización de lo macabro en *Hannibal*: un análisis visual

Unidad de Análisis Visual. UAV.

División

Universidad Pedagógica Nacional
Bogotá. Calle 72 #11-86

Departamento

Asesinos Seriales Ficcionales

Director de la unidad

Agente Especial Supervisor

Buró de Cuerpo y Territorio

Martín Kanek Gutiérrez Vásquez

Agente a cargo

Detective Semiótico

Buró de Cultura Visual

Caren Juliana Higuera Fuerte

No. De Identificación

2018172025

Sección

Licenciatura en Artes Visuales

Estado del caso

Cerrado

Investigación concluida

Bogotá

2024



RESUMEN

En el presente trabajo, ordenado a manera de simulación de un informe detectivesco/policial, se hizo un análisis crítico-visual de la serie televisiva *Hannibal* (Bryan Fuller, 2013) enfocado en determinar qué elementos visuales hay dentro de ella que hace que sea posible romantizar a uno de sus protagonistas, el Dr. Hannibal Lecter, conocido asesino serial de la cultura pop contemporánea. Siguiendo un enfoque cualitativo, y tras revisar referencias sobre cómo construir un informe policial, se procedió a ver y analizar la serie, para lo cual se contó con la ayuda de una bitácora (denominada "pensadero") en la que se registraron los puntos más importantes del análisis, lo que posteriormente llevó a un ejercicio de recopilación de imágenes (a través de un atlas basado en el *Bilderatlas Mnemosyne* de Aby Warburg) el que se consideraran como puntos visuales clave de la serie para la romantización de Hannibal.

Como principales resultados, se determinó que los elementos que contribuyen a la romantización de Hannibal son su erotización a partir del énfasis en sus manos en las escenas de cocina; la homoerotización de la relación entre Hannibal y el otro protagonista de la serie, Will Graham; y la estetización de Hannibal a través de la feminización de su masculinidad y la justificación de su maldad, que se presenta de forma artístico-poética a lo largo de toda la serie a través de distintas escenas de crimen (tres de las cuales fueron analizadas con detalle siguiendo el esquema de R. Barthes (1986)). Al comparar a Hannibal con otros villanos conocidos de la cultura pop contemporánea que también han sido romantizados, se encontró que hay un elemento en común entre todos: la pertenencia a la nobleza/aristocracia, representada desde los inicios del "villano seductor" a través del traje formal, de lo que se infirió una asociación entre las clases altas y la maldad.

Así pues, se abren las puertas para hacer futuros análisis similares a los de este trabajo con otros villanos romantizados, además de estudiar cómo estas romantizaciones, que inicialmente nacen como una experiencia individual, llevan a la construcción de comunidades alrededor de ellas hasta el punto de tener un impacto considerable dentro de la cultura pop contemporánea.

Palabras clave: Hannibal, romantización, erotización, estetización, genealogía del villano.



CARTA AL LECTOR

Queridx lectorx:

Lo que vas a leer a continuación probablemente te impacte, y puede que hasta te llegue a desagradar y te preguntes si estoy bien de la cabeza. No estoy acá para convencerte de lo contrario (yo misma me hago estas preguntas todos los días de mi vida), pero lo que sí quiero es que prestes atención a las siguientes palabras para que intentes comprender (aunque sea un poquito) todo el trabajo que vas a leer a continuación.

El documento que leerás es lo que en la jerga académica convencional se conoce como "tesis" o "trabajo de grado", y es un requisito indispensable para que pueda obtener mi título profesional. Hasta ahí, nada fuera de la común. Pero debo advertirte que eso es lo único "normal" que encontrarás: mis neurodivergencias varias (de las que no te voy a dar una explicación exhaustiva, porque ese no es el punto de todo esto) me impidieron casarme con la estructura convencional de una tesis; todo lo contrario: el intentar adherirme a ella fue todo un tormento para mi cerebro. Basado en ello, y luego de muchas discusiones al respecto con mi tutor (o director, o supervisor, o como lo quieras llamar), decidimos hacer gala de algunas de mis cualidades como artista (la experimentación y la creatividad) y hacer este trabajo a modo de un informe policial, como si yo fuera un detective investigando un crimen y recolectando toda la evidencia para construir un caso.

Dicho lo anterior, mi "sospechosa" (o lo que ustedes, seres neurotípicos, conocen como "objeto de investigación"), es la serie de televisión *Hannibal* (2013), y su "crimen" (o "la hipótesis", o lo que sea) es que sus elementos visuales llevan a que romanticemos la imagen del asesino serial. Para ello, la evidencia que uso para construir mi caso (o "investigación") se basa en "testimonios" de "expertos" (el marco teórico) y en mi propio método para estudiar a la "sospechosa" y determinar qué es lo que la hace culpable de lo que la acuso. Mi principal interés es mostrar que es posible hacer una investigación académica jugando con sus convenciones típicas sin que eso la demerite. Espero que se entienda de esa manera, y que esto motive a otrxs sujetxs neurodivergentes dentro del campo de las artes a hacer este tipo de experimentaciones. Les prometo que el cerebro no se les acabará de fundir (o al menos espero que nos pase a todxs por nuestro bienestar).

Siempre de ustedes, y esperando que disfruten y conozcan una parte más de mí (a la que admirar o criticar o sentirse bien o mal por ella, lo que quieran de mí ya es cosa de ustedes),

CAREN JULIANA HIGUERA FUERTE

Artista (o ya casi)

Nota: los informes detectivescos son realizados a partir de formatos prácticos. Por esta razón, los saltos de página pueden llegar a ser espaciosos.

Este trabajo está enteramente dedicado a Pixies. Fue agradable conocerte en todo este trayecto.



Contenido

RESUMEN DEL CASO.....	6
GENERALIDADES DEL CASO.....	7
OBJETIVOS DEL CASO	8
1. Función general.....	8
2. Funciones específicas.....	8
FUNDAMENTACIÓN DEL CASO.....	9
Información de la sospechosa.....	9
Testimonio de expertos	10
METODOLOGÍA DEL CASO.....	32
Enfoques de la UAV.....	32
Modalidad investigativa de la UAV.....	33
FASE 1: Formato del registro.....	34
1.1. Definición del formato como informe detectivesco ficcional..	34
1.2. Proceso de Investigación y referencia.....	35
1.3. Estructuración del contenido.....	36
FASE 2. La sospechosa	36
2.1. Primera herramienta utilizada por la UAV: El pensadero.....	36
2.2. Revisión y registro de la sospechosa.....	40
2.3. Recolección y selección de la evidencia de la UAV en la construcción del Caso 0022	46
FASE 3. El análisis.....	49
3.1. Segunda herramienta utilizada por la UAV: El <i>Bilderatlas</i> <i>Mnemosyne (atlas de imágenes de la memoria)</i>	49
3.2. Protocolo oficial del primer intento de creación de un atlas..	50
3.3. Protocolo oficial - segundo intento de creación: catálogo.....	52
ANÁLISIS DEL CASO	54
Exploración de intereses emergentes.....	54
Parámetros de análisis para la construcción de la evidencia. Caso 0022	55



I. Parámetro de análisis: La erotización del asesino serial	
Hannibal	55
II. Parámetro de análisis: estetización del asesino serial	
Hannibal	71
Procedimiento oficial del análisis sobre la genealogía del villano para la finalización del caso 0022	97
Evidencia C. Genealogía del villano	97
CONCLUSIONES DEL CASO	101
REFERENCIAS DEL CASO	103



RESUMEN DEL CASO

**El presente informe, expedido el día 6 de junio del año 2024, contiene la información recolectada por el Departamento de Asesinos Seriales Ficcionales durante la construcción del caso 022: Romantización de lo macabro en *Hannibal*: un análisis visual.

Dentro del contenido están los testimonios de los expertos que atestiguan la veracidad del caso, la recopilación de datos y los métodos utilizados por la Unidad de Análisis Visual del Departamento de Asesinos Seriales para su constancia y registro.

Documento sujeto a revisión como referente para futuras investigaciones asociadas con las narrativas visuales empleadas en la superproducción de la imagen romantizada del asesino serial.

Los testimonios son fundamentales para el modelo de comprensión y análisis del caso 0022 y su relación con la cultura visual. Así mismo, se comparte el protocolo oficial de la UAV para la metodología de una investigación de aspecto detectivesco ficcional.

Y finalmente se encuentran adjuntadas al expediente las evidencias reunidas a lo largo del desarrollo del caso para su debida presentación ante las autoridades que lo requieran**



GENERALIDADES DEL CASO

Descripción del caso			
Agente	Caren Juliana Higuera Fuerte	Cargo	Dtve. semiótico
No. ID	2018172025	Fecha	1 de junio de 2024
<p>El detective semiótico Caren Higuera Fuerte, de la Unidad de Análisis Visual, presenta a continuación el informe oficial sobre la investigación del caso No.0022:</p> <p>Como miembro de la Unidad de Análisis Visual, con el cargo de detective semiótico, tengo como principal función identificar y analizar los elementos visuales que hacen parte de la construcción de la narrativa de la serie <i>Hannibal</i> (Bryan Fuller, 2013) e investigar su asociación/relación en la percepción de temas complejos, la cual contribuye a la producción de una imagen romantizada del asesino serial.</p> <p>La investigación se lleva a cabo a partir de la problematización de la imagen reproducida del asesino serial hollywoodense vista en la serie. Como agente, expongo el compromiso del departamento sobre la importancia del estudio para desglosar estas superproducciones por medio de la sistematización de una lectura visual. A través de esta, identifico las principales características que conforman la construcción de esta producción visual desde la semiótica, la fundamentación teórica y la asociación de conceptos.</p> <p>Como lo dice R. Barthes en <i>Lo Obvio y lo Obtuso</i> (1986), una producción visual lleva consigo dos mensajes anclados: el denotado, que es en sí la información que se busca que asimile el espectador, y el connotado, que está cargado de información en cuanto a su construcción, es decir, lo que se puede inferir detrás de las decisiones tomadas que llevan al resultado final de la puesta en escena y la producción de las estéticas en la serie.</p> <p>Es nuestra responsabilidad, como agentes al servicio de la comunidad de formación artística, identificar y clasificar estas características desde una mirada crítica y entender las posibles repercusiones de este fenómeno visual.</p> <p>Esta investigación busca por medio de la identificación de estos factores visibilizar la relación entre esta estructura de construcción visual y el fenómeno cultural de la romantización de sus exponentes complejos (Hannibal/psiquiatra/artista/gigolo/asesino serial/canibal).</p>			



El caso se condujo mediante la interpretación del simbolismo y la semiótica que se exponen en la serie para la creación del perfil visual. Esto se hizo por medio de distintos instrumentos de análisis de contenido, tales como el atlas *Bilderatlas Mnemosyne*, la sistematización de la información en la imagen y el estudio fílmico.

Por lo anteriormente dicho, surgieron en el detective las siguientes preguntas que funcionaron como eje principal de la investigación:
¿Cómo es una serie capaz de generar admiración y atracción, desde la producción de la imagen, hacia un asesino serial ficcional hasta el punto de arrinconar a su consumidor a los límites de su moralidad?

¿Qué elementos visuales usados en la construcción narrativa de la serie promueven una imagen romantizada del asesino serial?

¿Cuál es la relevancia del estudio de la relación entre el fenómeno de la cultura visual que produce imágenes intencionadas para su romantización, y el dilema ético que este hecho genera en el espectador?

OBJETIVOS DEL CASO

Funciones del Departamento de Asesinos Seriales de la UAV en el proceso investigativo del Caso 0022.

1. Función general

Entablar con ojo crítico la relación entre la producción de las narrativas visuales en la serie "Hannibal" (2013) y la romantización de la imagen del asesino serial.

2. Funciones específicas

- a. Identificar los sistemas y patrones en los recursos visuales, junto con los elementos semióticos y simbólicos, que aportan a la imagen romantizada del asesino serial Hannibal.
- b. Interpretar cómo los elementos visuales utilizados para construir la narrativa de la serie Hannibal influyen en la percepción y aceptación de temas complejos como los asesinos seriales.
- c. Analizar los elementos encontrados en la producción visual de la serie Hannibal.
- d. Recopilar y socializar las evidencias recolectadas en el caso a fin de representar visualmente la construcción del caso y exponer los resultados de los numerales anteriores (instalación).



FUNDAMENTACIÓN DEL CASO

Información de la sospechosa

Registro 001 Información de la sospechosa	
Nombre completo	"Hannibal: el origen del mal"
Duración	Tres temporadas, 39 capítulos de 40-50 min. Aprox.
Fecha de inicio	4 de abril del 2013
Fecha de finalización	29 de agosto del 2015
Emisión original	NBC
Género	Suspense psicológico y horror
Creador	Bryan Fuller
Productores	David Slade, Matthew Davies
Equipo de producción visual	Aleksandra Marinkovich, Brad Milburn, Matthew Davies, Michele Brady, Peter Emmink, Rory Cheyne.
Sinopsis	
<p>"Esta serie dramática se centra en los primeros años de la relación del perfilador de criminales del FBI, Will Graham, y un canibal homicida, el Dr. Hannibal Lecter." (Sacado de: Netflix)</p> <p>"Explora la temprana relación entre un famoso psiquiatra y un joven perfilador criminal que lidia con su capacidad de empatizar con asesinos en serie." (Sacado de: IMBD)</p>	
Contexto	
<p>Esta serie se origina como una adaptación televisiva de la obra literaria "Red Dragon" de Tomas Harris, escrita en 1981. Esta explora conceptos como el castigo, la psicopatía, el monstruo y los hechos sin sentido aparente. Es una novela de suspense y misterio en la cual se introduce al Dr. Hannibal Lecter, psiquiatra forense. El personaje se inspiró en un doctor mexicano de nombre Alfredo Balli Treviño, quien se hizo conocido en 1962 después de haber cometido el asesinato y mutilación de su entonces amante.</p> <p>Harris comparte que, al conocer al doctor Balli mientras visitaba a otro preso en la cárcel de Monterrey, se sintió maravillado por su evidente inteligencia, su elegancia y sus modales al expresarse, pues este le ayudo a resolver una cuestión medica de uno de sus personajes. El doctor Balli eventualmente se convertiría en el psiquiatra canibal colaborador del FBI, el Dr. Hannibal Lecter.</p> <p>La novela tiene como protagonista a Will Graham, perfilador del FBI, quien está llevando a cabo la investigación sobre "el Hada de los Dientes", asesino serial que mata familias y les deja marcados los dientes. En su búsqueda por la identidad del asesino, Graham mantiene</p>	



contacto con el Dr. Hannibal, quien le aconseja desde una celda en prisión con el fin de esclarecer factores importantes sobre el comportamiento del asesino.

Testimonio de expertos

Para el desarrollo de la investigación del Caso 0022 se solicitó la participación teórica de distintos expertos en los temas concernientes a la investigación en curso, discursos que se pensaron como ejes teóricos.

Los siguientes expertos proporcionaron información valiosa para el desarrollo de la investigación. A continuación, se presentan los testimonios organizados por bloques específicos, englobados a fin de exponer la organización teórica de la investigación:

Bloque general	Bloque específico	#Test.
Cultura visual	Aproximación a la visualidad	#2
	Estéticas grotescas	#2
Cinematografía	Narrativas cinematográficas	#1
	El estudio fílmico	#1
Romantización	Concepto Romantización	#1
	La banalidad del mal	#1
	Romantización del asesino serial	#1

Cultura visual

La cultura visual es concebida como un fenómeno complejo y fascinante que se refiere a las realidades que afectan visualmente al sujeto, modelando y expresando su percepción del mundo que lo rodea, y en la que la imagen es un elemento central de reflexión principalmente desde lo pictórico y lo icónico.

A su vez, la cultura visual se entiende como el campo de investigación que se enfoca en los aspectos culturales basados en elementos de la imagen y su impacto social, con la finalidad de entender el amplio espectro de la información visual. Es interesante concebir la cultura visual como testigo de la evolución y constante transformación de una sociedad: por ejemplo, en esta investigación se ejemplifica dicho cambio a través del estudio de la representación del mal en una producción fílmica de la cual el detective es consumidor.

Para autores como Sergio Martínez Luna (2016), quien sigue un enfoque posestructuralista, la cultura visual es un lenguaje universal conformado por un conjunto de prácticas, símbolos e imágenes que



constituyen a la experiencia visual cotidiana como medio para interpretar y comprender lo que se ve. Este tema se ha vuelto fundamental para entender la interacción de la sociedad contemporánea con las imágenes y la realidad que estas representan, lo que implica un cambio significativo en las formas de experimentar, representar y percibir la realidad.

El aprender a leer las imágenes y cuestionarlas acerca de su origen, propósito, ideología, etc., es un factor importante para entender la sociedad contemporánea en la era de la digitalización, en la cual la superproducción de imágenes amerita un desarrollo del pensamiento crítico como productor y consumidor de información visual.

Cinematografía

Por cinematografía se refiere a la disciplina de crear y producir imágenes en movimiento con el fin de contar una historia a través de la cámara, permitiendo registrar momentos de manera dinámica y precisa, lo que implica un impacto en la percepción estética y en la experiencia perceptiva del espectador.

El estudio fílmico de las producciones cinematográficas busca entender el uso de las herramientas técnicas para la producción de la puesta en escena y su relación con la disposición de la narrativa propuesta. Esto permite al investigador identificar el subtexto de lo que se busca decir por medio de las imágenes, su orden y su intencionalidad, la cual siempre es enunciada evidentemente en el texto transcrito.

Romantización

El término "romantización", también llamado "idealización", significa darle atributos ideales, casi perfectos, a una persona u objeto externos a nosotros.

Teóricamente, la romantización se atribuye a un proceso perceptivo del sujeto, el cual puede verse ligado a distintos conceptos en la construcción de una imagen no acertada. En este proceso se pueden identificar distintos momentos, tales como como la fijación (el espectador identifica en el objeto romantizado cualidades que considera valiosas), la representación (el espectador encuentra íconos o símbolos que le permiten tener una lectura más amplia del contexto en el que se mueve el objeto romantizado) y ,finalmente, la idealización, que permite en el espectador desarrollar el deseo de obtener cualidades que considera dignas de admiración, asociadas principalmente a percepciones positivas de sí mismo (Morrison, 2009).



Información del experto			
Nombre	Sergio Martínez Luna	Tipo	Artículo
origen	Martínez Luna, S. (2016). La cultura visual contemporánea y la cuestión de la materialidad: Imágenes, mediaciones, figuralidad. <i>Escritura e Imagen</i> , 12: 93-111. doi: https://doi.org/10.5209/ESIM.54032 .	Categoría	
		Cultura visual	
		Sub categoría	
		Aproximación a la visualidad	
Resumen			
<p>Con este testimonio, Sergio Martínez Luna explora cómo se entrelazan la visualidad y lo material transformando la imagen según el contexto, generando así nuevas formas de conocimiento. El texto analiza la imagen como mediadora de sí misma, la materialidad de esta y la visualidad contemporánea como factor de transformación en el medio contemporáneo. Esto representa un acercamiento crítico a la cultura visual, mediante el cual el testigo explora la importancia de lo material en la imagen y propone que esta no debe quedarse solo en la lingüística o lo textual, sino que debe leerse también desde su contexto.</p>			
Testimonio textual			
<p>"El concepto de cultura visual se ha desarrollado en el marco de los estudios culturales y los estudios visuales, como una forma de abordar las practicas, los procesos y los efectos de la producción, la circulación y el consumo de imágenes en las sociedades contemporáneas." (Pág. 11)</p> <p>"La figuralidad de la imagen se refiere a su capacidad de generar formas, figuras, configuraciones o composiciones que no se ajustan a los modelos de representación establecidos o convencionales, sino que los cuestionan, los subvierten, los desplazan o los reinventan. La figuralidad implica una dimensión estética y política de la imagen que abre la posibilidad de otras formas de relación con real, más allá de la mera reproducción o imitación." (Pág. 16)</p> <p>"Que las imágenes son mediadoras de sí mismas no significa que el mundo de los objetos desaparezca, sino que aquellas ya no están ancladas a su aparecer sustanciado en objeto; que, para ellas, las exigencias de ubicación e incrustación en el objeto son desplazadas hacia a una economía de productibilidad que tiene que ver más con las lógicas comunitarias e interpersonales de lo cognitivo." (Pág. 108)</p>			
Interpretación del testimonio			
<p>Referente a este tema, se entiende que los procesos, las prácticas y los discursos determinan la vista como una acción física o fisiológica. No obstante, el testigo explora la visualidad desde las transformaciones de la imagen en la actualidad. Por tal motivo, los estudios de lo visual pueden ser entendidos como la producción de un significado cultural a través de la visualidad y su transformación. Sin embargo, de la mano del análisis cultural se debe especificar la</p>			



definición de visualidad como un proceso social que se entrelaza con la materialidad y permite delimitar una silueta y su relación y desarrollo con el mundo o en pro a la descripción de este.

El testigo enuncia la visualidad como una manera de ver y de ser visto en sociedad, una construcción social que se enuncia desde las bases de la interpretación y que considera el desarrollo de estrategias que colaboren en la tarea de dar significado al texto formado por imágenes. A su vez, entiende dicha tarea como la transformación del mundo a imagen, desligándola de su factor de inmediatez y dándole importancia como generadora de conocimiento, valor cultural y simbólico en la sociedad. Por esta razón, el testigo busca descubrir la realidad material detrás de la imagen, siendo esta mediadora social que traslada la vivencia al conjunto de lo representativo.

Bajo este análisis, el testigo crea una distinción entre tres tipos de visualidad: la visualidad óptica, que predomina en el arte occidental, y que permanece fiel a lo visible y a lo racional pues se rige desde la percepción visual de la realidad y está atada a las leyes de la geometría y la física.

Por otro lado, la visualidad táctil predomina en las prácticas artísticas de otras culturas, tales como la africana o la asiática, que se relacionan más desde lo sensible y la experiencia. Así mismo como con la expresividad y lo subjetivo, a su vez se fundamenta desde el contacto directo con la realidad y se vincula con la creación de lo no visible.

Por último, la visualidad digital predomina en los medios contemporáneos, y se centra en la circulación de imágenes regidas por algoritmos y tecnologías y en la simulación de lo real por medio de estas. Su importancia radica en establecer relaciones entre las imágenes y la subjetividad que las produce y consume, encontrando una dimensión política y performativa que cuestione la estética tradicional como el estudio de la asociación entre sensibilidad, mundo y cuerpo. Esto no se limita a la representación, ya que plantea nuevos paradigmas en la configuración de las identidades de las comunidades.

En conclusión, el testigo define la visualidad como la manera por la cual el conocimiento, la experiencia y acción en el mundo son configuradas por las imágenes, las cuales llevan a cabo un papel social importante que influye en la relación de uno mismo con el otro y con el entorno. Además, describe la imagen como generadora de emociones, comportamientos y opiniones, y a la visualidad como la oportunidad de volver lo descriptivo una cuestión de cultura, poder e identidad, dando espacio a un lugar crítico de reflexión y de transformación social que desarrolle una mirada consciente y crítica sobre su entorno.



Información del experto			
Nombre	Ronald Barthes	Tipo	Libro
origen	Barthes, R. (1986). <i>Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces</i> (Trad. C. Fernández Medrano). Paidós (Trabajo original publicado ca. 1982).	Categoría	
		Cultura visual	
		Sub categoría	
		Aproximación a la visualidad	
Resumen			
<p>En <i>Lo obvio y lo obtuso</i>", Ronald Barthes busca explorar las relaciones entre la comunicación de las imágenes y sus significados en la cultura. El testimonio se divide en dos conceptos clave: lo obvio, que es lo que se ve; y lo obtuso, que explora el significado más profundo y complejo de lo que se ve superficialmente: el testigo argumenta que el significado no suele ser evidente y usualmente se esconde detrás de los símbolos y signos que utilizamos para comunicarnos, promoviendo así el cuestionamiento de lo que vemos para encontrar sus significaciones más profundas. Esta declaración se encuentra entre las obras más importantes en el campo de la semiótica, siendo una influencia constante en la literatura y la cultura.</p>			
Testimonio textual			
<p>"En efecto en la fotografía -al menos a nivel del mensaje literal-, la relación entre significado y significante no es de <<transformación>>, sino de <<registro>>, y la ausencia de código refuerza con toda evidencia el mito de lo <<natural>> en fotografía: la escena <i>está ahí</i>, captada mecánicamente pero no humanamente (el ser mecánico constituye una garantía de objetividad en este caso), las intenciones del hombre sobre la fotografía (encuadre, distancia, luz, fluo, corrimiento, etcétera) pertenecen, efectivamente, al plano de la connotación." (Pag.40)</p> <p>"En efecto, la ideología general tiene su correspondencia en significantes de connotación que son específicos según la sustancia elegida. Llamaremos <i>connotadores</i> a estos significantes y <i>retórica</i> al conjunto de los connotadores: la retórica, por lo tanto, aparece como la cara significante de la ideología. Las retóricas representan, fatalmente, variantes a causa de su sustancia (sonido articulado, imagen, gesto, etcétera, en estos casos), pero no las representan de modo forzoso en cuanto a su forma; incluso es probable que solo exista una <i>forma</i> retórica y que esta sea común, por ejemplo, al sueño, a la literatura y a la imagen". (Pag.45)</p> <p>"El sentido obtuso no está en la lengua (ni siquiera en la de los símbolos): si lo retiramos, la comunicación y la significación aún persisten, circulan, pasan; sin él, sigue siendo posible decir y leer; pero tampoco está en el habla; es posible que exista una cierta constante en el sentido obtuso eisensteiniano, pero en tal caso se trataría de un habla temática, de un dialecto, y este dialecto sería provisional" (Pag.60)</p>			



Interpretación del testimonio

En un principio, el testigo nos ubica desde sus conocimientos en la fotografía periodística, explicando que el mensaje de la imagen se constituye básicamente por la fuente emisora, el canal de transmisión y el medio receptor. Este mensaje conlleva dos niveles de sentido: en primer lugar, el nivel de la denotación: lo explícito y literal, un mensaje sin código. En segundo lugar, está el nivel del mensaje suplementario, mejor denominado como la connotación, la cual es descrita como la imposición de un segundo mensaje que se halla detrás de las decisiones en el tratamiento de la imagen y se encuentra en el nivel de lo implícito, cuyo significado estético o ideológico remite a una cultura predeterminada y se constituye de un sistema de símbolos universales (época, estereotipos, colores, gestos etc.).

Tras esto, Barthes hace un listado explicando los principales planos de análisis en la connotación fotográfica: el trucaje, la pose, los objetos, la fotogenia, el esteticismo y la sintaxis. Es de esta manera que hace un primer intento por sistematizar el análisis de la imagen. Ahora bien, Barthes ejemplifica este sistema haciendo un análisis de una imagen publicitaria. Para esto, nos ubica en los conceptos del texto y la imagen, los cuales tienen sus dos niveles de sentido, pero, a su vez, nos habla de un tercero, que se da al descomponer la imagen en tres mensajes.

El primero de estos mensajes es el lingüístico, el cual encontramos desde la palabra o texto. Para decodificar el texto se necesita conocer el código lingüístico. Barthes nos explica que este se puede analizar desde cualquier imagen con texto ubicando sus dos funciones principales: el anclaje, que se da cuando es el texto el que orienta el sentido a la imagen, es el que ancla los significados y te dice en qué términos leer la imagen; y el relevo, que se da cuando en conjunto la palabra y la imagen se complementan y crean un sentido.

El segundo mensaje es el icónico denotado, el cual se mueve desde el nivel de lo explícito o literal, de lo que se ve y es casi exclusivamente descriptivo. Por último, el tercer mensaje es el icónico connotado; para llegar a este mensaje Barthes descompone una imagen publicitaria francesa de Pastas Panzanni desde las connotaciones que se desprenden de la imagen, las cuales se dan a través de los elementos que la constituyen y la disposición de estos en la misma.

A continuación, se hará mención de algunas de las connotaciones que encuentra Barthes para entender mejor este sistema de análisis: por una parte, hay una connotación de frescura al disponer de elementos frescos como verduras que se ponen al mismo nivel que los elementos industriales. También, hay una connotación de lo casero en el número de elementos dispuestos en la imagen. Otra connotación clave es la "italianidad", con lo que se refiere a la lectura que se hace por



asociación de la pasta con Italia y por el uso de la paleta de colores que simulan la bandera italiana. Adicionalmente, encontramos por el uso de la luz y la disposición de las cosas lo que parece una naturaleza muerta, la cual se refiere a lo motivos pictóricos barrocos mejor conocidos como bodegones: un algo natural que ya no está vivo o que fue arrancado de su fuente vital, por lo que se retrata el momento en el que aún se ven sus valores estéticos.

Hacemos las siguientes aclaraciones sobre el mensaje icónico connotado: primero, las lecturas de connotación son signos discontinuos, ya que es probable que no encontremos TODAS las posibles lecturas de la imagen; segundo, las connotaciones aluden a significados universales o globales; tercero, la connotación es diferente a la intencionalidad del aviso, la cual normalmente se encuentra en el mensaje lingüístico; cuarto, las lecturas de connotación siempre surgen de un detonador en la imagen, es decir, siempre hay uno o varios elementos que justifican la lectura connotada, los cuales casi siempre son históricos-culturales.



Información del experto	
Nombre	Frances. S. Connelly
Tipo	Libro
origen	Connelly, F. (Ed.). (2003). <i>Modern Art and The Grotesque.</i> Cambridge University Press.
	Categoría
	Cultura visual
	Sub categoría
	Estética grotesca
Resumen	
<p>Esta testificación es un compilado de ensayos que estudian la manifestación de lo grotesco en el arte moderno, y explican su teoría buscando definirlo desde distintas perspectivas. Frances Connelly aborda el concepto de "grotesco" y su transformación y presencia para generar una "nueva manera de ver" que ayude a entender mejor la complejidad del arte contemporáneo.</p>	
Testimonio textual	
<p>"la expresión más plena de este ilusionismo grotesco puede encontrarse en los medios que combinan el ilusionismo más perfecto con el elemento del tiempo como el cine o la animación. Lo fundamental en lo grotesco es que no se trata de algo estático, sino que se caracteriza con su carácter impredecible, su instantaneidad." (Pág. 30)</p> <p>"Lo grotesco suele caracterizarse por aquello de lo que carece: estabilidad, carácter fijo, orden. Mijaíl Bajtín enfatizo las dimensiones creativas de este fluir describiendo lo grotesco como <<un cuerpo en el acto de llegar a ser...nunca acabado, nunca completado; es creado y construido continuamente, a su vez construye y crea otro cuerpo>>. En otras palabras, lo grotesco puede ser entendido mejor como <<trans>> como modalidad, puede describirse mejor por lo que hace que por lo que es." (Pág. 31)</p> <p>"como imágenes visuales, las imágenes grotescas fluyen: pueden ser aberrantes combinatorias y metafóricas. Este fluido visual es necesario, pero no suficiente en sí mismo para definir lo grotesco porque, en su fuero interno, lo grotesco es algo generado culturalmente." (Pág. 42)</p>	
Interpretación del testimonio	
<p>Empezando desde su uso original en el siglo XV, la palabra "grotesco" proviene del griego <i>grottesche</i>, término que se usó para definir aquellos murales que contenían "combinaciones caprichosas y fantásticas" de algunas figuras, seres mitológicos y arquitectura de la época, mezclando elementos horribles y cómicos. Dichos murales fueron encontrados en las excavaciones de la gruta del palacio de Nerón alrededor del año 1400.</p>	



El término "grotesco" causó gran impacto y novedad en las artes gráficas del Renacimiento, agrupando en dicho término todo aquello designado como "de la gruta" que fuera de aspecto amenazador. Esto corresponde a una visión parcial que cambiaría con el paso del tiempo, dando un lugar más amplio para encasillar las distintas obras que podrían hacer parte de este grupo. Lo "grotesco" llega a tomar un lugar de importancia en el debate de la estética, considerándose como un emblema de la libertad creativa y de audacia artística que exploraba los límites de la imaginación y la realidad, al punto de violentar las normas tradicionales de la forma y el orden natural de las proporciones por no abarcar únicamente el juego con lo fantástico, sino entrando a un campo de lo siniestro y lo incómodo.

El concepto de lo "grotesco" se entrelaza estrechamente desde sus fundamentos (terrenal, fértil, cambiante, corporal) con el cuerpo y la idea de feminidad occidental. Teniendo en cuenta que lo convencional y normativo es relacionado frecuentemente con los atributos culturales de lo masculino, no es extraño amenazar estos límites culturales desde las características de lo femenino. Por esto mismo, lo "grotesco" entró en discusión como un término esquivo, pues no puede ser definido ni encasillado desde las categorías tradicionales de estilo o tema ya que las conclusiones de este suelen ser contradictorias. Lo "grotesco" puede entenderse como una práctica más que como un concepto, es decir, desde el hacer mismo, lo cual implica significados y simbolismos que difícilmente pueden ser concretados desde las palabras.

Según el testigo, la estética grotesca es un estilo artístico que busca crear imágenes que generen una reacción en el espectador, que aluda a los sentidos y a la sensibilidad generando una sensación de inquietud o extrañeza al mezclar la dualidad entre lo bello y lo feo, lo cómico y lo trágico. Este estilo en particular explora las ideas de deformidad y aberración en la naturaleza y el ser humano, aludiendo a la liberación del miedo y el deseo del mismo, y cuestionando de manera crítica los cánones de belleza, lo racional o moralmente aceptado. Esto lleva a la toma de una posición política frente a las expectativas y las imposiciones culturales con el fin de transformar o reinventar la realidad, convirtiéndose en un lugar de resistencia y creatividad al explorar lo irónico, lo absurdo, lo peculiar y lo monstruoso.



Información del experto			
Nombre	John Ruskin	Tipo	Libro
origen	Ruskin, J. (1913). Las piedras de Venecia. Tomo segundo (Trad. C. de Burgos). F. Sempere y Compañía (Trabajo original publicado ca. 1853).	Categoría	
		Cultura visual	
		Sub categoría	
		Estética grotesca	
Resumen			
<p>En el segundo volumen de <i>Las Piedras de Venecia</i>, el autor y crítico de arte John Ruskin, quien se sitúa en el ámbito de la imaginación alegórica, estudia en la arquitectura veneciana las estéticas grotescas, explicando que su composición ejemplifica la dualidad de que el arte logra al ser sagrado y profano al mismo tiempo sin olvidar su esencia.</p> <p>El testimonio se compone de 4 capítulos: La historia del arte grotesco, La estética grotesca, La arquitectura grotesca y La pintura grotesca. Ruskin analiza distintas creaciones artísticas desde un lugar crítico y filosófico, con el cual propone a la complejidad y la diversidad de las formas como puntos de partida de la belleza sin precipitarse hacia la decadencia.</p>			
Testimonio textual			
<p>"el funcionamiento más profundo de la imagen grotesca se revela a través de sus cambios, en los momentos intersticiales en que lo familiar se convierte en extraño o cambia inesperadamente hacia otra cosa" (Pág. 15).</p> <p>"el arte grotesco es el que refleja la naturaleza no solo en sus aspectos más bellos y más perfectos, sino también en sus aspectos más feos e imperfectos, sin ocultar sus defectos, sus contradicciones sus anomalías, sus monstruosidades, y que, por lo tanto, es el más fiel, el más sincero, el más veraz de todos los estilos" (Pág. 27).</p> <p>"el arte grotesco es el que expresa la cultura, no solo en sus manifestaciones más elevadas y más nobles sino también en sus manifestaciones más bajas y más vulgares, sin excluir sus vicios, sus corrupciones, sus decadencias, sus degeneraciones y que, por lo tanto, es el más completo" (Pág. 39)</p> <p>"Aunque la arquitectura del Renacimiento se muestra bajo formas diferentes en los diversos países, podemos clasificarla en tres grupos: el primer renacimiento, que introduce elementos de corrupción en la escuela gótica; el renacimiento romano, que es la perfección del estilo, y el renacimiento grotesco, que es la corrupción del mismo Renacimiento" (Pág. 57).</p>			



Interpretación del testimonio

En primera instancia, el testigo se sitúa desde la alegoría como la manera en que el humano es capaz de entender lo real y lo que está más allá de su capacidad, insistiendo en una dimensión ética y antropológica de la estética.

Hay que tener en cuenta que el testigo parte de una ideología teológica, que implica que la percepción imaginativa aporta más al entendimiento de la existencia humana que la percepción racional. El conocimiento de lo real se encuentra en las revelaciones celestiales, las cuales solo pueden ser leídas en tipos y formas: lo "grotesco simbólico", un término alegórico para las "visiones" de los artistas y poetas.

Es así como lo grotesco se convierte en un requerimiento para expresar lo que de otra forma no podría ser expresado, para ser percepción y declaración de las verdades divinas que se estrechan y distorsionan hasta llegar a la forma grotesca. Esto implica una dificultad para la capacidad humana, ya que hay una limitación lingüística y de entendimiento dada por la prisión del tiempo y el espacio de la existencia humana.

Para Ruskin, su concepción de las estéticas grotescas significa por sí misma la capacidad humana de crear belleza por medio de la exuberancia y la deformidad, cuyo propósito es transportar a lo desconocido y lo conflictivo por medio de la experimentación con las formas. Esto evoluciona hasta un lugar de representación de lo real, enfatizando en la expresión de la naturaleza y la cultura de una sociedad que estimula lo desconcertante y enigmático desde la libertad de creación, la imaginación y la originalidad del artista. Este no busca encajar en el concepto de "lo bello"; en cambio, pretende exponer "lo feo" como todo aquello que se opone a la normatividad de la forma y que crea una visión realista de las cosas, desequilibrando el orden estético normativo.



Información del experto	
Nombre	Lauro Zavala
Tipo	Libro
origen	Zavala, L. (2003). <i>Elementos del discurso cinematográfico</i> . Universidad Autónoma Metropolitana - Xochimilco.
	Categoría
	Cinematografía
	Sub categoría
	El estudio fílmico
Resumen	
<p>Esta declaración está pensada como un referente para el estudio y la práctica del análisis cinematográfico, y pretende explorar el valor didáctico del análisis fílmico por medio de herramientas y estrategias de interpretación, proponiendo escenarios y actividades para la puesta en práctica de los conocimientos adquiridos.</p> <p>En este testimonio se hace la distinción entre crítica y análisis cinematográfico: la primera se refiere al método de síntesis por el cual se dictamina el valor de la producción bajo ciertos criterios y estándares estéticos que den paso a juicios de valor. La segunda, en cambio, es descrita como el método sistemático de fragmentación e interpretación de una obra cinematográfica que examina cada uno sus elementos y que ofrece argumentos fundamentados en la teoría cinematográfica que validen o no los juicios de valor dados por la crítica.</p>	
Testimonio textual	
<p>"En síntesis, ir al cine es un proceso condensado en el reconocimiento de los "géneros", que así funcionan como modelos de interpretación y cuya esencia, especialmente en las últimas dos décadas, es cada día más volátil, no sólo por razones de mercado simbólico, sino precisamente debido a la fragmentación de las formaciones ideológicas del inconsciente colectivo contemporáneo" (Pág. 6).</p> <p>"la ficción cinematográfica es el resultado de la convención que establece el cineasta con el espectador, mediante la cual se crea un mundo posible, diferente al mundo real, pero que se rige por sus propias leyes de coherencia y verosimilitud" (Pag.35).</p> <p>"Al estar de por medio la forma por excelencia del suspenso, el lector termina por preservar su optimismo en la vida cotidiana, relativamente alejada del mundo azaroso y agudamente conflictivo del relato policíaco, y a la vez conserva la sensación de que existe una instancia (narrativa) capaz de ofrecer una respuesta satisfactoria a las preguntas más difíciles, es decir, que siempre existe la posibilidad de responder a enigmas que tienen en el fondo un enorme peso moral" (Pag.167).</p>	



Interpretación del testimonio

El testigo propone una guía de análisis del proceso de ver cine, exponiendo los elementos que determinan la perspectiva del espectador a través de estrategias de experimentación con los códigos del cine clásico. Esto lo transmuta al cine moderno contemporáneo, teniendo un particular interés en la formación profesional de investigadores de los estudios cinematográficos, reconociendo e independizándose de la producción cinematográfica como eje del saber.

Zavala define la actividad de ver cine como un fenómeno cultural que consta de su propia ritualidad y que aporta a la transformación de la percepción del mundo que rodea al espectador y su identidad imaginaria por medio de arquetipos determinados por un inconsciente colectivo de manera continua y generacional. Así pues, se permite el reconocimiento de lo que el espectador es capaz de leer por medio de los códigos cinematográficos y su relación con el mundo y lo real. No obstante, se señala de igual forma que es cuestión del espectador estudiar estos elementos y elegir aquellos que son determinantes para el análisis de su experiencia personal.

Por esto, el testigo es consciente de las competencias adquiridas y reconoce los supuestos personales en los que se fundamenta de manera sistemática, reconstruyendo la experiencia del espectador para demostrar que el sentido del film es dado únicamente por este y su dimensión estética e ideológica. Esto lo hace con el objetivo de ser consciente sobre los elementos de construcción del sentido que genera el espectador después del ejercicio visual y, de esta forma, reconocer los argumentos casi siempre objetivos que desarrollan los juicios de valor, siempre subjetivos.

Es así como el autor encasilla el ejercicio cinéfilo como un acto estético e ideológico muy productivo que habla más sobre el consumidor y su concepto de deseo y gozo que sobre sus personajes.

Zavala estudia los aspectos técnicos que influyen en la percepción del espectador por medio de asociaciones y sustituciones de elementos en su inconsciente desde la familiaridad de la dimensión cultural que lo abarca. Esto implica el reconocimiento de distintos códigos y su interpretación, así como de la construcción de la ficción por medio del empleo técnico de la cámara desde un punto de vista narrativo que trascienda a una identificación inconsciente con la perspectiva de la cámara invisible. A ello, le atribuye la posibilidad de transformación o reafirmación identitaria; el estudiar esta respuesta del espectador posibilita rastrear el cambio en su montaje imaginario generado por la experiencia de ver el film.



Información del experto			
Nombre	Hannah Arendt	Tipo	Libro
origen	Arendt, H. (2003). <i>Eichmann en Jerusalén: Un estudio sobre la banalidad del mal</i> (Trad. C. Ribalta). Lumen (Trabajo original publicado ca. 1963).	Categoría	
		Romantización	
		Sub categoría	
		La banalidad del mal	
Resumen			
<p>Hannah Arendt hace este ensayo-testimonio describiendo lo transcurrido en un juicio ocurrido en Jerusalén en 1963, y presenta un análisis sobre los crímenes de guerra perpetuados por Adolf Eichmann, teniente nazi de alto rango entre los años 1939 y 1941. Eichmann estuvo encargado de idear y liderar la logística del transporte y exterminio de miles de judíos durante “la solución final” llevada a cabo por los nacionalsocialistas alemanes durante la Segunda Guerra Mundial.</p> <p>En este documento, la testigo reflexiona sobre los factores sociopolíticos e ideológicos que llevaron a estos sucesos, poniendo en duda términos tales como “buenos ciudadanos” y la obediencia ciega. Arendt concentra su discusión en replantearse el concepto del mal desde un lugar de lo cotidiano y la naturalización de la violencia.</p>			
Testimonio textual			
<p>“En este aspecto, la teoría de la piratería solamente sirvió para soslayar uno de los problemas fundamentales planteados por los delitos como el de Eichmann, a saber, que fueron cometidos, y únicamente podían ser cometidos, bajo el imperio de un ordenamiento jurídico criminal y por un Estado criminal.” (Pag.157)</p> <p>“Lo más grave, en el caso de Eichmann, era precisamente que hubo muchos hombres como él, y que estos hombres no fueron pervertidos ni sádicos, sino que fueron, y siguen siendo, terrible y terroríficamente normales. Desde el punto de vista de nuestras instituciones jurídicas y de nuestros criterios morales, esta normalidad resultaba mucho más terrorífica que todas las atrocidades juntas, por cuanto implicaba que este nuevo tipo de delincuente –tal como los acusados y sus defensores dijeron hasta la saciedad en Nuremberg–, que en realidad merece la calificación de <i>hostis humani generis</i>, comete sus delitos en circunstancias que casi le impiden saber o intuir que realiza actos de maldad.” (Pag.165)</p>			



Interpretación del testimonio

El término "banalidad del mal" aparece por primera vez en la declaración de Arendt cuando se refiere al comportamiento de Eichmann y su falta de culpa y arrepentimiento: este elude su responsabilidad en los hechos por los cuales es juzgado argumentando que sus acciones se dieron por culpa de su necesidad de pertenecer y su incapacidad para pensar.

Con esto, Arendt realiza una declaración redibujando su concepción de "maldad radical": la testigo expone que, bajo ciertas circunstancias, y en una estructura social y política acondicionada, cualquier persona será capaz de cometer crímenes inhumanos sin una motivación especialmente malvada. Así mismo, señala la importancia de la reflexión sobre la ausencia de las motivaciones ideológicas propias del sujeto, las cuales son reemplazadas por otras más banales, tales como un ascenso en su carrera profesional.

Por lo tanto, la explicación filosófica de la testigo sobre la banalidad se refiere a que los actos atroces no son únicos de la maldad inherente de algunas personas (como en el caso de los psicópatas), sino que pueden ser perpetrados por individuos comunes y corrientes carentes de pensamiento crítico, de los cuales expone como ejemplo a Eichmann, pues este no compartía rasgos psicopáticos ni fanatismos. No era un monstruo; más bien, lo describe como un burócrata mediocre y superficial que solo cumplía con su deber diligentemente. Él mismo se justificó aduciendo que era un hombre obediente que solo cumplía órdenes y seguía la ley, con lo cual buscaba desvincularse de las responsabilidades de sus actos y nublar su conciencia al punto de perder totalmente la capacidad de juicio y pensamiento autónomo.

Este término de Arendt es fundamental porque se posiciona en un cuestionamiento sobre la responsabilidad moral individual que afecta de alguna manera al otro en un contexto de sociedad predeterminado. Se recalca que la capacidad de juicio y pensamiento crítico son necesarios para la vivencia en sociedad, lo que lleva a una profunda reflexión sobre la cuestionable validez moral que hay en el uso y explotación de temas complejos con fines de entretenimiento. Un ejemplo de ello sería la creación de una imagen romantizada del asesino serial, la cual se lleva a cabo bajo una motivación banal, tal como puede ser realizar una producción audiovisual que atraiga grandes audiencias y una remuneración económica considerable.



Información del experto	
Nombre	Andrew P. Morrison
origen	Morrison, A. P. (2009). On Ideals and Idealization. <i>Annals of the New York Academy of Sciences</i> , 1159(1): 75-85. doi:10.1111/j.1749-6632.2009.04352.x
	Tipo Artículo
	Categoría
	La Romantización
	Sub categorías
	Concepto Romantización
Resumen	
<p>En este testimonio, el testigo habla de los ideales (y de la idealización) desde una perspectiva distinta a la dominante, mencionando varios aspectos a tener en cuenta sobre este punto. En primer lugar, establece que los ideales son importantes como herramienta para dar sentido a nuestras vidas: el adherirnos a ellos (y alcanzarlos) son una fuente de satisfacción personal. No obstante, si estos ideales son demasiado inalcanzables, esto puede generar que el individuo sienta que falló al alcanzarlos, lo que se traduce en un sentimiento de pena, el cual es asociado por el testigo con la incapacidad del ser de reparar las heridas/vulnerabilidades narcisistas que pueda tener.</p>	
Testimonio textual	
<p>"Una vida sin ideales, sin metas, aspiraciones o valores - es realmente una vida monótona, vacía, sin significado. Cuando sentimos, en una fase particular de nuestra vida, una sensación de realización, que hemos forjado una existencia que es satisfactoria y enriquecedora, estamos contentos y complacidos. Estas visiones que proporcionan significado - creadas, imaginadas y construidas por cada uno de nosotros - son a lo que me refiero como ideales. El logro de los ideales - incluso una aproximación adecuada a ellos, constituye una fuente de profunda satisfacción personal" (p. 75).</p> <p>"En su papel como opresores, los ideales pueden ser entendidos como símbolos imaginados de lo absoluto, de la perfección, y pueden llevar a esfuerzos serviles para alcanzar un estado de impecabilidad que también puede derivar en una sensación de fracaso" (p. 75).</p> <p>"El ideal no necesita ser expresado a través de la idealización en la forma de otra persona, sino que también puede tomar forma a través de la creación de un producto o una obra de arte... La mayoría de las obras de arte representan una forma de trabajar para alcanzar un ideal de belleza, intensidad o perfección mediante la creación/expresión externa de una lucha interna" (p. 78).</p> <p>"Con respecto al conflicto del inconsciente, quiero considerar que la pena tiene que ver con el conflicto entre los propios ideales del ser: anhelos en conflicto para que el ser se sienta "completo", para reparar el daño al ser que comprende la lesión narcisista" (p. 80).</p>	



“Algunos autores enfatizan que las aspiraciones narcisistas en sí mismas conducen a un sentido de la falta de valía del ser para poder alcanzar estos [ideales]... De esta manera, la pena misma representa un sentimiento sobre el sentido del ser que refleja la imperfección narcisista, el fracaso y el defecto” (p. 81).

Interpretación del testimonio

Con este testimonio, el testigo busca entender los ideales - y a la idealización - más allá de la visión dominante acerca de estos en el campo del psicoanálisis, la cual establece que los ideales surgen como mecanismo de respuesta ante hostilidades provenientes del ambiente donde se desarrolla el ser. En cambio, Morrison quiere dar una definición mucho más amplia al respecto, dando una visión un poco más benevolente, y otra asociada a la generación de sentimientos de pena y de heridas narcisistas al ser.

En una primera instancia, el testigo define al “ideal” como aquellas visiones, metas, objetivos aspiraciones o valores que generamos y cuyo cumplimiento nos genera una profunda satisfacción. Así, el ideal se convierte en una especie de “motor de vida” que le da sentido a nuestra existencia, ya que el alcanzarlos (o aproximarse lo más posible a estos) se convierten en una importante motivación que dictaminan nuestras acciones, nuestros pensamientos y nuestras posiciones. Los ideales que el ser construye a lo largo de su vida son propios de sí mismo; la idealización, en consecuencia, correspondería a la acción de exaltar o proyectar esos ideales en un “otro”, generalmente externo al ser.

Pero ¿qué nos lleva a construir ideales/idealizar a otros? Sobre este punto, el testigo indica que esto corresponde a un proceso natural, “saludable” y esperable, asociado con anhelos de desarrollo que son innatos a todos los seres, que se manifiesta inicialmente con la idealización de los padres (fuentes primigenias de fuerza, seguridad y poder) y que, conforme se desarrolla el ser, evoluciona a la búsqueda de ser afirmados por otros seres y de la aceptación de estos a que participemos con ellos en nuestros propios desarrollos. Así pues, la idealización se entiende como un proceso relacional que implica la presencia de un “otro” al cual entendemos, de manera simultánea, como un ser objetivo (también dueño de una subjetividad) y como una imagen creada y construida por nosotros mismos. Un ejemplo que da el testigo para entender este punto es el de enamorarse: los rasgos que atribuimos a nuestro/a enamorado/a reflejan en mayor medida nuestros sueños o esperanzas que cualquier construcción objetiva asociada al ser de nuestro/a amado/a. De este modo, la idealización se entiende siempre en relación con un otro, al cual podemos moldear a nuestro propio gusto o simplemente le asignamos nuestras necesidades particulares.



Pese a que la idealización requiere de un "otro" para ser posible, dicho "otro" no necesariamente debe ser una persona: puede ser un producto, una obra de arte, etc. Tampoco requiere de una construcción tremendamente elaborada: simplemente con que el "otro" sirva como fuente de satisfacción o de comodidad es suficiente para ello. En cualquier caso, el testigo indica que ese "otro" debe representar una forma de trabajo en la que se plasme, a través de la creación externa, un ideal de belleza, de intensidad, de perfección; en resumen, el "otro" como obra de arte o producto implica reconocer que, detrás de su creación, existe la necesidad de expresar una estética o un imperativo profundamente personal, que no es otra cosa más que el ideal o conjunto de ideales propios del creador de la obra. El valor de la obra, por ende, está ligado a que el ideal detrás de esta produce una sensación de seguridad para el ser, y provee de sentido su existencia.

No obstante, más allá de esta visión "positiva" de los ideales/la idealización, el testigo es enfático en que los ideales son un arma de doble filo, ya que pueden ser tanto motor de vida como fuente de pena y desesperación para el ser cuando dichos ideales no son alcanzados. Dicha sensación de pena puede no expresarse directamente, sino a través de otras emociones (ira, enojo, apatía, culpa, depresión), y puede no ser auténtica, sino un mecanismo del ser para buscar aprobación externa. De cualquier forma, el testigo declara que la pena está fuertemente asociada a la existencia de heridas o vulneraciones al narcisismo del ser, y que dicha relación es de naturaleza fluida, lo que implica que pena y narcisismo pueden ser causa y consecuencia la una de la otra. Esto significa que un narcisismo exagerado puede llevar a sentimientos de pena por la imposibilidad de cumplir con los ideales construidos por ese ser extremadamente narcisista o, por el contrario, un ser tremendamente lastimado puede recurrir a dicho narcisismo extremo para construir idealizaciones varias que le permitan lidiar con la pena profunda que lleva dentro de sí.

Por último, Morrison afirma que el conflicto inconsciente que existe entre los distintos ideales/idealizaciones del ser son una causa de pena en este. Por ende, concluye que el ser debe construir para sí mismo unos ideales lo suficientemente flexibles y significativos para evitar que cualquier fallo o tropiezo al momento de materializarlos lo lleve a un ciclo de pena y desesperación por no cumplir con sus expectativas narcisistas.



Información del experto			
Nombre	Simi Tiwari	Tipo	Artículo
origen	Tiwari, S. (2022). Sympathetic Villains in Film and Literature: The Psychology Appeal of Immorality in Fiction. <i>The Criterion: An International Journal in English</i> , 13(1): 311-324.	Categoría	
		Romantización	
Resumen			
<p>A través de este testimonio, el testigo intenta dar razones desde la psicología para explicar por qué, en las producciones narrativas modernas, es bastante frecuente que empaticemos con los villanos/antihéroes de la historia, es decir, personajes que manejan un código moralmente cuestionable que deberíamos rechazar, pero sucede todo lo contrario. El testigo indica cuatro razones principales para este fenómeno: la desconexión moral, la identificación, los esquemas y las emociones, indicando a qué hace referencia con cada uno de estos términos, y dando explicaciones de cómo cada uno de ellos influye en que simpaticemos con villanos y hasta llegemos a excusar y justificar sus acciones.</p>			
Testimonio textual			
<p>"Las historias y los personajes ficticios se han tomado como un medio para justificar los diferentes mecanismos psicológicos que las personas utilizan mientras suspenden la moralidad para simpatizar con otros negativos. La comparación con personas de la vida real podría amenazar la propia imagen y provocar una visión negativa de uno mismo y críticas. Por otro lado, si la comparación se hace con villanos y antihéroes ficticios, el factor de amenaza para el yo se atenúa y las personas se sienten más cómodas y justificadas al apoyarlos... Esto aumenta directamente el disfrute de los medios de entretenimiento específicos." (p. 312).</p>			
<p>"Cuando las personas se identifican con un determinado personaje de los medios, tienden a proyectar en ellos sus propios rasgos y cualidades negativas, lo cual, como se mencionó anteriormente, proporciona un refugio seguro contra la autocritica o el juicio." (p. 317).</p>			
<p>"Cualquiera que haya pasado por lo mismo o haya vivido bajo las mismas condiciones que Heathcliff o el Joker es muy probable que desarrolle una inclinación por estos personajes y esté de acuerdo con lo que hacen para vengarse, lo que lleva a una identificación aspiracional donde estas personas quieren ser como esos personajes para satisfacer su necesidad de venganza." (p. 318).</p>			



"Es probable que una persona produzca imágenes mentales específicas para un concepto o entidad determinados dependiendo de la exposición previa a ese concepto... la exposición a historias similares ayuda a los espectadores a desarrollar atajos mentales para determinar rápidamente los roles de los personajes y las expectativas de la trama, sin la necesidad de un escrutinio moral." (p. 319).

"...los humanos tienen la tendencia de usar o gastar la menor cantidad de energía cognitiva posible en la mayoría de las situaciones, hasta que se ven motivados a hacer lo contrario... Aunque es de esperar que los miembros de la audiencia sean generalmente activos en ese sentido mientras están expuestos al contenido de los medios, los esquemas relacionados con tipos específicos de ficción entran en juego antes de eso." (p. 320).

"Los villanos proporcionan esa emoción al emprender actos peligrosos y desafiar al héroe y al sistema de creencias de muchas maneras diferentes. Aunque sea a través de una pantalla, llegamos a experimentar esa emoción y vivir vicariamente a través de sus aventuras." (p. 321).

"Si alguien se ha sentido sin importancia y no amado durante toda su vida, y un personaje ficticio aparece y los hace sentir amados y validados, se conforman con eso y tienden a formar un apego con el personaje. Incluso si la forma de trato es tóxica, esas personas pueden sentir que esa es la forma en que deben ser tratadas." (p. 322).

Interpretación del testimonio

El testigo empieza indicando un fenómeno que es mayoritario y que, por ende, solemos tomar como obvio: en los productos narrativos modernos, cuando estos involucran personajes que pueden ser catalogados como héroes o villanos, solemos apoyar a los primeros y estar en contra de los segundos. Al dar razones para ello, Tiwari afirma que la exposición a estos productos nos lleva a hacer valoraciones morales constantes de lo que vemos; a través de dichas valoraciones, establecemos que las acciones de los héroes son moralmente correctas y aprobables, mientras que los villanos/antihéroes son reprobables y reprochables. Somos seres que tienden a actuar según un código moral definido, buscando respetarlo siempre dado que es lo socialmente aceptable, por lo que la lógica diría que deberíamos empatizar solo con los personajes que sigan dicha moralidad. Aun así, en muchas ocasiones nos encontramos apoyando al personaje antagonista, de moral ambigua y acciones reprochables. ¿Por qué?

Una primera razón que el testigo establece es la desconexión moral, definida como aquellas prácticas mediante las cuales suspendemos nuestros estándares éticos habituales y adoptamos otros que son válidos bajo ciertas circunstancias. Esto sucede para evitar



cualquier sentimiento de decepción o autocrítica que pueda surgir dentro de nosotros al darnos cuenta de que estamos apoyando acciones moralmente reprochables. En el caso de nuestra relación con los villanos, este proceso involucra cualquier mecanismo que nos lleve a justificar sus acciones, usar un lenguaje que rebaje el peso de sus actos, comparar su inmoralidad con la de otros, deshumanizar a las víctimas de los actos inmorales, responsabilizar a otros del actuar del villano, etc. La maldad sin razón es desagradable y no buscamos asociarnos con ella de ninguna forma; no obstante, si se nos dan los motivos suficientes para justificarla, estamos dispuestos a dejar de lado nuestras consideraciones morales para apoyar (e incluso disfrutar) que personajes ficticios cometan actos reprensibles.

En segundo lugar, Tiwari trae a colación el concepto de la identificación, un proceso que es normal que suceda en relación con los héroes, pero que, con los villanos, cuando ocurre, implica procesos subconscientes/inconscientes que cierran la brecha entre la ficción y las partes más oscuras de nuestro ser. La identificación consiste en establecer una conexión con el personaje mediante la cual nos olvidamos de nosotros mismos y asumimos la identidad del personaje en cuestión, llevándonos a pensar e incluso actuar como ellos, lo que implica nuevamente una desconexión moral. El testigo da como razón para ello algo que él denomina como una "gratificación de los deseos"; esto es, sentirse satisfecho cuando un personaje comete un acto inmoral dado que, dentro de nosotros, hay una necesidad contenida de cometer dicho acto en la vida real. Proyectamos nuestros deseos reprimidos en el personaje cuando en nuestra realidad no podemos cumplirlos, por lo que, al notar que el personaje sí es capaz de hacerlo, nos apegamos a él y, hasta cierto punto, vivimos a través de él, lo que hace más fácil apoyarlo más allá de cualquier consideración moral que tengamos al respecto de sus acciones.

El tercer término que el testigo trae a su testimonio es el de los esquemas, a los cuales define como estructuras cognitivas que representan nuestros conocimientos sobre un concepto, situación o entidad en particular. Tiwani afirma que los esquemas tienen una influencia significativa en nuestras percepciones y expectativas ante ciertas situaciones, se construyen a partir de nuestras experiencias previas y nos capacitan para diseñar ciertos atajos mentales para enfrentarnos a determinada situación. Así pues, al asociar esto último con las producciones narrativas modernas, el testigo indica que estas normalmente están diseñadas para que apoyemos por defecto al protagonista: está tan interiorizado dentro de nosotros que al final de la historia tendrá éxito en su cometido, que instintivamente lo apoyamos para que cumpla con sus objetivos. Por eso, cuando el protagonista no es héroe sino villano/antihéroe, automáticamente nos ponemos a su favor, así sus acciones nos generen repulsión o estén en contra de todo lo que creemos. Esto no es nada más que la "ley del mínimo esfuerzo" aplicado a las producciones narrativas: poseemos una



tendencia a gastar la menor energía cognitiva posible para entender las narrativas a las que estamos expuestos. Esto implica el uso de esquemas preconcebidos (por ejemplo, "todo lo que es bello debe ser bueno") para explicar lo que vemos y generar juicios de ello, así no se ajusten a nuestro código moral.

Por último, el testigo trae a colación que, en muchas ocasiones, el apoyar a un villano está relacionado con la adrenalina que su actuar peligroso, arriesgado, valiente y extremo nos produce, ya que en la vida real estamos incapacitados para actuar de la misma manera. De nuevo, Tiwani especifica un proceso de identificación a través del cual proyectamos ciertos deseos y necesidades reprimidas que no podemos realmente cumplir, por lo que las acciones del villano se vuelven nuestra forma de vivir y sentir la emoción de la que muchas veces carece nuestra vida diaria. Así mismo, hay cierta sensación de excitación alrededor del mero hecho de romper las reglas/regulaciones sociales que nos rigen, por lo cual nos provoca más emoción ver a alguien que actúa de modo no convencional y que se sale de las narrativas normativas que dominan nuestra vida. Así pues, el solo de hecho de apoyar a un villano y no a un héroe se vuelve un acto de rebeldía, uno de los pocos que la vida nos permite, pero que nos provoca un éxtasis inimaginable así implique la normalización de comportamientos moralmente reprochables.



METODOLOGÍA DEL CASO

EXPEDIENTE DEL PLAN OPERATIVO DEL CASO 0022

Enfoques de la UAV

El enfoque cualitativo

Este enfoque se refiere a una técnica de investigación que, a diferencia del enfoque cuantitativo, no busca recopilar datos numéricos o estadísticos. Más bien, este método está basado en la interpretación de significados para comprender opiniones, comportamientos o experiencias que puedan ser expresadas en palabras. Hay que tener en cuenta que esta técnica está mediada por el juicio, el contexto y la perspectiva del detective a cargo.

Para este enfoque se destaca la observación, la conversación e interacción entre participantes como principal fuente en la recolección de la información en un término más subjetivo, con el principal objetivo de comprender significados, generar teorías y profundizar sobre la realidad. Entre sus componentes se identificaron tres técnicas comunes para realizar una investigación, entre las cuales está la observación participativa, que se refiere a la observación y participación del investigador con un rol determinado, usualmente como coordinador.

El Enfoque Artístico

Como lo explica Ricardo Marín en "*La Investigación Educativa Basada en las Artes Visuales o ArteInvestigación Educativa*" (2005), el enfoque metodológico en la investigación educativa artística es aquella actividad que lleva al investigador a concebir nuevas ideas, teorías y hechos que atienden a las formas de lenguaje de las artes visuales. Con ello, se busca comprender el aprendizaje y la enseñanza del arte y la cultura visual por medio del entendimiento de las interrelaciones entre el aprendizaje, el sujeto, el colectivo y las imágenes y construcciones específicamente artísticas.

Es importante resaltar los tres rasgos característicos de este enfoque. El primero: la multiplicidad temática, es decir, la variedad y diversidad de los posibles temas de interés para el campo investigativo artístico. Gracias a este rasgo, la investigación artística se considera interdisciplinaria y pertinente en varios campos del conocimiento.



El segundo: el eclecticismo metodológico, que quiere decir que cualquier estrategia o técnica investigativa puede llevar a resultados interesantes para diversas preguntas o problemas.

Y el tercero: el pluralismo epistemológico, que significa que las concepciones del conocimiento están abiertas a infinitas posibilidades que pueden funcionar cooperativamente.

Aunque este enfoque está principalmente asociado al enfoque cualitativo, Marín expresa que el cúmulo de las constantes novedades metodológicas y las diversas estrategias demostrativas, permiten el salto de lo cualitativo a un lugar novedoso e independiente. Dicho lugar se abre paso en el esfuerzo reflexivo de entender el mundo de una manera más subjetiva, que permita la participación cercana del investigador tanto en el proceso como en los resultados por medio de la indagación artística y el uso de habilidades artísticas.

Modalidad investigativa de la UAV

Modalidad de investigación y creación

Por "modalidad de investigación" se refiere a aquel proceso de investigación científica académica o profesional que busca alcanzar un propósito y un nivel de profundidad según un método y diseño de exploración que permita efectuar la investigación. Estas modalidades son clasificadas bajo distintos criterios, que se determinan según la naturaleza del objeto de estudio, tales como el tipo de inferencia, la manipulación de la variable y el tratamiento o de los datos obtenidos. La modalidad de investigación y creación es una manera de abarcar el saber artístico desde la práctica creativa, la cual se retroalimenta con la investigación en busca de la reflexión por medio de la integración de la práctica artística con la teoría, la metodología y la escritura. Esto implica que el investigador-creador produce una obra artística original, en la cual reflexiona acerca de su proceso, el contexto en el que se sitúa, su significado y sus aportaciones en el campo artístico. Con ello, es capaz de generar nuevos saberes y formas de expresión.



FASE 1: Formato del registro

1.1. Definición del formato como informe detectivesco ficcional

Después de un intento frustrante de llevar la escritura de la investigación en su fase inicial, se planteó con el director de la unidad el ampliar las directrices del formato: como conductor de la sistematización del conocimiento y la experiencia, esto se hizo en pro de incentivar la escritura creativa y fomentar la unión entre el documento, la investigación y la creación. Es decir, que parte importante de la creación de esta investigación es el informe expedido por la UAV del proceso investigativo del caso 0022, que permite la exploración del registro desde la ficción en la que se mueve, promoviendo la investigación desde la creatividad y los gustos personales.

Como lo menciona el agente especial Morrillo. J., "esta miscelánea pretende acercarse a ciertas cuestiones penales, no desde la óptica jurídica, tan habitual en las facultades de derecho, sino desde la mirada penetrante y libre del artista". (2021).

Esto significa que, aunque hay una ilusión de objetividad al investigar como si se fuera un detective de alguna serie policial, la subjetividad del ojo artístico de su creador busca develar los patrones y las herramientas narrativas visuales que pueden contribuir a producir una imagen romantizada del asesino serial.

Declaración Estratégica

Esta decisión "logística" no es más que la de unx estudiante neurodivergente que busca minimizar sus dificultades frente a la escritura académica, desdibujando los límites de lo real y lo ficcional con el objetivo de poder escribir y desarrollar un tema que le obsesiona bajo sus propios términos creativos, y con la intención de dejar un precedente de un documento/creación que pueda ser utilizado como referente.

"Qué más lúdico que un juego de rol donde el investigador pueda ser sujeto de estudio, muestra y resultado, predeterminando el contexto y la percepción del tema al indagar desde su cercanía como consumidor.

Por otro lado, el idear una construcción diferente a la académica normativa permitió la exploración conceptual desde múltiples disciplinas que aportaron a la estructura específica de este documento, las cuales se ven reflejadas en el orden, la



traducción de términos y las estéticas manejadas para su desarrollo". - creador

1.2. Proceso de Investigación y referencia

En primer lugar, se planteó la posible estructura del documento tomando como ejemplo documentos oficiales asociados a la investigación policial. Esto se hizo buscando informes previos, declaraciones legales y procesos criminalísticos registrados usándolos como principal referencia para la creación metódica y estética del documento. El lugar de investigación que se usó como referente principal se encuentra en los documentos de acceso público de informes y formatos policiales reales.

Con esta investigación, se buscó tener una idea concisa acerca de la posible estructura de un documento oficial que aporte a la narrativa detectivesca y que exponga los principios y requisitos del trabajo de grado, transformándolo en un informe policial de manera creativa e innovadora, y haciendo uso de distintas herramientas de formación e indagación que incentiven de forma didáctica el gusto por la escritura y la investigación.

A continuación, la investigación se dirigió hacia el uso del lenguaje adecuado según las necesidades del documento y los términos propicios para este tipo de investigaciones, lo cual se hizo por medio de un glosario creado por el detective. Esto permitió la exploración de conceptos en el ámbito investigativo, generando así una traducción metafórica de términos que juega entre la lingüística usual de un trabajo de grado y la lingüística propia del informe policial.

Esto generó en el detective un proceso creativo importante para el registro del documento. Para esto, como principal fuente de información se usaron referentes tanto literarios como fílmicos, entre los cuales destacan el libro "Las aventuras de Sherlock Holmes (Tomo 1)", de Sir Arthur Conan Doyle (1892), y la serie televisiva "Criminal Minds", creada por Jeff Davis (2005-2020 en su emisión original).

Nota: En los anexos del informe, y como parte de la evidencia del proceso creativo de creación, se adjuntará el glosario de términos detectivescos mencionado en este apartado que el detective registró a partir de la lectura y observación de estos referentes.



1.3. Estructuración del contenido

Para la realización de este documento a manera de informe policial ficcional, se estructuró estratégicamente el contenido del documento de manera que los requisitos solicitados para la entrega del trabajo de grado sean cumplidos dentro de la experiencia del juego de rol. Este se refiere al intercambio creativo de palabras o términos que entran en el trato imaginario del detective semiótico llevando a cabo una investigación criminal. Para esto, se usaron referencias de series y literatura de detectives, lo que permitió ampliar esta traducción escritural.

Como primer paso de este juego de rol se inventó una unidad investigativa de élite, centrada en el análisis visual, que responde a los casos asociados a la imagen de los asesinos seriales y su impacto psicosocial. Se creó el logo de la UAV (Unidad de Análisis Visual) y con esto se formalizó el documento como parte de la creación.

Ya con la decisión tomada sobre el curso de la investigación, se buscó una lógica visual que cumpliera con la idea del formato creativo. Para esto, se usaron distintas referencias de documentos oficiales y no oficiales. El resultado de esto se evidenció en la creación de distintas tablas a manera de formularios que contienen la información necesaria tanto del sospechoso (el objeto de estudio), como de los testigos (el marco teórico). Así mismo, la narrativa del documento imita la subjetividad de un detective llevando a cabo un caso investigativo de interés.

FASE 2. La sospechosa

Con el fin de corroborar la hipótesis principal de esta investigación, que busca identificar los elementos visuales utilizados para el desarrollo en la narrativa de la producción audiovisual Hannibal (2013) que pueden incentivar una imagen romantizada del asesino serial, fue necesario realizar un proceso de visualización completa de la serie desde el ojo crítico del detective. En pro de la coherencia creativa del documento, el detective tomó la decisión de nombrar a esta producción como la "sospechosa" del caso.

2.1. Primera herramienta utilizada por la UAV: El pensadero

Físicamente, el pensadero es la imitación de una bitácora detectivesca, que en su interior contiene la información sistematizada obtenida por el ojo crítico del detective semiótico durante el transcurso de la investigación de la sospechosa.



El primer paso para continuar con la construcción del caso fue delimitar el contenido a estudiar proveniente de la sospechosa. Para esto, se utilizó el pensadero como herramienta de registro durante el proceso de visualización.

El contenido del pensadero consta de dos partes: la primera consta de 84 hojas, escritas a mano, divididas según el número de capítulos de la sospechosa, y que contienen diversos dibujos representativos y pensamientos personales del investigador, los cuales oscilan entre descripción y reacción.

La segunda parte consta de 25 páginas, igualmente escritas a mano en el reverso del pensadero, las cuales registran la construcción del análisis de las escenas del crimen, junto con dibujos representativos realizados por el detective.

Funciones principales del pensadero
1) Tener un registro detallado sobre el número de capítulos que contiene la serie e identificar los fragmentos exactos donde aparecen las escenas de interés para la investigación del caso, delimitados por los minutos exactos de su aparición. A este ejercicio se lo llamó "inspeccionar y diseccionar" a la sospechosa.
2) Sistematizar de manera ordenada la información que se iba obteniendo progresivamente durante el transcurso de la visualización, de tal manera que fuera más fácil para el detective semiótico identificar posibles patrones y elementos en el uso de las narrativas visuales.
3) El pensadero se utilizó como una especie de diario personal en el cual el detective semiótico expone sus pensamientos y opiniones de manera subjetiva con el fin de encontrar la relación entre su obsesión personal con la serie y la hipótesis principal de esta investigación.

Para la eficacia en el cumplimiento de estas funciones, se utilizó un sistema de nomenclatura con el fin de optimizar las menciones de los personajes principales en el proceso de registro en el pensadero. A continuación, se expone una tabla con la información utilizada para este sistema de nomenclatura. La elección de los personajes dispuestos



en esta tabla se basó en la relevancia de los mismos en la narrativa de la serie:

Personaje	Rol/Denominaciones	Nomc.
Hannibal Lecter	Antagonista/psiquiatra/consultor/asesino serial	H
Will Graham	Protagonista/detective del FBI/asesino	W
Jack Crawford	Reparto principal/Agente en jefe del FBI	J
Alana Bloom	Reparto principal/psiquiatra/consultor/amiga/pareja	B
Freddie Lounds	Reparto secundario/periodista/cómplice	P
Abigail Hoobs	Reparto secundario/hija/victima/cómplice	Ah
Asesinos	Reparto general/asesinos de los casos del FBI	A#_

Así mismo, se realizó la codificación de los fragmentos de interés por medio de un sistema de colores que permitiera identificar ordenada y claramente la información sustancial obtenida de la visualización. El sistema de colores se implementó en dos formas plásticas: la primera, a partir del uso de post-its; y la segunda, en el uso de resaltadores. A continuación, se exponen dos tablas con la información de este sistema de colores:

1.

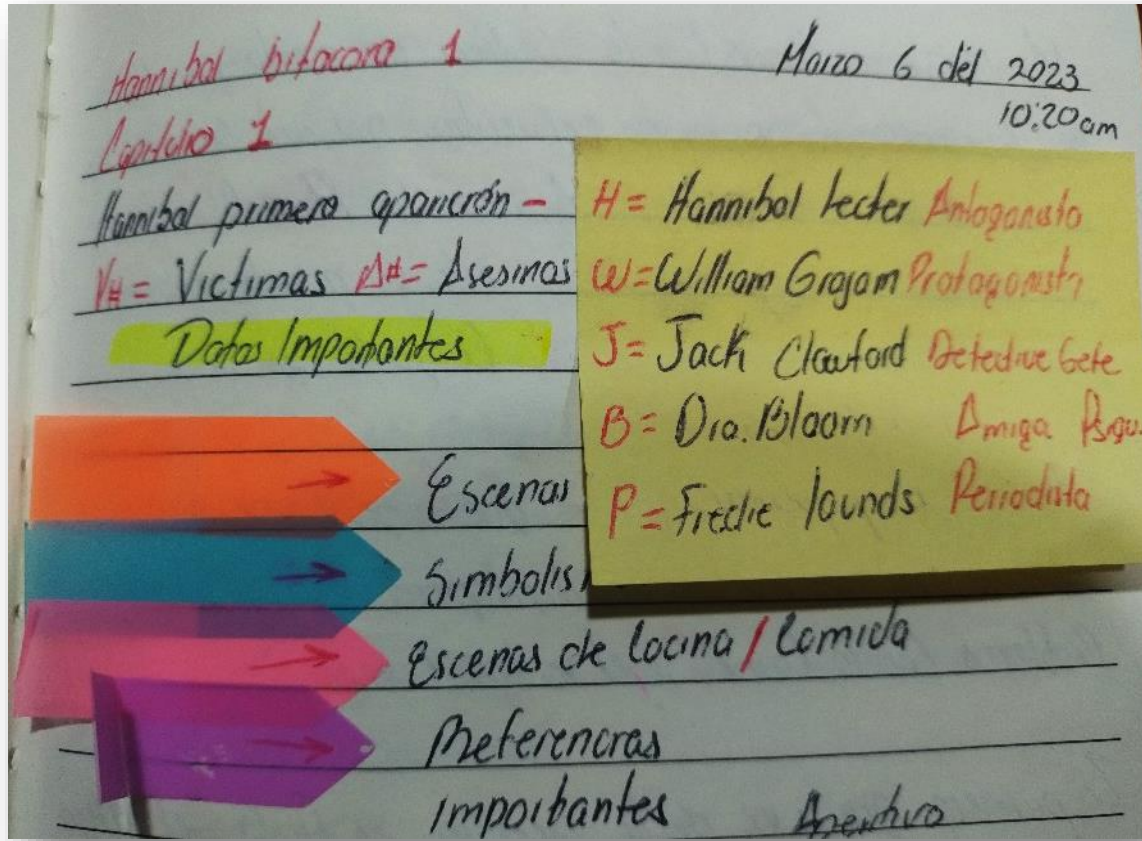
Post-its		
Color	Función	N°
Naranja	Escenas del crimen de Hannibal	22
Azul	Simbolismos	34
Rosado	Escenas de cocina/comida	42
Morado	Referencias explicitas	15
Verde	Escenas del crimen de Will	2

2.

Resaltadores		
Color	Función	N°
Amarillo	Cosas importantes sobre Hannibal	
Rosado	Pensamientos y comentarios personales	
Azul	importantes en el contexto de la narración	



Imagen tomada del pensadero. Registro original del sistema de colores y nomenclatura. (Pág. 1)



Después de planificar y definir los parámetros para la organización y optimización de la información en el pensadero, el detective semiótico realizó la revisión completa de la sospechosa. El uso del pensadero permitió registrar varios niveles de información; por ejemplo, la relevancia de cada capítulo se refleja en la recurrencia y la cantidad de hojas utilizadas para registrar dicho capítulo. Esto significa que, entre más hojas escritas, más información extraída.

A su vez, los dibujos realizados a lo largo de la revisión de la sospechosa funcionan como referentes visuales que ubican en el pensadero ideas, sucesos o cosas que llamaron la atención del detective de tal forma que se pueda ubicar tanto temporal como visualmente en el registro.

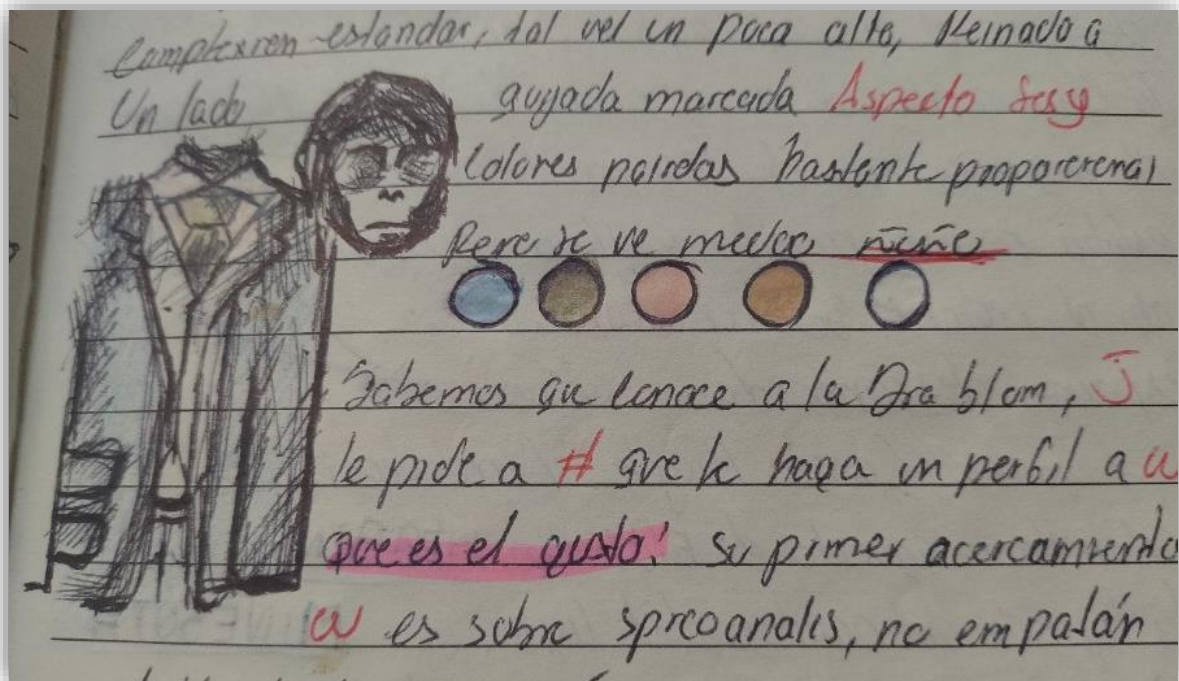


2.2. Revisión y registro de la sospechosa

A continuación, se expone el proceso de registro y transformación del pensadero con el fin de aclarar al supervisor el orden de las ideas emergentes. Se identifican los cambios más significativos y sus influencias dentro de la visualización y registro de la sospechosa. Esto quiere decir que en el transcurso de algunos capítulos estos cambios fueron aplicados, y queda aclarar que no en todos los capítulos surgieron reflexiones o cambios significativos, por lo que en el registro que se presenta a continuación se pueden ver saltos de gran escala entre un capítulo y otro.

Lo primero que se registró en el pensadero fue el sistema de nomenclatura y colores para organizar la información. Inmediatamente después se inició el registro del ejercicio de observación, empezando lógicamente por el capítulo 1, en el cual el primer registro es descriptivo en cuanto a la apariencia física del protagonista. Se hizo un registro de su colorimetría, proceso que se repite en la primera aparición del antagonista.

Imagen tomada del pensadero. Colorimetría Hannibal. (pág.3)



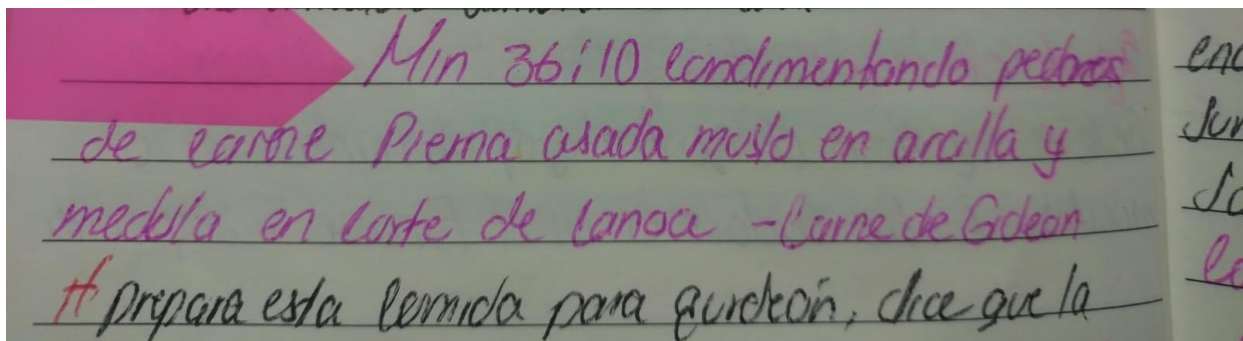


En el registro de los primeros tres capítulos de la serie, la modalidad de observar y registrar era meramente descriptiva: se explicaba lo que sucedía durante las escenas en general, aunque estas no tuvieran la participación del objetivo de interés. La información de estos primeros capítulos no llega a ser muy relevante, a excepción de la primera aparición del personaje y su presentación al público por medio de primeros planos progresivos de sus manos hasta su cara.

En el capítulo 4 se reestructuró el sistema de colores de los resaltadores, agregándole un nuevo código de color: el azul, que se utilizó para marcar cosas relevantes o que llamaron la atención del detective sobre el contexto narrativo de la historia. También, se decidió que los títulos ahora serían puestos en el siguiente orden: en rojo, el número de capítulo y nombre del capítulo centrado en la parte superior; y en negro (y más pequeño) la traducción del nombre al español.

En el transcurso del séptimo capítulo, el detective aplicó su interés por nombrar las etiquetas de escenas relativas a la comida, con el minuto exacto y una pequeña descripción del plato junto con el nombre. Esto, con el fin de tener claridad sobre su presentación y estética en el orden de la secuencia de imágenes, asunto que sería de vital importancia en el transcurso del análisis.

Imagen tomada del pensadero. EJ: Etiqueta de comida (pág. 53)



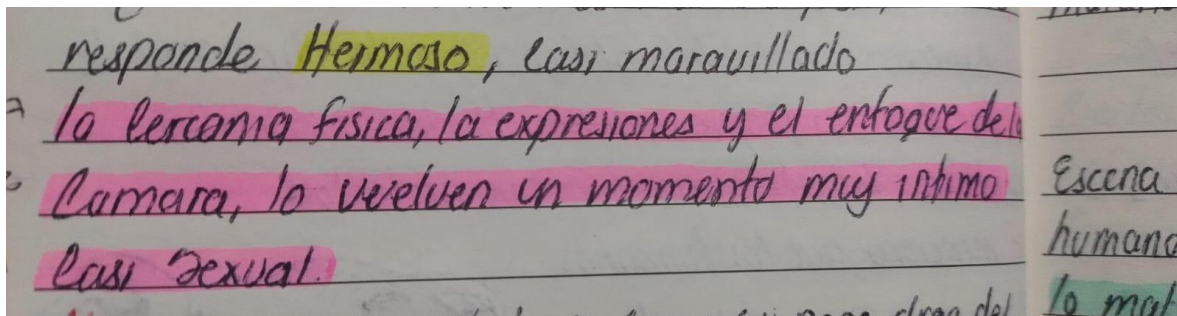
Este séptimo capítulo se consideró como buena fuente de información sobre la perspectiva del objeto a estudiar, por lo que el detective decidió verlo más de dos veces hasta poder interiorizar y entender la mayor información posible. En este momento, el detective se dio cuenta de que necesitaba definir teóricamente su percepción sobre los conceptos de elegancia y refinamiento.



Durante el capítulo 10, se tomó la decisión de marcar en la parte superior derecha de la página el número del asesino que iba apareciendo en las investigaciones del FBI, con el fin de tener una cuenta clara del número de asesinos investigados.

En el transcurso de este mismo capítulo, el detective encontró prudente el buscar un testimonio que hable sobre la interacción entre el héroe y el villano, pues varias veces menciona en el pensadero una tensión sexual aparente entre ambos, cuestión determinante en el proceso de romantización de la imagen del asesino serial.

Imagen tomada del pensadero. *Pasamiento sensual*. (Pág. 69)



En este punto de la disección de la serie, el detective se planteó hacer un listado de las habilidades (físicas\cognitivas\sociales) del personaje de Hannibal que relucen a lo largo de la serie, puesto que considera que esto influye en la percepción del espectador sobre el personaje y su imagen. Esta lista se encontrará anexada posteriormente en las evidencias.

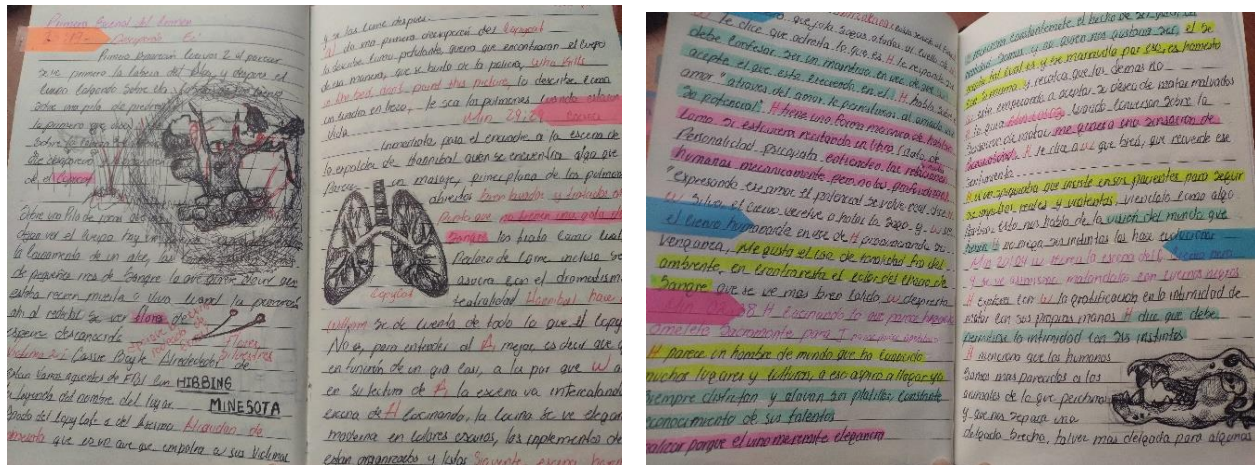
Después de esto, el detective decidió incluir dentro de los factores a marcar los minutos exactos de lo que nombró como "momentos charming", que se traduce literalmente como "momentos de encanto". El detective los define como aquellos momentos donde el personaje de Hannibal le produce una sensación de seducción y simpatía, dado que el personaje saca a relucir su encanto.

En este momento aparece la preocupación por investigar sobre el uso técnico de las herramientas fílmicas, es decir, el uso de la luz, la música, la secuencia de imágenes, el movimiento de la cámara y los cortes de la escena para la creación de la sensación de seducción. Al hacer un ejercicio de inspección del pensadero, el detective se dio cuenta del cambio en la frecuencia del uso de los resaltadores entre el inicio de la primera temporada y el final de la segunda.



La diferencia se da porque al principio del pensadero la información registrada era solo descriptiva; sin embargo, en el transcurso del registro, la información se centró más en el objeto de estudio y las ideas alrededor de sus escenas y su posible conexión teórica. Esto se demuestra comparando las primeras hojas del pensadero, donde las líneas de resaltador eran escasas, con las hojas del final de la segunda temporada, donde las líneas del resaltador ocupaban un 90%. Esto demuestra una evolución en los puntos de enfoque al momento de realizar el registro del pensadero.

Imágenes tomadas del pensadero. Comparación (págs.4,5 y 58,59)

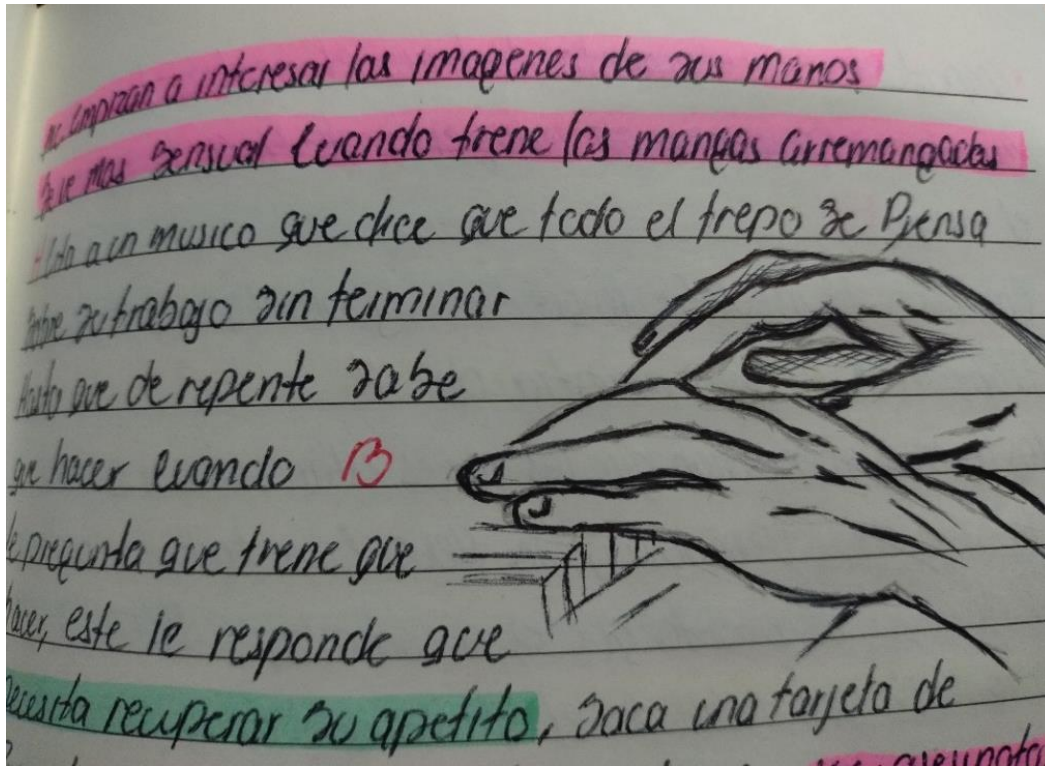


El detective amplió en el pensadero la marca de referencias para aquellas citas textuales de artistas y filósofos dichas por el personaje de Hannibal debido a su recurrencia durante la serie, lo que agrega un valor intelectual del personaje.

En el inicio de la segunda temporada, el detective registró su interés emergente por el estudio visual de las escenas en donde el encuadre de la cámara se centra en las manos del personaje. Esto sucedió después de que estas fueran enfocadas en una escena donde el personaje toca un clavicordio, tras lo cual el detective creó un archivo destinado únicamente a estas escenas.



Imagen tomada del pensadero. Fijación en las manos (pág. 49)



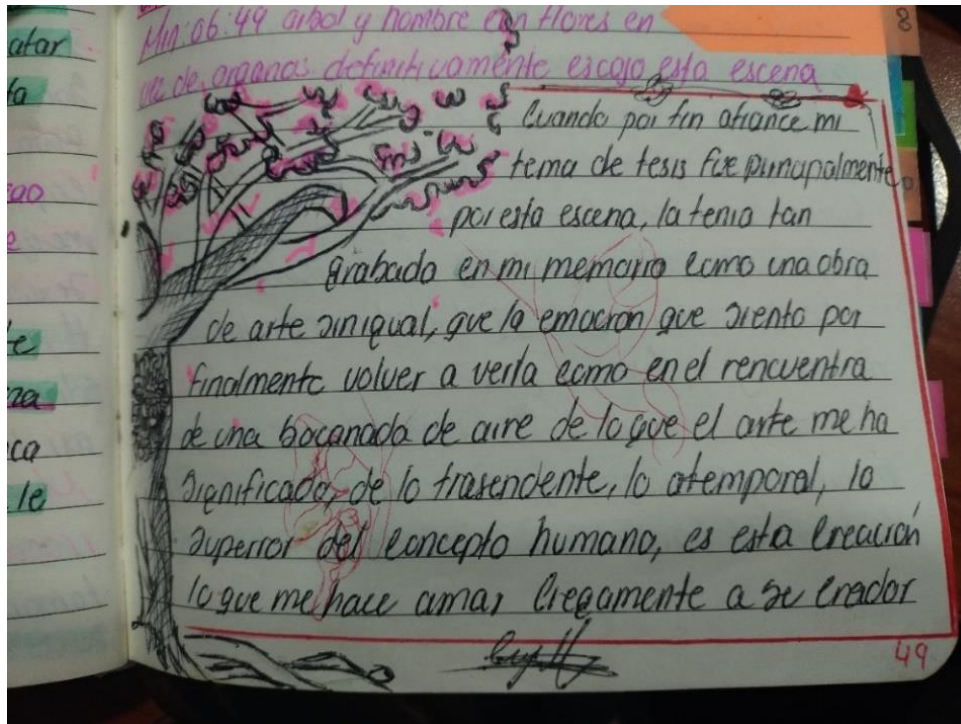
En el transcurso del capítulo 6 de la segunda temporada, el detective semiótico consideró importante el tomar fotos de las escenas de comida para posteriormente hacerlas parte del análisis, pues en el registro constante sobre estas escenas se repiten términos como elegancia refinamiento y habilidad. Por esta razón, el detective encuentra interesante sus implicaciones estéticas.

En este mismo capítulo, el detective se topó con la escena de crimen que más lo ha fascinado hasta ahora por la composición de la imagen, la armonía de los elementos visuales y lo que esto significa frente a la personalidad creadora de Hannibal. Queda aclarar que el detective anteriormente ya había interactuado con la sospechosa, y es en parte por esta escena que siempre ha considerado al personaje de Hannibal como un asesino serial elevado a artista. Es tal su fascinación que, para expresarla, dedicó un espacio en el pensadero para hacerle una carta personal a dicha escena.



La decisión de seleccionar esta escena para el análisis sobre la romantización estaba tomada desde que se decidió el curso investigativo del caso, pues la construcción de las escenas del crimen de Hannibal hace parte del fenómeno de la representación del asesino serial desde una imagen narrativa romantizada.

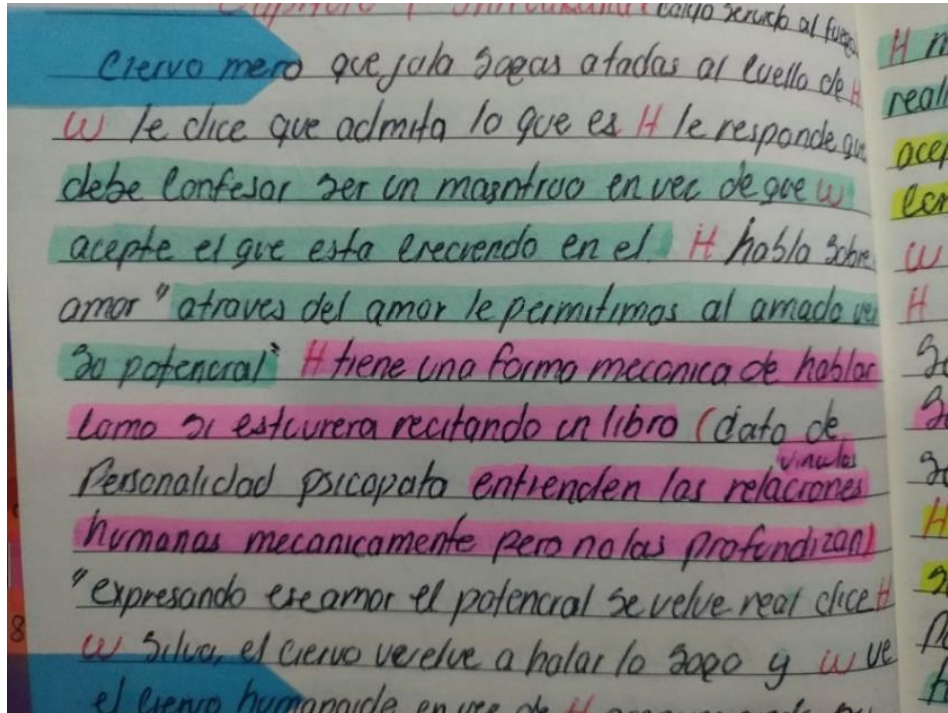
Imagen tomada del pensadero. Carta a la escena. (pág. 49)



Durante el capítulo 10 de la segunda temporada, el detective hizo una lectura de forma introspectiva, donde se da cuenta que su registro no solo es más detallado, sino que comparte recursos teóricos que amplían la visión de la serie y sus posibles referentes. Así, notó que está haciendo del pensadero una herramienta en si misma analítica que explora la raíz de los personajes y sus interacciones.



Imagen tomada del pensadero pág. 57



2.3. Recolección y selección de la evidencia de la UAV en la construcción del Caso 0022

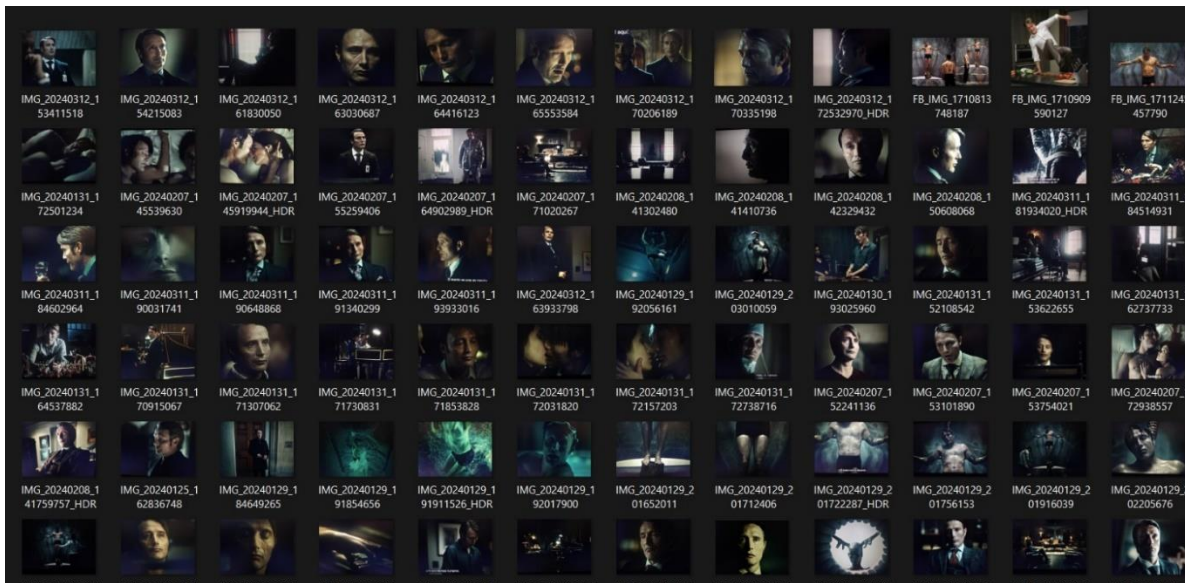
A lo largo de la investigación de este caso, el detective semiótico decidió organizar la evidencia según los temas de interés identificados en el registro del pensadero, principalmente el análisis del personaje. A partir de esto, se manejan hipótesis para las distintas escenas del crimen, determinadas por el mismo detective para entender las distintas facetas de este caso criminal. A continuación, se expone la selección de dicha evidencia.

2.3.1. Evidencia A. Desarrollo del personaje Hannibal

Como principal objeto de la hipótesis que maneja el detective semiótico sobre este caso, el primer paso para estudiar la evidencia fue recolectar imágenes del personaje de Hannibal en momentos cruciales del desarrollo de la historia, y de principio a fin. Para esta primera recolección solo se tuvo como criterio que fueran imágenes que produjeran en el detective una respuesta emocional o sensorial. Posteriormente, estas imágenes pasaron por un proceso de selección rigurosa que el detective realizó esperando que se evidenciara la apuesta estética manejada por los productores y la evolución del personaje a lo largo de la serie.

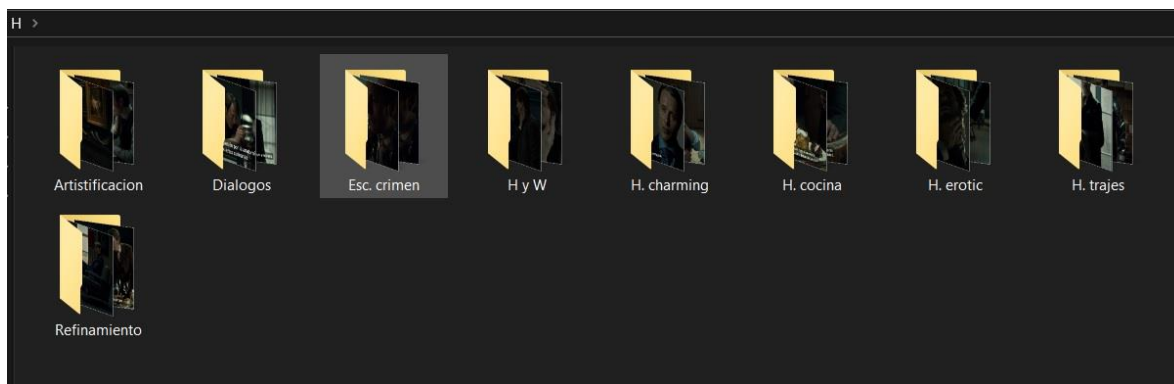


Imagen tomada del ordenador personal del detective. *Recolección 1.*



Después de la recolección de las imágenes generales de Hannibal, el detective ordenó por carpetas las imágenes acordes a los apartados que identificó como relevantes según el registro del pensadero. Esto se hizo, por un lado, para mantener un orden de recolección según el progreso narrativo de la serie; y, por otro lado, para la facilidad y practicidad al momento de desarrollar el análisis.

Imagen tomada del ordenador personal del detective. *Organización de las imágenes en carpetas.*



Sobre los enfoques en la narrativa visual de la serie, la construcción del caso se robustece y define progresivamente a través de la recolección de estas evidencias.



2.3.2. Evidencia B. Escenas del crimen

Para la recolección de la evidencia del caso, se tomaron imágenes de cada una de las escenas del crimen realizadas por Hannibal conforme iban apareciendo a lo largo de la serie. Hasta este punto, el detective ya había identificado la composición de estas escenas como uno de los elementos visuales que más influyen en la producción de una imagen romantizada del asesino serial.

El siguiente paso dentro de la investigación fue seleccionar dentro de la evidencia las imágenes que se utilizarían como foco central del análisis para la investigación. Estas equivalen a las escenas del crimen realizadas por el personaje Hannibal.

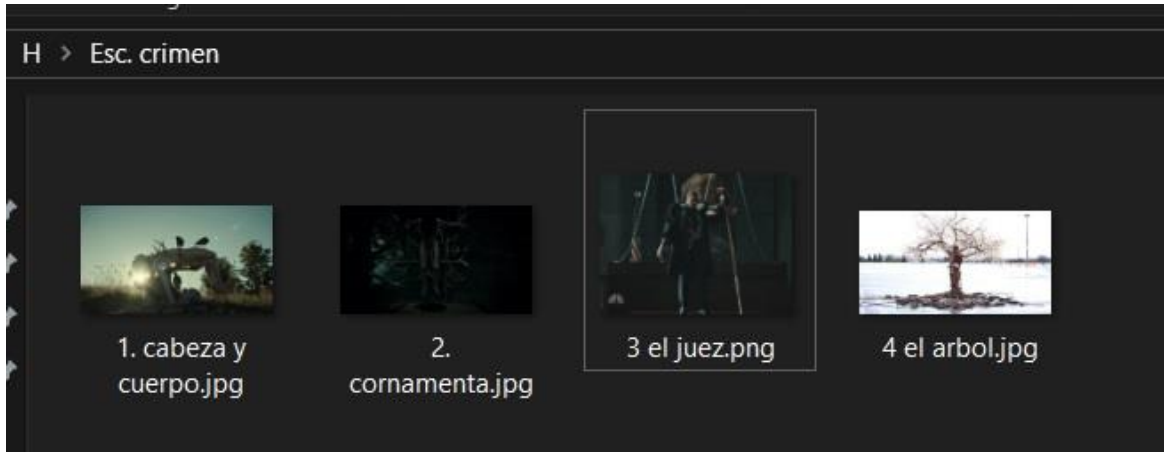
Para reducir el número de imágenes a analizar y enfocar el transcurso teórico del caso, el detective realizó una selección de estas escenas del crimen, buscando que estuvieran relativamente bien distribuidas a lo largo de la serie y siguiendo los siguientes criterios de selección: relevancia en la historia, impacto visual que genere en el detective una respuesta emocional-sensorial, presencia de estética grotesca "bella", referencialidad identificable en la lectura de la imagen.

El resultado de esta selección fueron cuatro escenas del crimen, las cuales se exponen a continuación:

Temporada/capitulo	Minuto	Nombre
T1xC1	28:17	La cornamenta
T2xC3	36:03	El juez
T2xC6	06:48	El árbol



Imagen tomada del ordenador personal del detective. *Selección de la muestra.*



FASE 3. El análisis

3.1. Segunda herramienta utilizada por la UAV: El *Bilderatlas Mnemosyne (atlas de imágenes de la memoria)*

Este atlas es un proyecto creado por el historiador de arte alemán Aby Warburg en 1924. Este proyecto es un método de investigación heurística (sustantivo: se refiere a la disciplina o arte del descubrimiento; adjetivo: estrategias y conclusiones para la indagación y el descubrimiento).

Warburg define al atlas como una máquina para la activación de ideas y la esencia del pensamiento. Su procedimiento de elaboración consiste en la selección, manipulación y colocación de las imágenes sobre una base. El atlas funciona como un sistema de relaciones no evidentes de las imágenes cruzadas e interrelacionadas espontáneamente, que plantea una cartografía abierta y una lectura igualmente abierta que permite la introducción de nuevos elementos con el fin de crear nuevas relaciones. Es por esta razón que está constantemente en construcción.

Warburg afirma que "existe una gran diversidad de sistemas de relaciones en las que el hombre se encuentra comprometido". (Tartás y Guridi, 2013). Teniendo en cuenta que el atlas es un sistema de relaciones generadas por medio del reposicionamiento de imágenes que se encuentran en transformación constante, este sistema es útil para identificar estas relaciones profundas y subconscientes en el montaje de la confrontación de los elementos desde posiciones híbridas y mestizas, generando un conocimiento dialéctico de la cultura.



3.2. Protocolo oficial del primer intento de creación de un atlas

Se nombra como primer intento porque no cumple con las funciones ni procedimientos de un atlas como tal; sin embargo, el detective y el agente supervisor consideran importante el exponer el inicio del análisis del caso y su construcción. Por eso, a continuación, se explica el desarrollo de este primer intento.

En este primer intento, el detective organizó sus ideas por medio de esta construcción visual, identificando los elementos que hasta este momento consideraba prudente a investigar. Cabe aclarar que, teniendo en cuenta la evolución constante de la investigación, esta construcción del primer intento fue una guía primeriza para empezar la investigación de los elementos en la producción audiovisual.

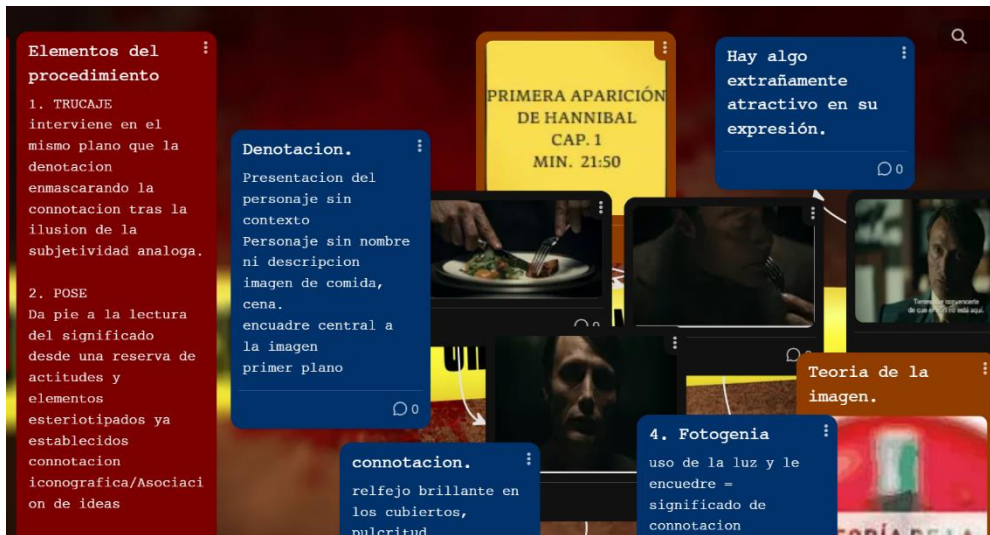
Lo primero que hizo el detective fue tomar las imágenes de la primera aparición de Hannibal en escena y analizarla, basándose en el principio del testimonio de Barthes, quien explica el procedimiento de tratamiento de la imagen para su posible lectura. Así es como el detective centraliza las imágenes de Hannibal, haciendo al lado izquierdo una lista con la explicación de los procedimientos mencionados en el testimonio.

Para mayor organización de sus ideas en la construcción de este primer intento, el detective decidió utilizar un sistema de colores para identificar la relevancia de los elementos dispuestos en el intento de atlas. El rojo implica conocimientos previos; el azul, pensamientos personales y referencias de Barthes; y el naranja, bases teóricas. Eventualmente se agregó el color negro para identificar los elementos que el detective consideró importantes para la construcción visual de la serie narrativamente hablando.

A continuación, se expone este primer panel construido:

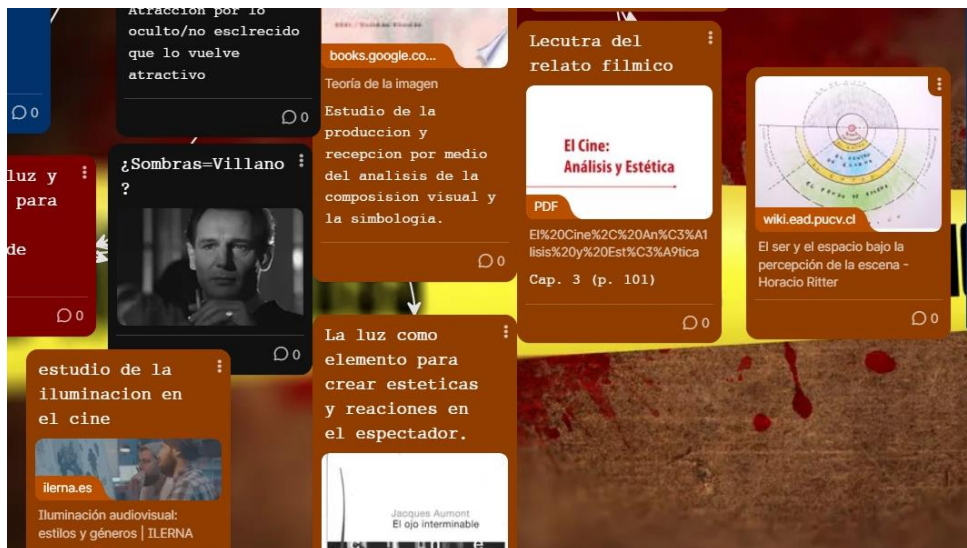


Imagen tomada del ordenador del detective. *Panel 1.*



El detective agregó a la construcción del atlas los testimonios (referentes teóricos) con los que encontraba relación alguna con el punto central de la investigación. Además, agregó los documentos junto con una pequeña y concisa descripción del tema que le interesaba sobre el texto.

Imagen tomada del ordenador del detective. *Panel 2.*

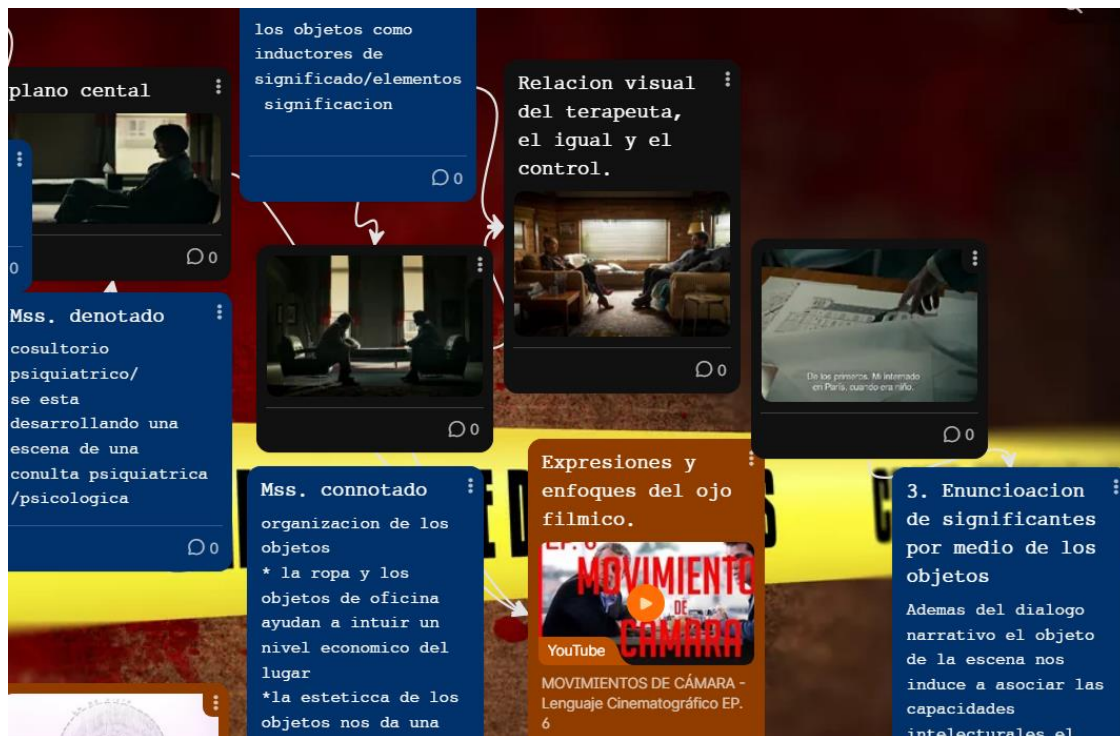




Para este momento, el director de la unidad ya había expresado su preocupación por lo que entendía el detective como atlas, por lo que le dio instrucciones para leer sobre el concepto y el procedimiento, separar el atlas por temática y reducir totalmente el texto dentro del mismo. Por esta razón, el detective inspeccionó más a fondo el significado y procedimiento del atlas oficial realizado por Aby Warburg, y decidió empezar de cero con un nuevo atlas que cumpliera con las instrucciones del director de la unidad.

A continuación, se muestra el último panel de intervención del detective sobre este primer intento, donde se muestran algunas escenas de planos generales del personaje Hannibal:

Imagen tomada del ordenador del detective. *panel 3.*



3.3. Protocolo oficial - segundo intento de creación: catálogo

Este segundo intento representa el inicio de la construcción del primer atlas oficial como herramienta de análisis. Para este momento, el detective ya había comprendido más ampliamente el procedimiento y finalidad del uso de los atlas en la investigación.

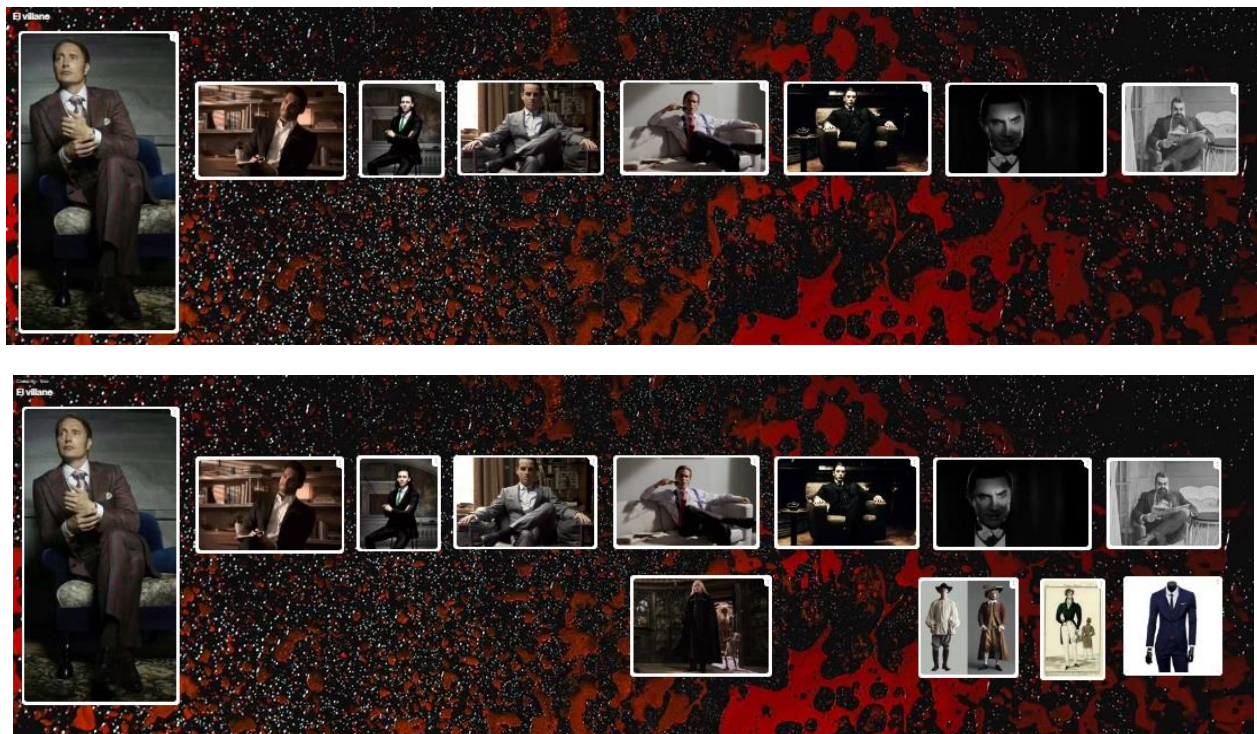
La razón de que este sea considerado un segundo intento es que su construcción se asemejaba a un catálogo más que a un atlas como tal.



Algunas de las imágenes de este "catálogo" fueron usadas posteriormente para la creación del primer atlas oficial.

El detective se dio cuenta de que la selección de imágenes que había realizado no exponía relaciones espontáneas dentro de las mismas, sino que, más bien, era la misma imagen con cambios mínimos, tales como el protagonista, por lo que la búsqueda para estas imágenes estuvo completamente relacionada a la similitud visual entre todas. Más adelante, el detective reflexionó al respecto y se propuso el reconstruir el atlas con imágenes no relacionadas tan directamente que permitieran un sistema de relaciones y asociaciones no tan evidentes.

Imagen tomada del ordenador del detective. "Catalogo".



El sistema de asociaciones realizado por el detective para este catálogo se expondrá más adelante en el apartado de análisis del caso: *Genealogía del villano*.



ANÁLISIS DEL CASO

Construcción del caso por medio del análisis realizado por la UAV. Caso 0022.

En función de la investigación, el detective semiótico de la UAV con No. de identificación 2018172025 realizó un análisis visual con el objetivo de encontrar la relación entre la producción de las narrativas visuales en la serie "Hannibal" (2013) y la romantización de la imagen del asesino serial.

Por definición, el análisis es una herramienta de investigación que desarrolla un proceso para examinar detalladamente un objetivo, con el fin de entender su constitución y la interacción de los elementos que la conforman. Así, se busca entender el funcionamiento de cada una de sus piezas tanto individual como colectivamente.

A continuación, se presenta el proceso realizado por el detective para la recopilación y análisis de la evidencia. Los sucesos de este proceso se organizaron cronológicamente según la experiencia del investigador semiótico.

Exploración de intereses emergentes

Durante el proceso de registro en el pensadero, el detective semiótico fue identificando en diferentes momentos la prudencia de agregar a la investigación ciertos temas y factores, cuyo orden de relevancia se exponen a continuación en el orden de que se le presentaron al detective. Para realizar este listado, se requirió que el detective relejera detenidamente el pensadero para identificar dichas ideas que considera importantes para la formación del caso.

- a. Interés por saber qué es el buen gusto
Este interés surge en el registro del capítulo dos, después de que la pregunta fuera nombrada en una conversación entre Hannibal y Will. Para el detective, el definir este término es un paso inicial hacia el análisis de la estética del sospechoso.
- b. Interés en el canibalismo y sus posibles simbolismos
Este interés se vuelve más intenso al pasar los capítulos. Para el detective, su pertinencia no solo es simbólica, sino también estética desde la producción cinematográfica.



- c. Preocupación por definir el concepto de elegancia desde la perspectiva del detective
Esta preocupación surge cuando el detective se da cuenta de que continuamente hace sus apreciaciones en el pensadero según su percepción de las escenas involucradas con el sospechoso.

- d. Interés desde la sexualidad más específicamente desde la gerontofilia (atracción por personas mayores) y la sapiosexualidad (atracción por los aspectos intelectuales de una persona)
Este interés se vuelve una anotación recurrente del detective, quien siente curiosidad por las distintas causas de la atracción que genera el personaje y su papel en la romantización de este.

Parámetros de análisis para la construcción de la evidencia. Caso 0022

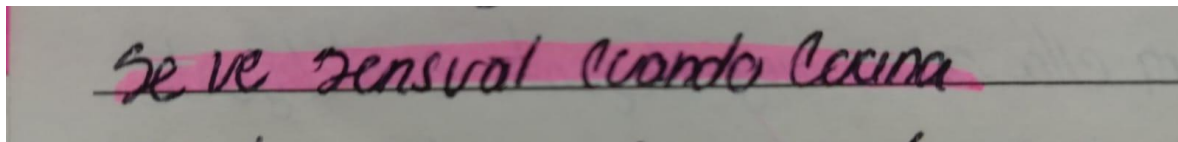
Después de finalizar el registro del pensadero y empezar la construcción del caso, el detective definió los factores que determinó como elementales para el cumplimiento de los objetivos de la UAV en el desarrollo de esta investigación. A continuación, se expone el proceso oficial del caso.

I. Parámetro de análisis: La erotización del asesino serial Hannibal

Hipótesis: La erotización del doctor Hannibal Lecter, personaje principal de la serie Hannibal (2013), aporta a una imagen romantizada del asesino serial.

El primer elemento que el detective identificó como pilar para la construcción del caso es la erotización del personaje Hannibal. Esto lo hizo por medio del estudio de patrones y conceptos mencionados a grandes rasgos y a través de distintos términos en el registro del pensadero, como se muestra a continuación.

Fragmentos tomados del pensadero.



pág. 22, Línea 8.



se ve sexy cuando pelea esta usan

Pág. 24, línea 10.

parece sensual

Pág. 42, línea 2.

Para demostrar la intrínseca relación entre la hipótesis de esta investigación sobre la imagen romantizada del asesino serial y sus elementos visuales, es necesario definir el concepto de erotismo y erotización. Para esta definición, el detective se sitúa desde el testimonio de Georges Bataille, quien define el erotismo y sus formas en el ensayo titulado "El Erotismo" (1957).

El testigo define el erotismo como la búsqueda de la gratificación psicológica que se vuelve indiferente al fin de la reproducción. A su vez, agrega a la definición del concepto el interés particular de la superación del límite del ser personal.

Esto vuelve al erotismo una experiencia interior del ser, la cual tiene como objetivo alcanzar la totalidad del ser mismo en su momento más íntimo y la abolición de los límites personales. Por esta razón, el testigo menciona que el erotismo en sí mismo habla sobre la transgresión y la violación del ser individual en busca de la unión sensible entre su ejecutor y su objeto de deseo.

Teniendo en cuenta el contexto de esta investigación, el detective considera prudente el estudiar la relación que hace el testimonio entre la finalidad del erotismo y la prohibición como creadora de deseo. Este último concepto se contextualiza según el testigo desde un lugar histórico religioso, el cual menciona como un momento de aislamiento moral con relación a la creencia sobre la virtud y la divinidad en el hombre, derivadas de la pureza de la creación divina.

Por otro lado, la RAE define el término "erotizar" de la siguiente manera:

Erotizar: Del gr. Éros (amor sexual) 1. Producir excitación sexual. 2. Dar a algo (objeto/persona/) carácter erótico.



A continuación, el detective expone la relación que encontró entre el erotismo y la romantización:

Considerando el erotismo como una práctica inerte en la naturaleza humana, es fundamental entender los principios que conlleva esta práctica desde un lugar psicosexual. Por esto, el testigo Alberto Stefana expone su testimonio en un artículo para la Revista Británica de Psicoterapia (2017): "la transferencia erótica es el concepto puente que une los términos amorosos/placentero/sexual". La vinculación que realiza el testigo considera al erotismo como la representación de la relación entre el mundo interior y el mundo exterior.

Así mismo, el testimonio menciona que la erotización está estrechamente ligada a la idealización, pues desarrolla el concepto de "transferencia erótica" que sucede cuando el sujeto genera una posesión interna del objeto de deseo idealizado. Esta idealización se entiende como la acción de elevar el objeto idealizado por encima de la realidad sensible a un lugar de fantasía y deseo. Por lo tanto, el testigo define la idealización como un sistema de defensa primitivo que altera la percepción y compromete el proceso de comprobación de lo real.

La idealización se desenvuelve en la construcción personal del individuo que se alimenta de la necesidad de "estar completo". Esto significa que la idealización se genera desde la ausencia o carencia que el sujeto siente y que, de alguna forma, el objeto de deseo posee. Es por esto que la erotización de un personaje no se limita a la reacción psicosexual (la cual atribuimos al físico), sino que también entra en el plano de la atracción e ilusión creativa, lo cual tiene que ver más con la construcción compleja de dicho personaje.

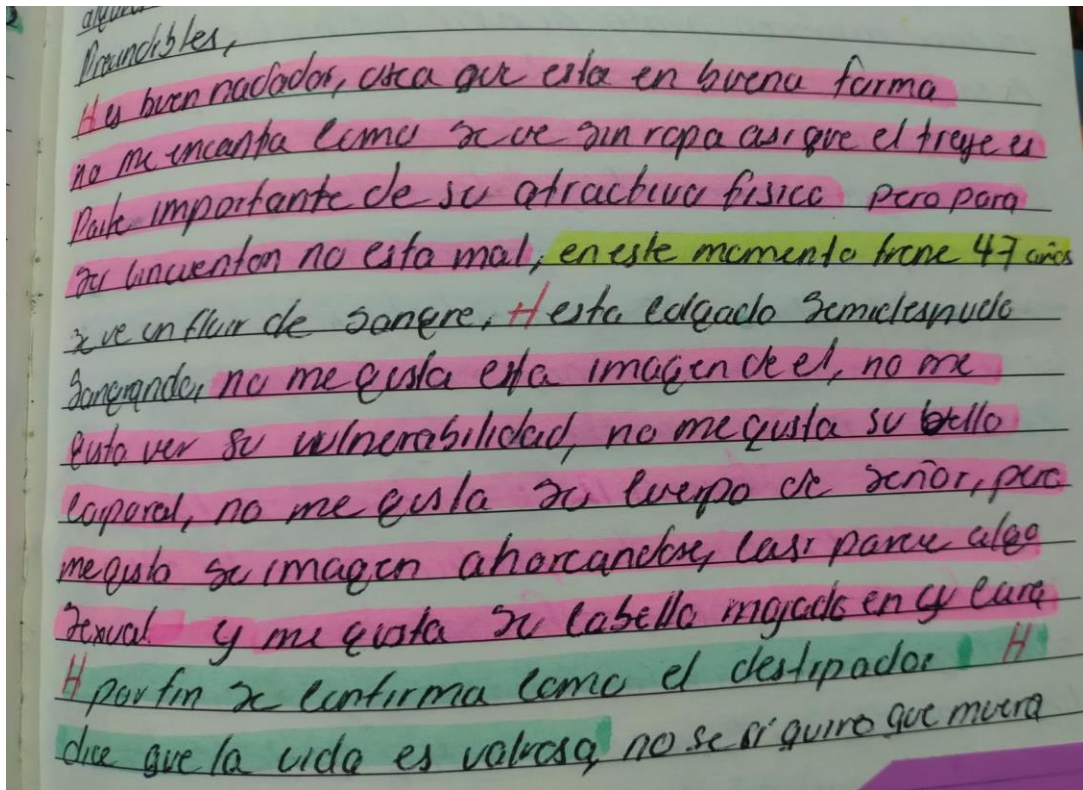
Este testimonio va a la par con el de A. Morrison (2009) sobre la romantización. Este testigo explica que el sentimiento de atracción y/o admiración hacia un personaje ficticio se da por el fenómeno de proyección, es decir, el espectador desarrolla un sentimiento de cercanía hacia el personaje porque este refleja características que al espectador posee o le gustaría poseer.

El detective determinó que es sensato aclarar que su enfoque se basa en el término "erótico" y no "sexual" por razones de atracción personal, las cuales identificó en el proceso de disección de la serie.



Para esto, se decide mostrar una anotación del pensadero del momento en el que entiende que su atracción hacia el personaje no es física en cuanto al cuerpo desnudo del actor, sino a la construcción estética del personaje y las herramientas visuales utilizadas para la misma.

Fragmento tomado del pensadero. Sexualidad. pág. 47



Poner a prueba la hipótesis: Demostrar que Hannibal es erotizado.

Ahora bien, habiendo definido los conceptos necesarios en cuanto a este primer parámetro de análisis, el detective procedió a estudiar la construcción del personaje por medio de la construcción de un atlas sobre la erotización del asesino serial Hannibal.

Queda aclarar que, en el transcurso del análisis, el detective cambió el orden de las imágenes del atlas en diversas ocasiones. Es por esta razón que es bastante probable que el orden que se ve en las imágenes tomadas del atlas (adjuntadas a este análisis) se haya transformado, por lo que el detective dispone el link del atlas final.

Link del atlas original:

<https://padlet.com/carenfigstrong/erotizaci-n-del-asesino-134bmuxa8d02dj0>



Una parte fundamental de este análisis es que, al mirar la imagen en perspectiva, hay dos factores clave: el primero es el constante enfoque de la cámara en las manos y brazos de Hannibal a la hora de cocinar. El detective determinó según la lectura del pensadero que estas imágenes de cocina hacen parte de lo que llama una sensualidad implícita, ya que, al desglosar con anterioridad el concepto de erotización, el detective encontró que dichas imágenes hacen parte del proceso de cosificación del personaje, lo que significa que este se transforma en un cuerpo-objeto destinado para el placer de otros, es decir, se vuelve un objeto de deseo.

Esta primera parte del análisis busca encontrar las razones y posibles orígenes de esta correlación entre el erotismo de Hannibal y sus escenas de cocina.

Para comenzar, el detective organizó en el atlas algunas imágenes de las escenas de cocina. A través de este proceso, puedo darse cuenta de que, en la mayoría de estas escenas, el enfoque central de la cámara (identificado como una herramienta narrativa) es un primer plano de sus manos, como se puede ver a continuación.

Imagen tomada del atlas. *Manos y brazos por doquier*. Panel 1.





Sobre el uso de las herramientas cinematográficas para el desarrollo narrativo de la serie, el detective tomó el testimonio de la Sra. Hellen Brenda, quien atestigua que las elecciones de la puesta en escena contribuyen a la transformación del personaje Hannibal en un objeto de deseo para el espectador. Brenda explica que el movimiento progresivo de la cámara sobre el cuerpo de Hannibal se vuelve una técnica de "rodaje acariciante" (traveling fluido) que erotiza al cuerpo, pues esta decisión de mostrarlo poco a poco causa una fragmentación anatómica del cuerpo y genera en el espectador una sensación expectante, que traducida en el deseo de descubrir el cuerpo desde una sensibilidad erótica.

El detective estudió el análisis de la Sra. Breda de escenas específicas de la sospechosa, el cual se plasma en el artículo académico "Delectable Lecter: cosificación y (homo)erotización de los cuerpos masculinos en la serie de televisión Hannibal" (Breda, 2017).

El detective determinó que, como resultado de esta fragmentación, las tomas de manos y brazos se vuelven puntos vitales en la erotización de Hannibal. Es por esto que el detective empezó el estudio desde los posibles significados vinculados a estas partes del cuerpo. Primero, encontró simbolismos desde un contexto religioso: desde esta posición se afirma que las manos tienen la capacidad de canalizar la energía divina, lo que se fundamenta por la posición de dos centros de energía importantes (chakras). Por tal motivo, la posición de las manos se asocia con la conexión espiritual y la búsqueda de lo divino: en la iconografía cristiana la posición de las manos en los cuadros de los santos tiene distintos significados en cuanto a su virtud. De esta manera, el detective procedió a agregar en el atlas imágenes de la obra artística "La creación de Adán" y fragmentos de otras obras donde se observe esta iconografía religiosa.



Imagen tomada del atlas. *Iconografía cristiana*. Panel 2.

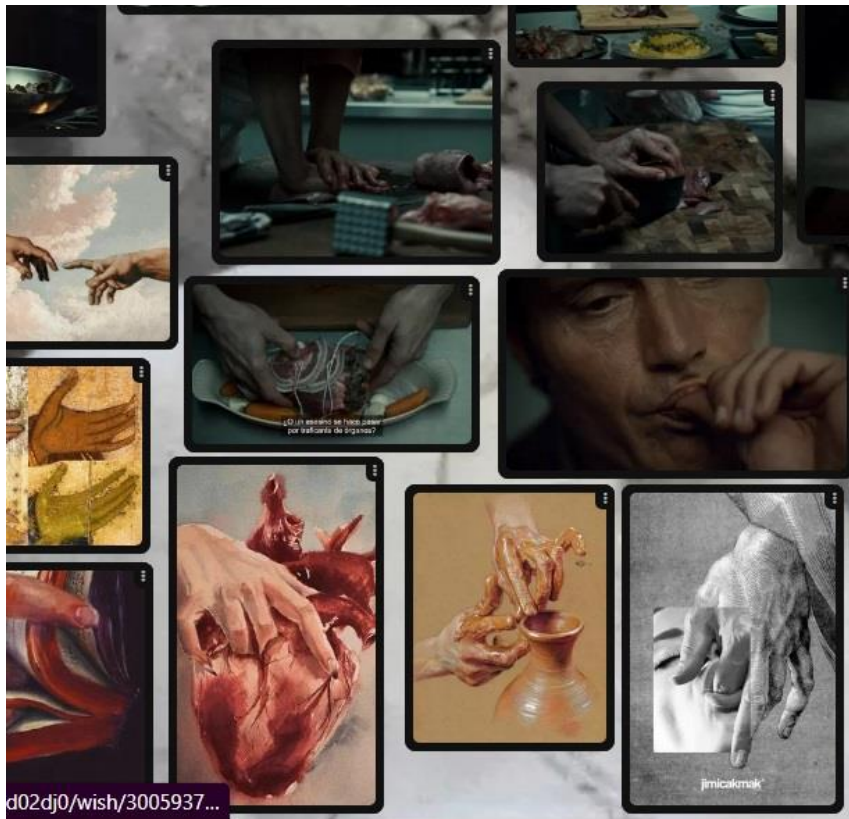


Aunque es interesante contextualizar este tipo de iconografías, el detective siguió adelante con el análisis preguntándose sobre la carga erótica de las manos. Según el testimonio del Sr. Stefana sobre el erotismo y su relación con la idealización, y en unión con el testimonio de la Sra. Breda, se puede determinar que la erotización de Hannibal tiene que ver con sus manos. En ese sentido, el detective buscó relaciones entre las imágenes de manos, encontrando que el fetiche que tiene que ver con partes específicas del cuerpo (en este caso, con las manos) tiene su origen en la asociación de conceptos que el sujeto hace basado en instintos primitivos.

Después de descubrir estas relaciones simbólicas con los instintos primitivos, el detective agregó las siguientes imágenes al atlas:



Imagen tomada del atlas. *Manos eróticas*. Panel 3.



Cuando se habla de erotizar las manos, se estudian los posibles simbolismos alrededor de estas partes del cuerpo. Con base en esto, el detective encontró que las manos se asocian con el poder, el control político y con la posesión. Esta última asociación data de un lugar del marco jurídico de la Antigua Roma: el término *Manus* era un concepto legal que se utilizaba para disponer que al momento de contraer matrimonio el hombre obtenía la posesión total de su mujer y su progenie, es decir, se volvía el dueño de los mismos. Esto implicaba que, aunque tenía el derecho de disponer de ellos según su consideración, su deber debía ser el de proveer y proteger sus posesiones.

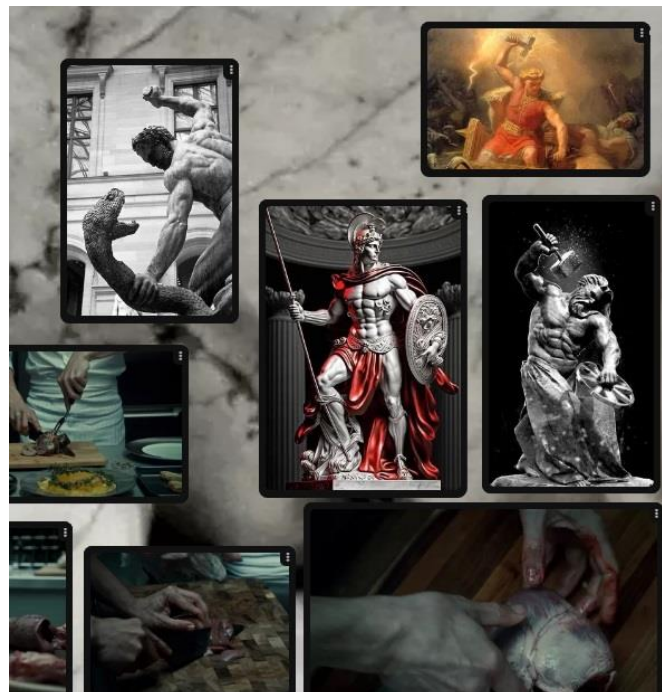
Siguiendo esta línea de asociaciones, hay un aspecto que se entrelaza con la masculinidad y la virilidad: como el detective mencionó anteriormente, los instintos primitivos hacen parte de las fuentes de idealización y erotización; en este caso, el instinto se identifica como el encontrar en la especie el mejor elemento genético. De esta forma, las manos representan (desde un aspecto físico) la fuerza y la habilidad para proveer alimento y protección.



En la naturaleza, esto se refleja en el comportamiento de un gran porcentaje de especies: el macho, en una situación de riesgo, busca parecer más grande y amenazador al ocupar un mayor espacio. Haciendo la analogía a este caso de investigación, las manos conectadas a brazos estéticamente varoniles/fuertes (gran tamaño, músculos marcados, venas brotadas) son tan atractivas y eróticas, pues además de poseer gran cantidad de terminaciones nerviosas, las manos y brazos cumplen el objetivo de insinuar las capacidades físicas de su dueño y su valor como posible pareja.

Así mismo, el detective encontró que en las creencias de distintas culturas las manos comparten significado: por ejemplo, en las culturas asiáticas las manos son vistas como un canalizador de las experiencias vitales por su importancia en el desarrollo y experiencia que el infante tiene con el mundo; las describen como potenciadoras de la experiencia y la creatividad, cargando de significado el signo de las manos en tres aspectos fundamentales: el hacer, el crear y el conocer. Esto se refuerza también en la producción artística de la cultura griega: diversos héroes son tallados o retratados sosteniendo alguna herramienta en representación de su habilidad y valentía. Las manos adquieren un significado marcado: cuando sostienen una herramienta, esto implica la habilidad y especialización de una labor. Es por esto que el detective adicionó al atlas las siguientes imágenes.

Imagen tomada del atlas. Héroes míticos. Panel 5.





Al hablar de la habilidad y la especialización de la labor, el detective llegó a discutir que en el caso de Hannibal suceden dos cosas muy curiosas:

Por un lado, visualmente hay una producción narrativa que se encarga de insinuar estos aspectos: por ejemplo, en las tomas de cocina, al detallar los acercamientos a las manos de Hannibal, estas se ven inusualmente cuidadas y pulcras, casi afeminadas. Esto refleja la capacidad y manejo de los elementos de cocina, pues se sabe que los aspirantes a chef tienden a tener las manos heridas, ya sea por quemaduras y cortes, o callosas por la manipulación de instrumentos no dóciles.

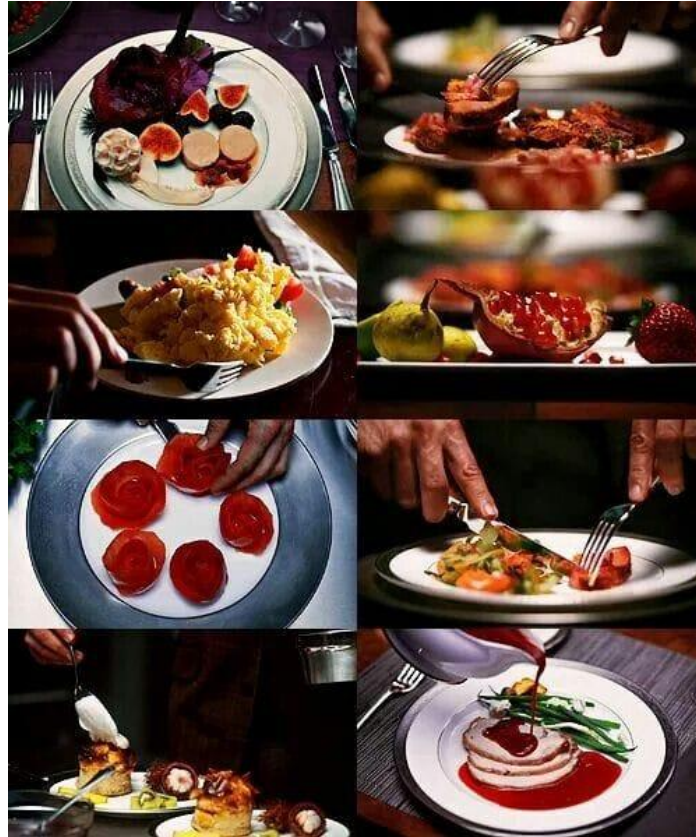
Por otro lado, es interesante la conexión entre el simbolismo de las manos como creadoras y potenciadoras de la creatividad y el uso de los diálogos como textos complementarios de la imagen, pues el mismo Hannibal menciona en varias ocasiones que sus creaciones culinarias dependen enteramente de su inspiración, mientras que, en otros diálogos de distintos personajes, se refieren a estas creaciones como obras de arte muy elaboradas. Esto se refuerza visualmente en el producto final de las escenas de comida, pues estas siempre mantienen una estética rigurosamente pensada que se enfoca en la organización armoniosa de los objetos en el plato, refiriéndose visualmente a una comida gourmet muy refinada, lo que evoca una sensación de exquisitez en el espectador.

Este juego entre las tácticas de narración y la composición estética de la comida está tan bien elaborado que hace casi pasable el hecho de que la mayoría de los platos son elaborados con carne humana.

Durante el proceso de visualización de la sospechosa, el detective se dio cuenta que, contrario a las producciones más conocidas de este género de horror, está en específico transforma los estereotipos típicos de las representaciones del asesino serial y cambia completamente el ideal de lo que se espera de una serie como esta: desde el minuto uno, gracias a una escena superpuesta de cocina, se sabe que Hannibal es el asesino.



Imagen tomada de Pinterest. *Collage de algunos platos elaborados por Hannibal a lo largo de la serie.* Usuario: @solyhae



El otro aspecto sobre la erotización de Hannibal que el detective encontró recurrentemente en el pensadero y en la construcción del caso, habla sobre la relación entre el héroe y el villano, específicamente entre el protagonista, Will Graham, y el antagonista Hannibal Lecter. La relación de Hannibal con Will aporta al desarrollo de los personajes y a la construcción de un villano complejo y multidimensional que no se adapta enteramente a los estándares de las producciones cinematográficas dominantes.

Para explicar este lugar de reflexión sobre las representaciones de ambas partes en las producciones cinematográficas (y su contraparte utilizada en la construcción narrativa de la serie), el detective reconoció el término Homoerotismo como eje central para entender este parámetro de análisis sobre la erotización de Hannibal.



El homoerotismo surge de la necesidad de plantear un contra modelo del heterosexismo compulsivo, concepto que el autoritarismo patriarcal impone por medio de postulaciones ideológicas sobre las identidades y los roles de género. El homoerotismo explora perspectivas alternativas a estas ideologías y busca transgredir lo heteronormativo por medio de la deconstrucción del imaginario y la comprensión del mundo desde la experiencia y su relación con la sexualidad. A diferencia del término "homosexual", el homoerotismo no implica una connotación de identidad; más bien, el término busca desligarse de las concepciones convencionales.

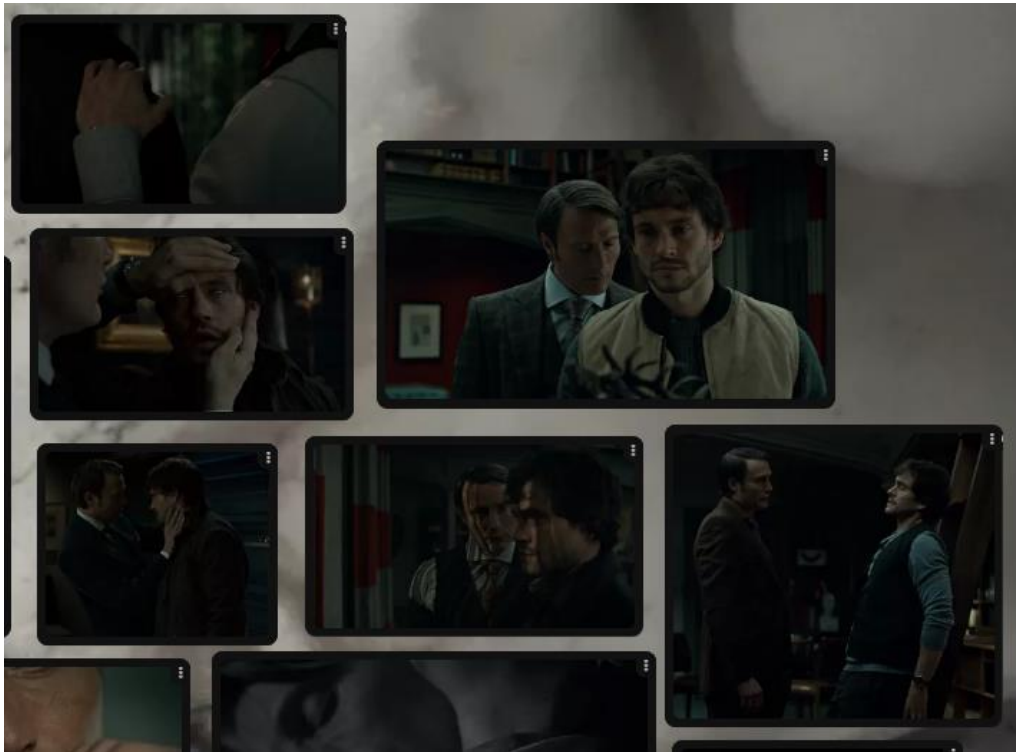
El homoerotismo se refiere a la variación y amplitud de la práctica del deseo y la fantasía masculina redirigida hacia su mismo sexo. Esta variación es confirmada no solo en la producción narrativa visual de la serie, sino también en palabras del creador de la misma. Bryan Fuller, en una entrevista para la cadena de televisión NBC, afirma que "la serie se desarrolla bajo la mirada gay masculina". Así pues, usando el término "homoerotismo", el detective procedió al siguiente paso en la construcción del atlas sobre la erotización de Hannibal.

En el panel mostrado a continuación, el detective adjuntó imágenes de las escenas que consideró influyentes para la percepción del espectador desde un punto visual. Por ejemplo, los "planos ajustados" de los rostros y la posición de los cuerpos crea en la imagen la sensación de un matiz erótico entre personajes.

El detective identificó estas elecciones formales en la composición de las escenas, tales como la carga connotativa de la que habla el Sr. Barthes en su testimonio en referencia a la imposición de un tercer sentido, por el cual se encuentra una posible causa/intención de la disposición de los objetos en la imagen por elecciones de producción y representación.



Imagen tomada del atlas. *Hannibal y Will 1*. Panel 6.



El detective empezó de esta manera con un estudio contextualizado de la construcción del personaje de Will. En un principio, el guion lo muestra como un individuo que se mueve entre el espectro del Asperger y el autismo leve. El detective consideró que esto es relevante dada una característica específica de estas condiciones: el rechazo de cualquier contacto físico que no tenga como base una relación de confianza. Sin embargo, Hannibal es el único a lo largo de la serie que mantiene un contacto físico considerable con Will en distintas ocasiones, lo cual el detective relacionó con el testimonio de la Sra. Breda cuando explica que: "la ampliación sensual inherente al contacto físico posee su propio lenguaje y semiótica en la comunicación emocional" (Breda, 2017).

En este caso, se encuentran dinámicas emergentes de amistad, confianza y camaradería entre Will y Hannibal a lo largo de la primera temporada. Estas pueden ser evidenciadas, por ejemplo, en las escenas de terapia en el despacho del Dr. Lecter, donde se nota un acercamiento progresivo de los cuerpos, estrechándose cada vez más el espacio entre ambos sillones.



Collage de este ejemplo: Imagen 1: S1xE1. *Aperitif.*
Imagen 2: S1xE3. *Potage.*
Imagen 3: S1xE7. *Sorbet.*



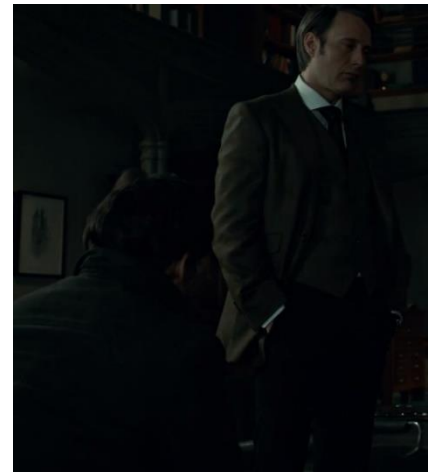


Aunque estas dinámicas se rigen por un principio de reciprocidad por el cual ambos personajes ven en el otro un objeto de deseo (tiñendo sus escenas juntos con un matiz homoerótico), el nivel de fascinación y deseo no es el mismo en ambos: desde la primera vez que Hannibal conoce a Will en el capítulo 1 de la primera temporada se muestra fascinado por este y su habilidad para empatizar con las personas; sin embargo, es hasta el capítulo 3 de la segunda temporada que Will declara finalmente encontrarlo interesante.

Para explicar este fenómeno, el detective encontró un término utilizado en gran parte de Asia que se deriva directamente de la homoerotización en las producciones cinematográficas y las novelas gráficas: el término japonés Yaoi, denominación para Boys love. Hace referencia al emparejamiento amoroso, romántico y/o sexual entre dos o más personajes masculinos. Estas relaciones están marcadas por dos roles principales que se determinan según una relación de dominación, que se traduce a un juego de poder, donde el *seme* cumple un rol activo y el *uke* un rol pasivo (Basu, 2020).

En el caso de Hannibal y Will, estos roles se determinan por tres aspectos clave: el primero es que Hannibal tiene un rol más activo en cuanto a la interacción con Will; el segundo es por medio el enfoque de la mirada constante de Hannibal sobre Will (ambos factores determinan a Hannibal como el *seme* y se evidencian en la selección de imágenes del atlas). Y el tercero es el juego de poder en el uso narrativo de los planos y perspectivas para la comparación del posicionamiento de los cuerpos, como se evidencia a continuación.

Planos generales: *Hannibal arriba* 1 y 2. S1xE5. S1xE7.





Este es un ejemplo de cómo las herramientas de narración visual crean un diálogo físico lleno de connotaciones, pues al estar uno de los personajes en un nivel superior y en una posición elevada con respecto al otro, se construye una jerarquía visual que sugiere superioridad y control. Al igual que en su relación, Hannibal domina la habitación y ejerce influencia sobre Will.

El encuadre y la subjetividad del plano reflejan el juego de poder que en las producciones visuales convencionales se exterioriza por medio de un personaje pasivo fetichizado por un dominante que trata de poseerlo y consumirlo. Irónicamente, en el contexto de la serie, en el episodio 6 de la tercera temporada Hannibal literalmente trata de consumir el cerebro de Will, lo que refleja el uso de la metáfora, como medio de representación gráfica, de estos roles.

Imagen tomada de la serie. *Will imagina la escena al saber las intenciones de Hannibal.* S3xE6





II. Parámetro de análisis: estetización del asesino serial Hannibal

La estetización responde a la rama de filosofía "estética", que estudia en la disciplina artística tanto la esencia de lo bello como la experiencia estética misma y los juicios estéticos (Sánchez, 2002). El detective encuentra prudente entablar la relación entre estas experiencias estéticas, aplicables a la imagen de Hannibal, y la producción de una imagen romantizada del asesino serial ficcional.

La experiencia estética llega a estar estrechamente relacionada con la romantización en el sentido de que esta última parte desde el deseo y el ideal relativamente atractivo y fantasioso. A su vez, la estetización se concibe como el proceso de atribuir o añadir un atractivo visual, ya sea artístico o elegante, a un objeto cualquiera. Esta última se da progresivamente, y solo en el objeto que posea cualidades que le permitan ser estetizado y que esté planteado desde un contexto propicio para su romantización. En definitiva, la estetización permite atribuir a un objeto el atractivo, mientras que la romantización profundiza en este atractivo hasta convertirlo en un ideal o fantasía.

Para el caso de Hannibal específicamente, es necesario hablar de la relación entre sus actos atroces y la estética elevada/refinada tanto en la construcción del personaje como en la puesta en escena. A causa de esta presunta estetización de la violencia, el espectador puede digerir más fácilmente las escenas violentas y experimentar una fascinación por la mezcla de lo siniestro y lo bello, evidenciándose un contraste paradójico entre la brutalidad visceral de las escenas violentas y los detalles visualmente bellos de los elementos técnicos de dichas escenas.

Sobre esto, es interesante poner en perspectiva el testimonio de J. Sánchez (2002), quien explica que la estetización de la violencia en el cine se ha venido dando por la implementación de protagonistas físicamente atractivos, que encarnan algún prototipo de pseudo-justiciero; sin embargo, el experto aclara que "se trata de personajes escasamente realistas, muy estereotipados con los que resulta difícil que el espectador se identifique fuera del estricto marco de ficción o mantenga cualquier empatía seria" (p. 217).



En el caso de Hannibal, esta declaración no se aplica más allá de su atractivo físico, y aun así se aleja de la descripción que hace Suárez más adelante sobre el aspecto "musculoso y varonil", pues el tratamiento para la imagen de Hannibal es todo lo contrario. La realidad es que la construcción del personaje ofrece al espectador una variación "desviada" de los lineamientos morales y estéticos típicos del antagonista. Su personaje busca romper con las características del estereotipado rol masculino en la producción cinematográfica.

Por ejemplo, cuando se le remite nuevamente a la cosificación en relación a la composición del vestuario, se define a Hannibal como "soporte" para sus trajes. El corte entallado, los estampados con motivos floreados y la combinación de colores dan una sensación de arte barroco (Breda, 2017). Esto evoca al estilo propio del género Yaoi anteriormente mencionado, el cual utiliza la estética bishounen (joven hermoso), la cual radica en el afeminamiento de personajes masculinos en pro a la tendencia del vestir que busca una belleza refinada y femenina (Basu, 2020).

Estos procesos de cosificación, normalmente atribuidos a la figura femenina en las producciones cinematográficas, y leídos desde la construcción de narrativa visual de Hannibal, buscan reequilibrar los roles de género creando sesgos estéticos que desdibujen los límites heteronormativos legitimados en la producción audiovisual. Ahora bien, aunque se ha identificado la reversión de roles de género en Hannibal desde distintos lugares narrativos, no hay que perder de vista que, aunque este es un proyecto transgresor e innovador en muchos aspectos, la base narrativa en la que se sostiene el desarrollo de la historia no se aleja mucho de la constante predilecta de la lucha entre bien y el mal: aunque Hannibal experimenta con los matices en la representación de los personajes que encarnan estas dos ideas, no las confunde ni las mezcla.

Por ejemplo: aunque Will (personificación del bien) suele tener una relación de cercanía y seducción con Hannibal (personificación del mal), en la cual, por momentos, aparenta haber sido transformado y convertido al propio código de (no)ética que profesa Hannibal, las acciones de Will son consecuentes en su mayoría con el sistema de valores típicos del "tipo bueno".

Estas características estereotípicas de la representación del bien y del mal también se aplican a Hannibal. Por ejemplo, la narrativa visual de la serie maneja un símbolo constante que representa el lado



oscuro y monstruoso de Hannibal. Este es el wendigo, un ser con aspecto humanoide con el que Will alucina constantemente y al que reconoce como "el verdadero ser de Hannibal". Este símbolo cargado de significado proviene de las culturas nativas americanas, y se define como un espíritu maligno que invoca actos de asesinato y canibalismo.

Imagen tomada de la serie Hannibal. *El wendigo*. S2xC10



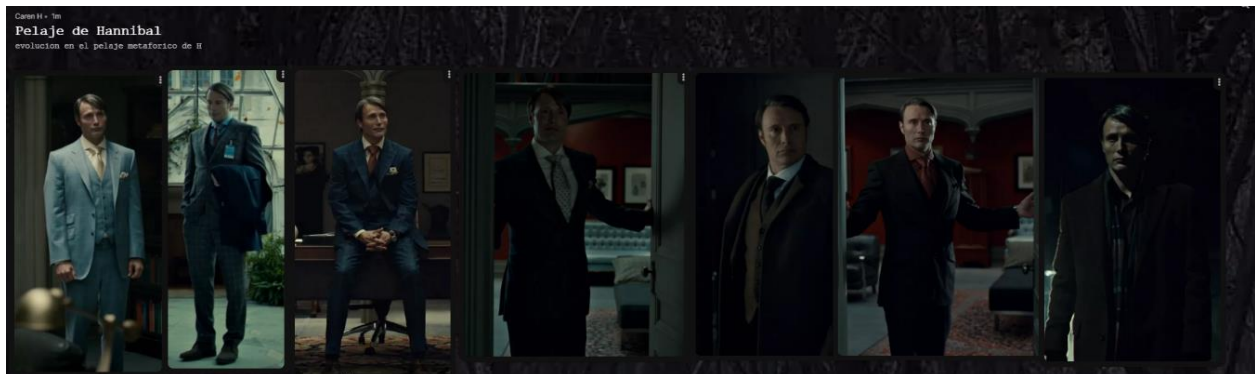
De hecho, esta representación visual de mal en Hannibal es muy cercana a las representaciones de lo maligno en otras producciones cinematográficas del género del terror, especialmente en las que se sitúan en la categoría de terror sobrenatural. En estas producciones se utilizan símbolos parecidos, tales como animales de pelaje negro y ojos rojos. Ejemplos de estas representaciones se encuentran en



producciones cinematográficas como *The Witch* (2015), en la que lo maligno se representa por medio de Black Phillip, un macho cabrío de color negro, que ha sido utilizado dentro de las tradiciones judeocristianas como símbolo de Satanás. Otra representación similar de lo maligno también se da en la serie *The Exorcist* (2016), que hace uso de un gallo de plumaje negro para aludir a la presencia del demonio Asmodeo.

Frente a estas comparaciones, el detective se percató de que la constante representación del mal, asociada a los animales de pelaje negro, también es utilizada en la serie por medio de la metáfora visual en la evolución en la gama de colores de los trajes de Hannibal: con el pasar de los capítulos, el detective se dio cuenta de que esta gama de colores se iba oscureciendo de forma progresiva, quizás para aludir a la verdadera personalidad oscura y monstruosa de Lecter, que se hacía más evidente conforme se desarrollaba la historia.

Collage realizado por el detective. *Pelaje metafórico de Hannibal.*



Esto demuestra que el uso de las herramientas narrativas como la metáfora visual es una parte importante para la producción de una imagen estetizada del asesino serial Hannibal, lo cual contribuye a su posterior romantización.

Por otro lado, en cuanto a la cuestión de las estructuras empáticas y de identificación de las que Sánchez (2002) habla (y que están directamente relacionadas con la romantización del personaje), el detective se situó desde el testimonio de G. Argüello (2016). Esta experta afirma que la reacción emocional de simpatía hacia un personaje se ve influenciada por el sistema de valores morales sugerido por los mecanismos narrativos, es decir, que la narración es



la que se encarga de convencer al espectador de que la perspectiva moral desde la que se mueve el personaje es justificable.

Esta justificación modifica la percepción moral del espectador y genera en este el interés de que la historia se desarrolle favorablemente para el personaje en cuestión (más si este es protagonista). En otras palabras, si el código moral del personaje está justificado narrativamente, es más probable que espectador lo apoye y desarrolle una conexión empática más profunda con él.

En el caso de Hannibal, esto es aplicado desde dos mecanismos narrativos diferentes. En primer lugar, está el mecanismo que contextualiza el origen y el desarrollo del código moral de Hannibal: este contexto se encuentra en la obra literaria "*Hannibal: el origen del mal*", en la que su creador (Thomas Harris) nos presenta a un joven Hannibal que pierde a sus padres a la edad de 9 años a manos de soldados nazis durante la Segunda Guerra Mundial en Lituania [Nota: F.A. Sopuck (2021) explica que el uso del soporte histórico en una propuesta ficcional que simula un hecho basado o contextualizado en un momento histórico real, le da peso a la narrativa de la historia, lo que facilita la sensación de cercanía por parte del espectador, ya que reconoce como real el contexto en el que se desarrolla la simulación].

Después de quedar huérfanos junto con su hermana menor Misha, son retenidos por los mismos soldados con el fin de usar la casa de sus padres como resguardo militar. Durante el tiempo que los soldados pasan resguardados en el lugar, llega el invierno y, junto con él, la escasez de suministros y eventualmente la hambruna. Es por esto que dichos soldados toman la decisión de comerse el cuerpo de Misha mientras Hannibal observa impotente. En palabras de Harris, los soldados "devoran la carne de Misha", lo que para el detective semiótico puede significar también una alegoría de una violación grupal que Misha sufre, lo que cobra sentido si se entiende el canibalismo como el producto de un cortocircuito neuronal que une dos instintos básicos del ser humano: el placer sexual y la alimentación. Este cortocircuito, causado por el trauma de la muerte de su hermana en una situación atroz, puede ser considerado el origen del gusto de Hannibal por la carne humana.

Mas adelante, en la misma obra literaria, también se identifica el momento en que Hannibal pierde todo rastro de humanidad y compasión dentro de sí mismo cuando adquiere el gusto por cazar y torturar a los culpables de la muerte de su hermana. Esto fomenta en él un



sentimiento de odio y desprecio hacia la humanidad. Esta contextualización narrativa de su historia hace que la construcción del personaje sea coherente en cuanto a su código moral y las acciones transversales a este, lo que da la sensación de un personaje complejo que posee una justificación narrativa completa, lo que facilita su conexión con el espectador, punto en el que coincide el experto Tiwari (2022).

A su vez, Fuller utiliza otro mecanismo narrativo distinto que se da desde la composición visual y narrativa de algunas escenas y diálogos de Hannibal, los cuales aluden al profundo sentimiento de soledad que este experimenta causado por su incapacidad de conectar profundamente con otras personas. Un ejemplo de este mecanismo se puede identificar en un diálogo entre Bedelia du Maurier (psiquiatra de Hannibal) y Hannibal, donde esta menciona que su falta de honestidad con los demás llega a ser un factor determinante de su soledad. Además, menciona que Hannibal se relaciona con el mundo a través de un "velo de humanidad" que no le permite conectar realmente con nadie, pues nunca se muestra como en realidad es y solo se relaciona usando un "traje de persona", lo que es lo mismo que decir que Hannibal se disfraza de persona para relacionarse con el mundo.

Fragmento tomado del dialogo entre Bedelía y Hannibal. S1xC5

**...pero llevas como traje
una persona muy bien diseñada.**

Otro ejemplo de los mecanismos narrativos utilizados por Fuller en la producción de la serie es la composición de algunas escenas de Hannibal en las que también se alude a su profundo sentimiento de soledad, el cual el espectador puede reconocer y entender, aportando a la conexión empática entre el espectador y el personaje. Por ejemplo, hay una escena en la que se alude románticamente a un Hannibal visiblemente decepcionado por la ausencia de Will en su cita de terapia. La secuencia de enfoques evoca a este sentimiento, dándose de la siguiente forma narrativa: primero, Hannibal mira la extensión de su oficina casi vacía, se sienta en su sillón mirando fijamente el sillón vacío frente a él (donde debería estar Will), se levanta hacia su escritorio, se sienta y rectifica la posición de algunos objetos sobre la mesa, revisa su reloj para verificar la hora, abre su agenda



y comprueba la hora de la cita con Will, abre la puerta de la sala de espera con la esperanza de verlo allí, y procede a tomar su saco para ir en su búsqueda.

Imagen tomada de la serie Hannibal. *Hannibal esperando a Will*. S1xC8



Estas herramientas de producción, propias de la fusión entre lo atractivo idealizado y lo moralmente cuestionable y repulsivo, sumergen al espectador en una experiencia estética única, como se ha visto en el desarrollo de este caso. La transfiguración estética que ofrece la serie Hannibal se desenvuelve en distintos niveles narrativos que ya se han desglosado (el nivel estético del rol de género y el de las representaciones de lo maligno y sus justificaciones).

Dicho lo anterior, el detective procedió a hacer el análisis del siguiente nivel estético, que corresponde a la fascinación morbosa generada por la construcción visual del personaje y por la cual Hannibal se vuelve la materialización del concepto "criminal fascinante".

El criminal fascinante, según J. Sánchez (2002) es aquel opuesto al "modelo común del malvado", pues la ausencia de ética y moral suelen ser representadas de manera repulsiva e incómoda. Sin embargo, el



concepto de "criminal fascinante" une la voluntad violenta de matar con el encanto y refinamiento propios de la cultura artística, dotándolo de un grado de exquisitez y elegancia. El uso de esta estética particular en este tipo de producciones se vuelve un recurso argumentativo constante y un medio de profundización en la construcción multidimensional del personaje. Se hace una mezcla de rasgos admirables (inteligencia, carisma) y despreciables (violencia, crueldad) que reconfigura el juicio estético del espectador para generar una reacción memorable.

Hannibal es un claro ejemplo de esta estetización argumentativa en distintos momentos de su desarrollo de personaje: sobre esto, es interesante la reflexión que hace el Sr. Sánchez sobre el origen del apellido Lecter, ya que menciona que el apellido de Hannibal refleja cierta exclusividad de la clase aristócrata y que "puede ser indicativo de una maniobra de Harris por relacionar a Hannibal con la alta alcurnia y, más aún, con la nobleza de origen franco-normando" (Sánchez, 2002). El indicativo en cuestión se refiere al parecido del apellido Lecter con la frase *Au Lecteur*, que es un poema escrito por Charles Baudelaire. Esta expresión es la apertura de una colección de poemas donde el autor explora aspectos oscuros de la existencia desde una visión sombría y provocadora de la condición humana.

Esta asociación de Hannibal con la alta sociedad es también sustentada de manera narrativa por medio de elementos visuales y argumentativos propios del desarrollo estético de la historia. El primer elemento que el detective identificó al ver la serie en su idioma original es el acento británico, propio de la realeza inglesa, el cual percibe como elegante y sensual. Aunque esta percepción puede estar ligada a gustos personales del detective, existe una correlación entre la imagen sofisticada de Hannibal y su manera particular de expresarse: sus respuestas son precisas y reflejan un vocabulario extenso propio de un erudito de la filosofía. Igualmente, esta manera de hablar tan cortés y precisa denota una educación de la etiqueta y los buenos modales, usualmente asociados con la alta sociedad. También, está el juego de asociación por medios visuales como lo son su presentación personal: su vestimenta es impecable y hecha a la medida, perfectamente cuidada, con cada cabello en su lugar.



Unidad de Análisis Visual

Departamento de Asesinos Seriales
División Universidad Pedagógica Nacional
Caso No.0022

Esta estética refinada se muestra en los dos escenarios en los que se desenvuelve constantemente. El primero es la gran mansión en la que Hannibal reside y de la que se dan vistazos en distintos momentos: en las escenas de cocina se ve una instalación moderna y muy bien equipada, además de un comedor cuya composición estética es muy parecida a la de los cuadros barrocos, lleno de naturaleza muerta. Aunque es interesante pensar la narrativa visual de las producciones audiovisuales desde los territorios habitados, el detective no pretende ahondar en el tema más allá de las insinuaciones de un estatus social privilegiado y su aporte a la idealización y construcción de una imagen sofisticada del asesino serial.

Imagen tomada de la serie. *Mansión de Hannibal*. S1xC5





Imagen tomada de Pinterest. *Comedor de Hannibal*. Usuario: @lestalk



El segundo escenario en cuestión es el despacho de psiquiatra de Hannibal, el cual incluye una amplia biblioteca, distintas figuras y esculturas, mientras que las paredes están forradas de cuadros de arte clásico y renacentista. Este orden de los elementos en la imagen lleva consigo una carga estética que alude al buen gusto y la apreciación que Hannibal tiene del arte.

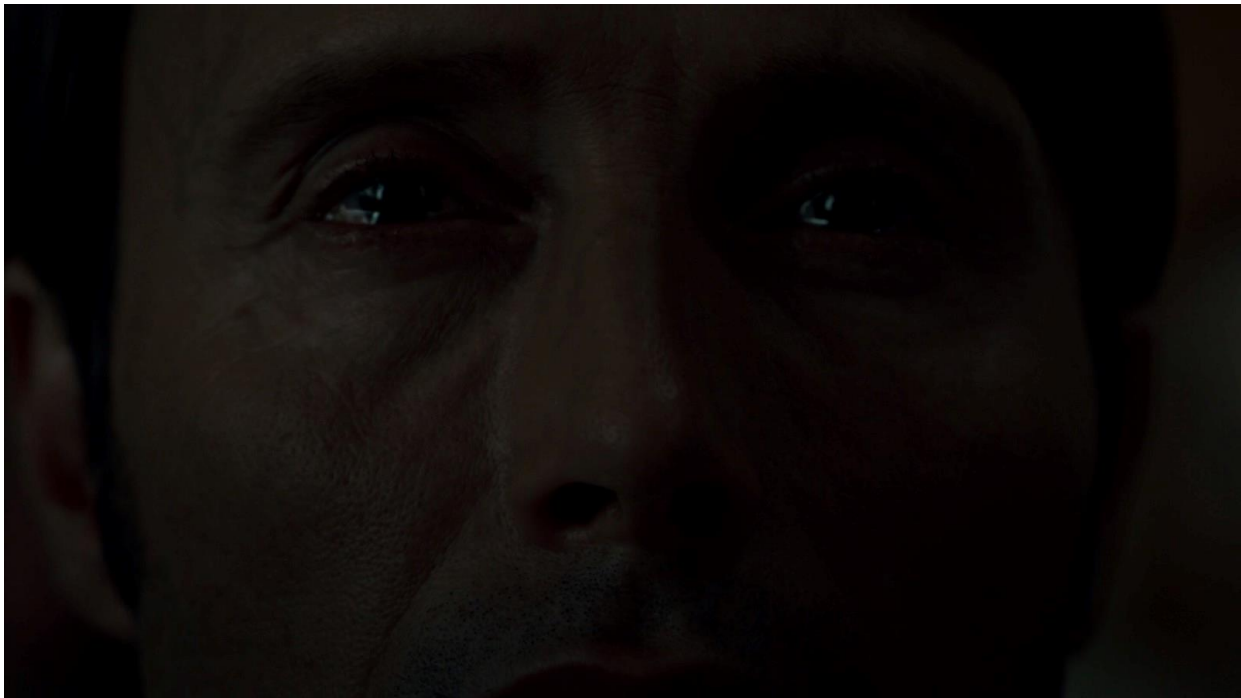
Imagen tomada de la serie. *Despacho de Hannibal*. S1xC3





Otra de las herramientas narrativas de las que se vale la producción audiovisual para enfatizar su cercanía con la alta sociedad del personaje y robustecer la imagen de refinamiento, es la explotación de sus gustos personales por medio de escenas que reflejan su disfrute de expresiones artísticas propias del contexto de la realeza francesa, como la ópera.

Imagen tomada de la serie. *Hannibal y la ópera*. S1xC7



Es interesante la apuesta que hace Fuller en la escena de la ópera, en la que Hannibal llora conmovido por el talento de la cantante. Teniendo en cuenta que el arte por sí mismo es una expresión de la condición humana el que la narrativa visual aluda a una emoción desbordante por la virtud de su ejecutora, esto contrasta paradójicamente con la falta de conciencia desprendida de las imágenes de cocina, donde los seres que mutila para sus platos son despojados de cualquier virtud correspondiente a lo complejo de la existencia humana. Las víctimas, en palabras del mismo Hannibal, "no son diferentes a los cerdos de los mataderos".



Para continuar con el desarrollo de este nivel de estetización, el detective procedió a analizar el placer estético que él mismo experimentó por causa de los asesinatos estilizados perpetuados por Hannibal. En un inicio, estos responden narrativamente a la cuestión artística de su obsesión con la estética y su apreciación por las artes, lo cual, de alguna manera, eleva la imagen reproducida de asesino serial hacia la de un artista de lo macabro, volviéndose este punto sustancial en cuanto a la romantización del asesino.

“En el caso de Lecter, además, su relación con lo excelso, lo artístico, lo estético, confiere un peso semiótico a sus asesinatos que no encontramos en los de Jack, puesto que los de este serían vistos, en contra del gusto del psiquiatra, demasiado sucios, vulgares, ordinarios.” (García, 2020).

Esta argumentación también se hace desde la narrativa textual que maneja la serie, esto se ejemplifica en algunos de los diálogos que describen las obras macabras de Hannibal desde la perspectiva de Will.

Fragmento de diálogo tomado de la serie. *Elegancia*. S1x2

**Todas sus brutalidades
tienen elegancia.**

Fragmento de dialogo tomado de la serie. *Arte*. S1x3

**Lo suficiente para recrearlos
y, quizá, convertirlos en arte.**

Es por esta razón que el detective hizo el análisis, a partir del modelo de R. Barthes (1986) sobre los tres sentidos de la imagen, de tres escenas del crimen que a su consideración engloban la estetización de Hannibal por medio de la puesta en escena.

Estas escenas son las más impactantes a nivel visual tanto por su referencialidad a obras y movimientos artísticos como por sus implicaciones de la intertextualidad de la que habla Barthes.



Unidad de Análisis Visual

Departamento de Asesinos Seriales
División Universidad Pedagógica Nacional
Caso No.0022

Con el fin de que el lector entienda la construcción de los formatos de análisis de las escenas, el detective realiza las siguientes consideraciones:

Primer sentido, denotativo = Reporte de la escena
Segundo sentido, connotativo = Análisis forense
Tercer sentido, lo obtuso = Perfilamiento visual



Reporte analítico de escenas del crimen		Caso No.	0022	02/06/2024
Detective Semiótico	Caren Higuera Fuerte	ID	2018172025	
Carta de presentación del copycat		Autor	Hannibal	#1
Primera escena del crimen de Hannibal durante el primer capítulo de la serie. Esta es su carta de presentación criminal ante el FBI. Con esta escena, busca mandarle un mensaje al perfilador, Will Graham, sobre "lo que no está viendo" en el caso del Alcaudón de Minnesota, asesino #2.		S1xC1 Min. 28:17		



Reporte de la escena

Víctima femenina, identificada como Cassie Boyle.
 Cuerpo joven, de unos 23-25 años, complexión delgada, caucásica.
 Encontrado en un campo abierto a las afueras de Hibbing, Minnesota.
 Al parecer en la mañana o medio día.
 Posicionada boca arriba sobre la cabeza mutilada de un ciervo adulto que se encuentra encima de una pila de rocas que funcionan como base y contrapeso.
 Laceraciones contundentes en pecho, tórax y muslos, que encajan con el soporte del empalamiento del cuerpo en las cornamentas del animal.
 Brazos y piernas extendidas gravitacionalmente.
 Espalda ligeramente arqueada por la posición.
 Cabello recogido en una moña simple.
 Rastros de sangre originados desde las laceraciones que llegan hasta la base rocosa.
 Presencia de dos cuervos sobre el cuerpo.
 Cuerpo rodeado de naturaleza.



fortificarla y volverla una estructura resistente y endurecida. El final de este proceso se da a finales de agosto, por lo que también existe una asociación del cambio de las estaciones como temporadas de transición y el renacimiento del ciervo después del otoño, lo que a su vez ejemplifica el cambio constante y el ciclo de crecimiento y transformación.

3. Los cuervos

En el caso de los cuervos, por un lado, se les asocia culturalmente con la muerte por su condición de carroñeros: antiguamente, durante las guerras, los campos de batalla eran invadidos por miles de cuervos que buscaban alimentarse de los cuerpos de los fallecidos. Estas asociaciones se siguieron aplicando posteriormente en las representaciones de la muerte, que anuncia su presencia por medio de las apariciones de estos animales.

Por otro lado, en la cultura celta y la mitología nórdica, la presencia de dos cuervos alude a la travesía de Odín para conseguir sabiduría al retirar uno de sus ojos. Por eso, los cuervos son conocidos como "los ojos de Odín", lo que genera que sean considerados como guías sabios y espirituales.

4. La posición

Usualmente, la posición de un cuerpo que yace boca arriba suele asociarse con una postura pasiva y vulnerable que está a merced del dominio de fuerzas externas. En las representaciones artísticas, esta posición representa el descanso y la muerte.

Por otro lado, desde la dramaturgia y la teatralidad, la pantomima de las figuras corporales de este tipo suele asociarse a la relajación total de los músculos, lo que refuerza la idea de la muerte.

Posible mensaje connotativo

Teniendo en cuenta los significados de los elementos anteriormente explorados, junto con el contexto narrativo de la serie (donde se explica que la aparición de esta escena realizada por un imitador), esto ayuda al detective Will Graham a identificar los elementos faltantes en el acto criminal del alcaudón de Minnesota. En el momento en que uno de los cuervos picotea el cuerpo, Will hace la conexión del asesino con el posible canibalismo que comete, razón por la cual no han encontrado los restos de las demás víctimas.

Por otro lado, desde una lectura más connotada, referente a la intención de Hannibal con la composición visual bien ejecutada de esta escena, casi un mensaje personal, se puede inferir que esta primera escena del crimen



habla sobre el inicio de la transformación de Will guiada a manos del doctor Hannibal Lecter.

Perfilamiento visual

Por último, sobre el sentido obtuso, el detective se fija, por ejemplo, en la dualidad de dos objetos contrastantes: por un lado, un par de cuervos; y por otro lado, en el fondo se ven dos árboles, uno junto al otro. Esto podría simbolizar de alguna forma la relación posteriormente cercana de Will y Hannibal.

La posición del sol que se encuentra entre la cabeza del animal y la de la víctima podría referirse a una conexión de la mente y la naturaleza. La marca de horizonte de la hierba divide el plano del cuerpo del de la cabeza de ciervo, como si ambos estuvieran situados en dos lugares muy distintos. Incluso, esta imagen, en la que el cuerpo parece estar a ras de la línea del cielo, podría ser como la ascensión de la víctima al plano divino y su elevación como una obra de arte.



Reporte analítico de escenas del crimen		Caso No.	0022	02/06/2024
Detective Semiótico	Caren Higuera Fuerte	ID	2018172025	
El juez		Autor	Hannibal	#6
Hannibal asesina al juez que lleva el caso de Will durante el proceso en que este es inculpado inteligentemente por él mismo de sus crímenes. El juez había rechazado su testimonio en la corte, puesto que ya había decidido que Will era culpable y quería cerrar el caso.		S2xC3 Min. 36: 03		



Reporte de la escena

Varón blanco, identificado como el juez Müller.
 Edad aproximada entre los 57 - 65 años, complexión ancha.
 Es encontrado en la sala de tribunal donde se efectúa el juicio de Will Graham. Se estima que fue asesinado en su despacho y arrastrado hasta allí para su exhibición.
 Causa de muerte: disparo contundente en el pecho.
 Mutilación post mortem: su cerebro y su corazón son extraídos y puestos en una balanza atravesada en su mano izquierda.



1. La balanza

Simboliza la evaluación objetiva y el equilibrio de peso entre pruebas y argumentos, lo que refleja la supuesta imparcialidad de la justicia en la toma de decisiones. Sin embargo, en esta escena el lugar de ambos pesos es ocupado por el corazón y el cerebro del juez. Ambos son objetos que se contrarrestan semióticamente: el corazón suele asociarse a los sentimentalismos y la parte sensible del ser que no responde a razones ni argumentos; mientras que, por el contrario, el cerebro es comúnmente asociado con el uso de la razón y la lógica fría y calculada.

2. La espada

Representa la ejecución de la decisión tomada de forma firme y decisiva y el cumplimiento de la misma. En el contexto griego, la diosa de la justicia, Temis, utiliza la espada para persuadir a ambas partes de que su decisión es justa y racional. Este elemento simboliza la aplicación de la ley y la autoridad de quien la ejecuta.

3. Los ojos vendados

Este signo es normalmente asociado a la imparcialidad de la justicia, que no se deja influir por riquezas, paraciencias o política. De aquí proviene el concepto de que la justicia no "mira" a quien está siendo juzgado, lo que implica que esta debe ser impartida objetiva y equitativamente.

4. La sotana

Es un símbolo de poder y dominio. En la cultura griega, la toga predecesora de la sotana era un símbolo de estatus que con el tiempo se configuró desde la asociación con el poder, privilegio y solemnidad del sistema jurídico, pues esto se estableció como la forma correcta de asistir a la corte real.

El alzacuello de color blanco simboliza la imparcialidad en la aplicación de la ley. Este también es utilizado por religiosos en representación de la pureza de su alma, mientras que el color negro representa la seriedad y austeridad que los caracteriza.

Posible mensaje connotativo

Esta escena del crimen en particular muestra un poco del sistema moral que maneja Hannibal. El asesinato del juez que posteriormente es expuesto al frente del tribunal bajo un cuadro artístico de la diosa griega de la justicia puede tener varias lecturas: una de ellas es que es el juez quien está siendo juzgado ya sus ojos son vendados con la piel estirada de su frente, lo que puede simbolizar su incapacidad para ver más allá de su persona.



Por otro lado, la disposición de los órganos puede ser leída como el debate interno que tiene Hannibal en ese momento, pues comete este asesinato exclusivamente para disipar las sospechas sobre Will. Esto se refleja como un acto de imprudencia de su parte, lo que implica que, entre la dualidad de la razón y su sentimentalismo dirigido a Will, el corazón ganó esta batalla.

Otro simbolismo a considerar es la presencia misma del juez como el ser que tiene poder sobre los demás. Una de las asociaciones a las que llega el detective es esta recurrencia de una figura de poder omnipresente que ejerce juicios morales sobre los demás, lo que implica que estos juicios no suelen ser imparciales. Es por esto que el detective llega a la asociación con el símbolo "el ojo que todo lo ve", por el cual el juez se ubica desde un lugar moralmente superior. Esto es contrario al significado de la venda en la representación original de la justicia, lo que también puede leerse como la corrupción del sistema jurídico, al servicio de los poderosos que son quienes construyen el sistema judicial a su potestad.

Perfilamiento visual

Un detalle que al detective le parece interesante es la presencia de la bandera de Estados Unidos en una esquina al fondo de la imagen. El efecto visual que ejerce no es muy llamativo, pero puede llegar a estar cargado de una intención de dirigir al espectador hacia el totalitarismo y la hegemonía global de este país, mediante la cual puede entenderse a sus altos mandos como los verdugos de quienes cometen acciones no morales a sus ojos en el mundo.

También, el hecho de que los elementos filosóficos, como la lanza que sostiene la balanza y la espada en la mano del juez (ambas atravesadas en sus extremidades), pueden evocar una sensación del doble filo de la justicia: así como se tiene la capacidad de juzgar, también se puede ser juzgado por nuestras acciones.



Reporte analítico de escenas del crimen		Caso No.	0022	02/06/2024
Detective. Semiótico	Caren Higuera Fuerte	ID	2018172025	
La gran obra maestra		Autor	Hannibal	#8
El capítulo inicia con esta escena del crimen, la que Hannibal considera su mayor obra de arte. La exposición de esta significa el resurgimiento del asesino serial más prolífero de la historia dentro de la serie.		S2xC6 Min. 06:49		



Reporte de la escena

Víctima masculina, identificada como Sheldon Isley.
Varón caucásico, de 50 a 56 años, complexión delgada.
Encontrado en un estacionamiento en Richmond, Virginia.



1. El cadáver

Teniendo en cuenta lo que la serie describe sobre esta escena, el cuerpo puede simbolizar el alimento del árbol. Este se nutre de él, ya que el cuerpo estuvo sumergido en agua hasta los muslos por lo menos por 72 horas, y las raíces del árbol siguen vivas y se conectan a través de las extremidades del cuerpo. Esto es casi como decir que el árbol se entrecruzó con el cuerpo del hombre, por lo que ahora este hace parte de su tronco.

2. El árbol

El símbolo de la naturaleza antiguo es el árbol de la vida, que representa la conexión entre la tierra y el cielo, la vida y la muerte. Culturalmente, se tiene la creencia de que este es el eje del mundo. Por otro lado, los aros en el tronco simbolizan tiempos de transformación y crecimiento, lo que se asocia con la sabiduría y la evolución. Las raíces de estos árboles se asocian con la conexión con los ancestros, mientras sus ramificaciones apuntan al futuro.

3. Las flores

Las flores que reemplazan los órganos en el cadáver son todas venenosas: belladona, adelfa blanca y hierba cana. En el lenguaje de las flores, las flores venenosas pueden ser una advertencia de peligro.

4. El escenario

Que la escena esté situada en un estacionamiento de concreto puede estar relacionado con las grandes ciudades y cómo su emplazamiento llevó a la devastación de la naturaleza que previamente existía.

Posible mensaje connotativo

Teniendo en cuenta el contexto que da la serie sobre esta escena, el mensaje connotado es fácilmente identificable: la víctima en el tronco es un concejal que aprobó una propuesta para construir un gran estacionamiento en un hábitat importante para una especie de pájaro cantor. Sobre el hecho de que el cuerpo estuviera sumergido en agua durante 72 horas, podemos inquirir que fue una táctica para que el árbol siguiera vivo mientras el cadáver era manipulado y enroscado en él. Casi parece una venganza poética: el concejal deforesta un bosque e, irónicamente, una pequeña parte de este bosque (el árbol) se apropia de su cuerpo para alimentarse y sobrevivir. Por otro lado, se explica que las flores expuestas en el tórax abierto fueron plantadas como semillas en los pulmones del concejal, los cuales se llenaron de agua para que estas crecieran y se expandieran. Esto representa una forma relativamente "bella" de hacer un juicio moral, pues estas plantas son venenosas, lo que podría significar que esta persona era tóxica o venenosa para los demás.



Específicamente, la belladona que ocupa el lugar del corazón era utilizada en la mitología nórdica por Loki para causar ceguera, lo que puede simbolizar que el corazón del concejal estaba cegado, tal vez por la avaricia.

También, las flores suelen asociarse con los funerales a través de los arreglos fúnebres. Esta es una manera de "embellecer" una situación lúgubre y dolorosa, dándole un toque de color y belleza; sin embargo, esta tradición empieza por la necesidad de cubrir el olor pútrido de los cadáveres. Es interesante considerar el uso de un símbolo generalmente asociado a la belleza para opacar la muerte.

Por último, otra asociación que hace el detective es sobre la imagen de las raíces rompiendo el cemento: esto puede simbolizar el triunfo de la naturaleza sobre el concreto, pues cuando se deja abandonado algún asentamiento humano, eventualmente la naturaleza se apodera de esta y la cubre con su manto verde.

Perfilamiento visual

El tono de la piel del cadáver es pálido, al igual que las flores de cerezo que da el árbol, lo que da una sensación unificada entre ambos elementos, como si fueran uno solo.

Los arboles no pueden vivir en concreto, pero este tiene una fuente de alimento dentro de sí, lo que hace pensar en una vida que se mantiene gracias al fin de otra.

En contraste con el escenario frío, el cuerpo pálido y los frutos blancos, las flores del centro llaman la atención por la intensidad de su color. Tal vez, en un mundo frío y lúgubre, el color genera calor, es su centro, es su corazón.

La información connotada y obtusa, resultado de los análisis de estas escenas, demuestra que, en cierta medida, la estética macabra que maneja la narrativa visual de la serie Hannibal hace que esta tenga una serie de matices, producto del juego con diversas herramientas escenográficas, que aportan a la sumersión visual del espectador. Esto facilita una conexión profunda entre su experiencia estética y su reacción afectivo-moral.

Para concluir tanto la erotización como la estetización del personaje ficticio Hannibal aportan a una imagen romantizada del asesino serial. Teniendo en cuenta lo tratado anteriormente sobre Romantización la erotización en si misma cumple un factor clave de esta acción, específicamente en su papel de cosificación del personaje que permite al espectador encontrar en Hannibal un objeto de deseo, esto sucede específicamente por la transferencia erótica que implica la conversión de dicho objeto de deseo en una fantasía erótica que refuerza la idealización del personaje, pues la percepción del espectador se



transforma en función de su fantasía y su deseo de poseer dicho objeto, lo que vuelve a la experiencia visual estimulante y excitante debido a la respuesta psicosexual que produce.

Por otro lado, la estetización ofrece para el espectador un personaje profundo y tridimensional que ejemplifica características en su construcción con las cuales el espectador puede sentirse identificado por el principio de fijación anteriormente mencionado o en este caso el de representación, donde el espectador encuentra en dicho personaje acciones o características tanto profesionales como en su personalidad que genera en él una sensación de admiración, esto contribuye a la percepción de un personaje ficticio con quien no necesariamente comparte el mismo sistema de valores pero que posee cualidades que el espectador desearía tener.

En el caso de Hannibal esto es evidente en su concepción sobre el arte y el refinamiento, lo que se tiende a asociar con las altas clases sociales, es decir contextualmente tendemos a asociar el arte con la aristocracia y la alta sociedad lo que le da peso al personaje desde su poder socioeconómico.

Sin embargo, es interesante contemplar la idea de lo estéticamente agradable desde la perspectiva Santayana que expresa que lo "bello" es directamente "bueno", pero en esta producción audiovisual surge una declaración contradictoria de estos conceptos por ejemplo en la composición de las escenas del crimen donde el campo estético de las imágenes grotescas viene cargado con simbolismos y significados profundos que pueden ser concebidos por el espectador como "poéticamente bellos" lo que le da un valor estético novedoso, atractivo e interesante.

El detective marca el final de este análisis con la siguiente frase de su autoría, registrada en el pensadero (p. 62):

forma de expresion artistica
"Las manos de un chef, las manos de un artista, las manos de un asesino. Reflejan la complejidad de existir en el trato imaginario de ver y consumir" -P, 2024



Procedimiento oficial del análisis sobre la genealogía del villano para la finalización del caso 0022

Evidencia C. Genealogía del villano

Para comprobar la veracidad de la investigación, el detective se dispuso a encontrar los orígenes de la estética tan marcada y admirada de la producción visual de Hannibal. Esto se hizo por medio de la construcción de otro atlas con el fin de encontrar relaciones con otras producciones audiovisuales que, igualmente, entran en la problemática de representar un aspecto complejo, como la construcción de un villano, desde una moralmente cuestionable como lo es su romantización.

Este atlas se empezó con la imagen publicitaria de la serie Hannibal. Con esta, el detective busca exponer principalmente el aspecto físico y estético del personaje Hannibal, tomándolo como referente de las comparaciones que le siguieron.

Para empezar a encontrar patrones, el detective tomó la decisión de buscar dentro de su experiencia como consumidor el concepto de villano. Para esto, optó por buscar imágenes en internet que retrataran a villanos de las películas que, en su momento, fueran objeto de consumo del detective. Así mismo, las delimitó por medio de factores visuales que en ese momento consideró como una manera de enfocar la búsqueda, limitando el concepto de villano a una característica notable que anteriormente se identificó en el estudio de la estetización del asesino: el villano refinado o sofisticado.



Imagen tomada del atlas. cuadrante 1.



Como resultado de esta primera lectura visual realizada por el detective, se encuentra un patrón visual en la estética utilizada para la producción de la imagen de estos villanos, identificándose como rasgo principal la elegancia. Este se convierte en un foco de interés a lo largo de la serie, por lo que el siguiente paso del detective fue encontrar las razones que generan esta estética visual elegante.

Producto de esto, el detective se planteó una pregunta eje para el desarrollo de la investigación de la genealogía: ¿cuál fue el primer villano en la historia del cine en poseer características elegantes?

Para encontrar esta respuesta, fue necesario indagar en los predecesores de los villanos modernos. De esta manera, se determinó que el concepto de "villano seductor" se originó por primera vez en la producción visual de Drácula (1931). Al ser el Drácula original un reflejo de la sociedad victoriana y una crítica hacia su preocupación sobre la decadencia moral y la sexualidad reprimida, su construcción entiende la necesidad narrativa de encontrar una estética que evoque la sensación de seducción en el espectador. Para cumplir con esta finalidad, la producción se vale de dos aspectos importantes: primeramente, el aspecto físico del personaje; y en segundo lugar, la representación estereotipada de la sociedad aristócrata del tiempo a la cual pertenece Drácula.



La conjunción de estos dos aspectos radica en un primer elemento visual que el detective identifica en los patrones visuales del atlas: el uso del traje formal. Así pues, este se convierte en un rasgo repetitivo a lo largo del análisis visual de este atlas, lo que lleva al detective a formular la siguiente pregunta sobre esta clara relación entre objeto y concepto: ¿por qué el traje formal se asocia con la elegancia y cómo repercute esta asociación en la producción cinematográfica?

Respecto al primer planteamiento, el detective indagó en el origen del traje formal. Este se da a inicios del siglo XIX por la necesidad de los hombres de alta alcurnia de mostrar estatus y buen gusto. Así pues, a manera de reflejo de este primer encuentro con el origen del concepto de elegancia por medio de un elemento visual como el traje, surge el siguiente panel de atlas, en el cual se refleja la imagen de este primer Drácula, además de imágenes de los primeros trajes formales creados para complacer la necesidad de la nobleza de diferenciarse de los plebeyos, pasando por una imagen de uno de los primeros villanos en implementar estos elementos en el cine mudo: Gwynplaine (de *El Hombre que Ríe*, 1928), interpretado por Conrad Veidt.

Imagen tomada del atlas. Panel 2.



Después de revisar este contexto histórico, en el detective hizo eco el hecho de que las representaciones de villanos sofisticados nacen de la necesidad de exhibir su participación en la alta sociedad. Este punto empezó a cobrar fuerza cuando el detective adicionó las imágenes de otros villanos que cumplen con este aspecto.



Imagen tomada del atlas. panel 3.



Por ejemplo, en el caso de Loki, personaje del Universo Cinematográfico de Marvel interpretado por Tom Hiddleston, este pertenece a la rama principal de la mitología nórdica, lo que puede asociarse con una idea superioridad dado su reconocimiento como uno de los dioses principales de dicha mitología. También está el ejemplo de Lucius Malfoy, personaje de la saga *Harry Potter*, que personifica esta idea de que el malvado posee un gran estatus social, pues en el contexto de la serie Malfoy (y su familia) es descrito como uno de los mayores exponentes de los magos de "sangre pura", íntimamente relacionada con los círculos más exclusivos y millonarios de la sociedad mágica representada en la saga. También es interesante el ejemplo de Scar, de *El Rey León*, hermano del rey Mufasa, lo que significa que pertenece a la realeza del mundo de la película, lo que se refleja en su personalidad petulante y prepotente.

Hasta este punto, el detective encontró una relación entre las estéticas refinadas y los contextos de cada uno de estos personajes anteriormente mencionados: es como si fuera un alegato de que pertenecer a la alta sociedad es un indicativo de maldad. Esto puede deberse a la relación histórica del trato de la nobleza/clases altas hacia sus relativos iguales: si están posicionados desde un lugar de privilegio, es fácil pretender que quien no forme parte de este se encuentra en una posición marcadamente inferior.

Para finalizar, el detective reflexionó acerca de una idea curiosa que surgió en la comparativa de las imágenes donde aparecen otros dos exponentes del vampirismo en la cultura popular: estos personajes vampíricos son el perfecto ejemplo de una estética argumentada desde el atractivo físico y su relación hegemónica con la sofisticación y la clase social. Esto también se demuestra, según ya lo visto en esta exhaustiva investigación, en la construcción visual y narrativa del personaje de ficción Hannibal Lecter.



"Hannibal es el Drácula moderno, en todos los aspectos que esto conlleva..."...

CONCLUSIONES DEL CASO

Conclusiones de la investigación del caso 0022

Como conclusión de esta investigación, el detective presenta a continuación los puntos que considera como los más claves de todo el desarrollo investigativo de este caso:

- 1) Los elementos visuales que aportan a la imagen romantizada del asesino serial Hannibal son su erotización (enfocada en sus manos), la homoerotización de la relación entre Hannibal y Will, y la estetización de él mismo y sus crímenes, lo que lleva a la construcción de un personaje complejo y multifacético que es una muy buena fuente de análisis y al que es muy difícil condenar moralmente precisamente por ello.
- 2) La transgresión aparece a través de muchos factores a lo largo de esta investigación: lo grotesco (transgresión de la idea de belleza convencional/tradicional de lo clásico; exploración de la belleza en su forma inusual) y lo homoerótico (transgresión de lo heteronormativo y los roles de género impuestos) son un ejemplo de ello. Esta serie, por ende, puede entenderse como una producción transgresora ante toda normatividad, y un reto para cualquier código moral al que nos adhiramos en nuestra vida real.
- 3) La romantización de Hannibal responde a que los elementos visuales de la serie están tan bien contruidos (y la serie en sí hace de Hannibal su protagonista absoluto) que pueden llevar a que varios de sus espectadores dejen de lado toda consideración moral al momento de intentar entenderla.
- 4) Se ha demostrado que la imagen de Hannibal ha sido romantizada. Se ha visto cómo es la construcción estética que aplica en casos de otros villanos, y se ha determinado que dicha construcción se cumple a cabalidad en el caso de Hannibal (llevando a su posterior romantización). Sería un punto interesante para futuras investigaciones tomar otros sospechosos, hacer un estudio similar y comparar con este caso para ver qué similitudes y diferencias se pueden hallar en la construcción estética y romantización del villano/antihéroe/antagonista.



Esta investigación estuvo fuertemente enfocada en la percepción individual del detective con respecto a la serie. Sobre este punto, el detective considera que puede hacerse más énfasis en cómo los elementos visuales presentes en esta serie influyen en el arte que el mismo detective produce. Así mismo, para investigaciones futuras que involucren nuevamente a esta sospechosa, el detective concluye que podría abordarse cómo estas individualidades finalmente llevan a la construcción de comunidades alrededor de ella: la serie cuenta con una dedicada comunidad de fans que han hecho que se gane un hueco dentro de la cultura pop contemporánea. Cómo trasladamos una experiencia inicialmente individual a otra colectiva, con todas las consideraciones morales que esto involucra en relación con esta sospechosa, puede ser un punto de estudio bastante fructífero, sobre todo si se enfoca desde la crítica social y de cómo el arte tiene el poder de legitimar o reprochar ciertos comportamientos cuestionables.

CASO CERRADO



REFERENCIAS DEL CASO

Expertos (Bibliografía)

- Anguiano, M. (2012). Adentrándose en las mentes criminales: perfilación de asesinos seriales. *Archivos de Criminología, Seguridad Privada y Criminalística*, (8): 10 págs.
- Arendt, H. (2003). *Eichmann en Jerusalén: Un estudio sobre la banalidad del mal* (Trad. C. Ribalta). Lumen (Trabajo original publicado ca. 1963).
- Argüello Manresa, G. (2016). La paradoja del suspenso anómalo. *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, (68): 49-65. doi: <https://doi.org/10.6018/daimon/205241>.
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces* (Trad. C. Fernández Medrano). Paidós (Trabajo original publicado ca. 1982).
- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía* (Trad. J. Sala-Sanahuja). Paidós (Trabajo original publicado ca. 1980).
- Basu, S. (2020). Online Yaoi Fanfiction and Explorations of Female Desire through Sexually Exploited Male Bodies. *Rupkatha Journal*, 12(5): 1-8. doi: <https://dx.doi.org/10.21659/rupkatha.v12n5.rioc1s1n3>.
- Battaile, G. (sf.). *El erotismo* (Trad. desconocido). Fuente: <https://www.pensamientopenal.com.ar/system/files/2014/12/doctrina31464.pdf> (Trabajo original publicado ca. 1957).
- Breda, H. (2017). « Délectable Lecter »: réification et (homo)érotisation des corps masculins dans la série télévisée *Hannibal*. *Genre en séries*, (5): 19 págs. doi: <https://doi.org/10.4000/ges.884>.
- Cid Jurado, A.T. (2014). La imagen y la visualidad: una perspectiva semioantropológica. *Letra. Imagen. Sonido L.I.S. Ciudad mediatizada*, (12): 97-106.
- Connelly, F. (Ed.). (2003). *Modern Art and The Grotesque*. Cambridge University Press.
- Eribon, D. (2001). *Reflexiones sobre la cuestión gay* (Trad. J. Zulaika). Anagrama (Trabajo original publicado ca. 1999).
- García, A.N. (2020). Placer estético y repugnancia en *Hannibal*: identificación dramática, prolongación temporal y puesta en escena. *Cuadernos.Info*, (44): 209-224. doi: <https://doi.org/10.7764/cdi.44.1556>.
- Garrido, V. y Latorre, V. (2023). *El monstruo y el asesino en serie: de Frankenstein a Hannibal Lecter*. Ariel.
- Gómez Tarín, F.J. (2007). Narrativa cinematográfica y enseñanza del cine. *Comunicar*, 15(29): 75-80.
- Grønstad, A. (2008). *Transfigurations: Violence, Death and Masculinity in American Cinema*. Amsterdam University Press.



- Marín Viadel, R. (2005). La Investigación Educativa basada en las Artes Visuales o ArteInvestigación Educativa. En R. Marín Viadel (ed.), *Investigación en educación artística* (pp. 223-274). Universidad de Granada.
- Martínez Luna, S. (2016). La cultura visual contemporánea y la cuestión de la materialidad: Imágenes, mediaciones, figuralidad. *Escritura e Imagen*, 12: 93-111. doi: <https://doi.org/10.5209/ESIM.54032>.
- Morrison, A. P. (2009). On Ideals and Idealization. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 1159(1): 75-85. doi:10.1111/j.1749-6632.2009.04352.x
- Natareno Natareno, I.M. (2018). La comunicación semiológica en la escena del crimen y los peritos forenses en un asesinato. *Gaceta Internacional de Ciencias Forenses*, (29): 12 págs.
- Ramírez, E. (2020). Teoría narratológica aplicada al análisis cinematográfico. *Fuera de Campo*, 4(3): 72-100.
- Ruskin, J. (1913). *Las piedras de Venecia. Tomo segundo* (Trad. C. de Burgos). F. Sempere y Compañía (Trabajo original publicado ca. 1853).
- Sánchez Navarro, J. (2006). *Narrativa audiovisual*. UOC.
- Sánchez Noriega, J.L. (2002). La violencia en el cine: de la representación de conflictos a la estetización fascinante. En O. Barrios (Ed.), *Realidad y Representación de la Violencia* (pp. 207-220).
- Smith, M. (1994). Altered States: Character and Emotional Response in the Cinema. *Cinema Journal*, 33(4): 34-56. doi: <https://doi.org/10.2307/1225898>.
- Smith, M. (1999). Gangsters, Cannibals, Aesthetes, or Apparently Perverse Allegiances. En C. Plantinga & G. M. Smith (Eds.), *Passionate Views: Film, Cognition and Emotion* (pp. 217-238). Johns Hopkins University Press.
- Sopuck, F.A. (2021). *The Aesthetics of Horror Films: A Santayanan Perspective*. Palgrave Macmillan. doi: <https://doi.org/10.1007/978-3-030-84346-5>.
- Sparling, T. (2011). Rationalism and Romanticism in Detective Fiction. *Anderseits: Yearbook of Transatlantic German Studies*, 2(1): 201-208.
- Staroselsky, T. (2018). El problema de la estetización en la filosofía de Walter Benjamin. *Diánoia*, 63(81):61-84. doi: <https://doi.org/10.22201/iifs.18704913e.2018.81.1576>
- Stefana, A. (2017). Erotic Transference. *British Journal of Psychotherapy*, 33(4): 505-513. doi: 10.1111/bjp.12231.
- Suárez, A. (2017). *Arte y muerte: un estudio semiótico de Hannibal* [Trabajo de fin de master, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria]. Repositorio institucional de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. <https://accedacris.ulpgc.es/handle/10553/75706>



- Tartás Ruiz, C. y Guridi Garcia, R. (2013). Cartografías de la memoria: Aby Warburg y el Atlas Mnemosyne. *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, 18(21): 226-235. doi: 10.4995/ega.2013.1536.
- Tiwari, S. (2022). Sympathetic Villains in Film and Literature: The Psychology Appeal of Immorality in Fiction. *The Criterion: An International Journal in English*, 13(1): 311-324.
- Vidaurre Arenas, C. (2003). Algunas consideraciones sobre semiótica forense. En P. Córdova Abundis, L. Cortés Manresa y A.E. Velasco (Eds.), *El laberinto de la cultura: Estudios de semiótica* (pp. 277-297). Universidad de Guadalajara.
- Villamil Uriarte, R. R. (1995). Artaud me hartó: Ensayo sobre la estética de lo grotesco. *Política y Cultura*, (4): 71-77.
- Zavala, L. (2003). *Elementos del discurso cinematográfico*. Universidad Autónoma Metropolitana - Xochimilco.