

(d)

MUERTOS PERO NO MUDOS CUERPOS Y RETÓRICAS DEL DESVELAMIENTO EN CSI*

MERI TORRAS FRANCÉS
Universidad Autónoma de Barcelona

Sabemos que los muertos cuentan cosas.
H, en "Pirateado" (CSI: Miami)

En "Abra Cadáver" (CSI, 3.5),¹ el cerebral y carismático Gil Grissom y su equipo de investigadores se miden con Amazing Zephyr, un mago de la vieja escuela que se resiste a revelar sus trucos cuando, en el transcurso de una sesión, no reaparece la mujer que se había ofrecido (o mejor, la habían elegido para ofrecerse) como *voluntaria* a desaparecer. Se trata de un episodio de la exitosa serie de televisión que, a mi juicio, merece detenimiento puesto que pone de manifiesto de manera explícita los fundamentos epistemológicos que sostienen no sólo la labor investigadora del departamento CSI de Las Vegas en la ficción sino, sobre todo, las tradiciones que lo legitiman así como sus posibles funciones en el contexto cultural actual.

A lo largo de estas páginas me propongo mostrar como la serie supone una aplicación hiperreal del discurso de la razón y sus tecnologías –actuales y heredadas– para de este modo, y al amparo del metadiscurso de la ciencia, consolidar *una* idea de realidad. Esta realidad, constituida como el encaje perfecto de todas las piezas de un puzzle, organiza los hechos cronológicamente por relaciones causa-consecuencia: es por tanto una realidad *única* y *unívoca*, que desbanca cualquier posibilidad de existencia de *otra* realidad y se identifica por tanto con la verdad.

La infalibilidad de una ciencia, que se re/presenta como rigurosa y objetiva, ofrece el conocimiento de la verdad y garantiza la justa e inexorable actuación de la justicia sobre el sujeto culpable. La impunidad es imposible y el castigo seguro. Desde el cuerpo del delito a la carne de presidio, una economía de los cuerpos cruza por entero la serie, rige sus

* Este artículo es fruto de la investigación desarrollada en el seno del grupo Cuerpo y Textualidad/Cos i Textualitat [2005SGR 1013] dentro del proyecto HUM2005-4159/FILO.

¹ Episodio dirigido por Danny Cannon, con guión de Anthony E. Zuiker y Danny Cannon.

actuaciones, las premia y/o penaliza y, sobre todo, articula el conocimiento, el saber y la verdad legítimos. Habrá que detenerse en esta gramática anatómico-forense de la hiperrealidad sobre los cuerpos muertos y perseguir sus prescripciones para el gobierno y distribución de los cuerpos vivos dentro y fuera de la serie de ficción.

El primer intercambio de palabras entre Grissom y Zephyr en el episodio citado se produce como sigue:

- G[rissom]: La magia es divertida, pero no es real.
- Z[ephyr]: Nada es lo que parece.
- G: Es la lucha de la magia: el peso del conocimiento contra la mística de la fantasía.
- Z: Y usted está fantaseando ahora mismo. [...]
- G: No hay secretos, sólo respuestas ocultas.
- Z: Soy un mentiroso honesto. En mi profesión se aceptan. Vivo de ello.
- G: Yo vivo de desentrañar mentiras y descubrir la verdad.
- Z: El microscopio no le servirá.
- G: Ya... pero hay una mujer desaparecida.

Como respuesta, *Amazing Zephyr* recurre al manido y clásico truco de la moneda, que desaparece en una mano y reaparece en la otra, y le ofrece a Grissom la moneda como regalo, mientras añade ante su expresión de incredulidad: “Es tan de verdad como mi respuesta”.

El diálogo no tiene desperdicio y contiene, además, las claves que han de permitir a Grissom (y supuestamente al sujeto espectador si supiera) desentrañar el enigma de lo que sucedió –y sucederá– en los espectáculos del cada vez más *amazing* Zephyr. El mago, en efecto, le da las respuestas *de verdad* a través de la magia y Grissom tendrá que sumergirse transitoriamente en la [i]lógica aparente de la fantasía para preservar la lógica real de la verdad e identificar lo que él llama las respuestas ocultas veladas por los secretos y esas mentiras de Zephyr, honestas tal vez a los ojos de la magia pero no de la ley.

Secretos y mentiras

La articulación de las narrativas que sostienen y desarrollan éste y los demás episodios de la serie obedece a la simple conjugación de *ser* y *parecer*. Dos elementos combinados ofrecen las cuatro posibilidades que recoge el siguiente cuadro:

	SER	PARECER
1	+	-
2	-	+
3	+	+
4	-	-

Lo que *sí es* y *no parece* constituye el *secreto* (1); mientras que lo que *no es* y por el contrario *sí parece* es la *mentira* (2). De secretos y mentiras, no revelar lo que es y hacer creer lo que no es, se alimenta el discurso de Zephyr –la mística de la fantasía, lo llama Grissom– que hace posible la magia y, al fin y al cabo, también la ficción y, en definitiva, la existencia del propio Grissom como persona de una serie televisiva, con toda la realidad que le envuelve, que nos incluye a nosotros/as como espectadores/as del episodio. De ahí que no pueda dejar de considerar como un guiño irónico del guión el “Y usted está fantaseando ahora mismo” que le espeta muy seguro Zephyr. La frase tiene como mínimo una cuádruple lectura:

a) el usted alude a Grissom pero comprende también al sujeto espectador que en este momento, planteado el misterio, acaricia el límite de lo posible y lo imposible, de la mano de la magia pero, sobre todo, de la ficción televisiva que lo convierte en testimonio;

b) desvela, por tanto, la paradoja de que Grissom *dentro* de la ficción lucha contra aquello que lo hace posible *como* ficción, mientras que

c) revela la autoconciencia de Zephyr como personaje: su existencia como mago depende de su capacidad de sostenerse creíblemente como alguien con poderes, por tanto, de la verosimilitud de su persona(je). Tiene que ser el increíble y fabuloso Zephyr: su condición de fabuloso (en todos los sentidos) lo hace a la vez creíble e increíble.²

d) Por último, constituye, como ya he apuntado, una clave de resolución del caso, dado que Grissom tendrá que ser capaz de entender los principios de la fabulación para desvelar sus mecanismos traducidos a su lenguaje de realidad, allí donde lo que *parece ser*, es (3).³

² Este aspecto cobra mayor importancia cuando consideramos que los móviles de los crímenes de Zephyr apuntan hacia este sentido y constituyen estrategias para mantener su fama frente a magos más jóvenes, que comulgan con escuelas de magia más espectacular, como es el caso del otro mago del episodio Toby Arcane y su espectáculo “Cruz-y-ficción”. “It’s all fake”, le advierte Arcane a Grissom, *todo es falso*: los límites entre realidad posible e imposible se mantienen intactos una vez desvelado el truco de la *performance*. Zephyr, en cambio, se reconoce en la misma frontera de lo posible e imposible; no engaña, invita a imaginar lo que la realidad no nos ofrece (o sí), empezando por sí mismo.

³ La cuarta combinatoria, lo que ni parece ni es, no puede ser concebida: tan pronto logramos pensar lo que ni es ni parece le otorgamos una existencia ontológica y/o aparente. El diálogo no es tanto de lo *posible* versus lo *imposible* como de la *facticidad* versus la *realidad*: dos ámbitos –estos últimos– no tan coincidentes como en principio cabría suponer y que la *ficción* hibrida.

No obstante –y ésta es a mi entender la advertencia–, el mecanismo que hace posible la narrativa del episodio es precisamente el desequilibrio entre lo que es y lo que parece. Restituido el equilibrio desaparece la capacidad de tramar, de fabular. De ahí que las gramáticas del desvelamiento que hacen avanzar el episodio hasta la resolución final partan de las combinatorias desequilibradas y permitan su posterior desarrollo hasta la saturación del misterio y por tanto su desaparición.

Así, por ejemplo, los cuerpos de los vivos suelen hacer gala de su capacidad de fabular y enuncian narrativas *mentirosas*, es decir, intentan hacer creer lo que no es ni ha sido. En *CSI* lo que la gente dice y/o cuenta no es fiable, constituye a lo sumo nuevas hipótesis de trabajo que habrá de contrastar con las *evidencias*. Éstas surgen *asépticamente* de la recolección, análisis, identificación e interpretación de las pruebas halladas en el escenario del crimen y, por supuesto, en el cadáver. “Sabemos que los muertos cuentan cosas”, anima el superheróico teniente H[oratio] a la forense del equipo un día de éstos en que Alexx se ve sobrepasada por la acumulación de cuerpos (“Pirated”, *CSI: Miami* 3.9).⁴

Frente a la locuacidad mentirosa del vivo, la retórica del cadáver es la del desvelamiento del secreto: da testimonio, a quien sepa leerlo, de lo que no parecía pero es. Eso sí, hay que poseer el saber para hacerlo ininteligible: y ésta es la razón de existencia de los equipos *CSI*.

Retóricas del desvelamiento

Protagonista: La ciencia médico-forense

El cuerpo muerto, expuesto a la mirada, ya en el mismo lugar de su hallazgo ya abierto sobre la mesa de disecciones, se hace depositario de un saber vedado a nuestros sentidos que resulta comprensible para aquellos que poseen los conocimientos pertinentes para su interpretación. La inspección del cadáver constituye, pues, un re/conocimiento en el doble sentido; esto es: no sólo la revisión rigurosa del cuerpo del delito por personal autorizado para ello sino, sobre todo, la reafirmación del mismo conocimiento que les inviste de autoridad.

Although the corpse supplements and reanimates the anatomist's books, it will also facilitate if not inspire his own writings, which in turn will substitute the corpse. Though supplementing previous texts, the corpse also authenticates and verifies these same texts, because the positivist discourse uses the opposition between text and body to ascribe authority to materiality. (Bronfen, 1992: 7)

⁴ Episodio dirigido por Duane Clark, con guión de Michael Ostrowski y Steven Maeda.

La relación que mantenemos con el cuerpo ausente, el cuerpo no visible a simple vista, el cuerpo interior, nos aboca al desconocimiento, a la propia extrañeza del yo, constituido por algo que no reconoce. Raramente nos identificamos ante una radiografía de nuestra rótula como sí, en cambio, con mucha más facilidad, podemos saber que son las nuestras esas rodillas de la fotografía. Necesitamos una traducción de lo que las imágenes de nuestro cuerpo ausente dicen: no podemos interpretar tacs, ecografías, mamografías ni siquiera una simple radiografía porque además, como señala Linda Cartwright,⁵ no siempre coinciden con la experiencia sensorial que tenemos del propio cuerpo.

Todo ello comporta un mayor distanciamiento entre el saber de iniciados y el sentir común y reconoce la autoridad de los exégetas de ese cuerpo propio-ajeno que el ingreso en la Biología, junto con las nuevas tecnologías de la imagen y la representación, han puesto al descubierto y han descrito y explicado de forma determinada y cambiante.

En efecto, existe una tradición en la representación del cuerpo humano que comparten las ciencias médicas con la reproducción artística del cuerpo (desde el dibujo del natural hasta la animación en 3D, pasando por el cine, la literatura, la pintura, la escultura, el *body art*, las *performances*, el teatro...); de hecho, nuestro cuerpo es su representación: es visible, identificable, reconocible, nombrable gracias a ella.⁶

We know, we conceive, we even imagine only the signifying body...
The body can belong to the community only by being itself
meaningful. (Jean Luc Nancy citado en Warr & Jones, 2000: 16)

Las representaciones de los libros de anatomía que regulan los cuerpos y sus partes obedecen a códigos convencionales que determinan el color de los músculos y su dibujo, las venas, los riñones, el bazo, los intestinos, la textura cromática de los pulmones, la calvicie de las figuras, la superficialidad prescindible de la piel y/o la total ausencia de líquidos y fluidos.⁷

⁵ "Surrounded by medical images and different explanatory schemes, our senses have become unreliable in relation to our bodies, as different ways and registers of knowing "the body" interact with one another. That is to say, Western medical science tells different stories about our insides than the narratives common sense can make knowable", citada por Koppers (2004: 125).

⁶ Esto tiene, entre otras, la siguiente consecuencia: "The sick living body, in this rational framework, can be read as the anticipation of the corpse it is likely to become: otherwise it remains unintelligible, opaque" (Fraser & Greco, 2005: 20-21).

⁷ Resulta no sólo pertinente sino incluso necesario relacionar la representación del cuerpo en *CSI* con esta tradición iconográfica. Remito a los textos de Bordes (2003), Kemp y Wallace (2000) o Roberts y Tomlinson (1992) y dejo esta empresa para otra ocasión.

[...] The history of anatomy and its correlating visualization techniques is tied to the desire to find secure knowledge to find stable referents in relation to the messiness of human bodies. (Kuppers, 2004: 124)

Cuando vemos este cuerpo ausente se presenta más difícilmente diferenciable en sus partes y componentes; cuando acontece que el cuerpo interior emerge a nuestra mirada, se antoja más bien como una masa informe y fluida, que suscita una experiencia abyecta en el/la espectador/a. Este cuerpo abyecto es el que a través de la serie se muestra en las pantallas de nuestros televisores y se instala en el comedor de casa cuando vemos *CSI*. Obviamente, su construcción obedece a una recreación hiperrealista fundamentada en las representaciones legitimadas por la ciencia pero añadiéndoles todo aquello que se obvia por presunta contingencia y que produce al mismo tiempo aversión y curiosidad: estados avanzados de descomposición putrefacta, bichos varios, preponderantemente insectos, fluidos verduzcos que emanan de órganos imposibles de identificar, análisis pormenorizado del contenido del estómago, y un nutrido etcétera.

La máxima del equipo de producción, guión, filmación, maquillaje, efectos especiales y de todo el grupo que hace posible *CSI* es *presentarlo como real*. Trabajan con el cuidado de ser anatómicamente correctos, documentándose profusamente, y sin duda al sujeto espectador le fascina esa precisión científica pero sobre todo le sorprende aquello que la cámara le permite ver. “Llevamos la cámara donde no había estado antes”, afirma el director y productor Danny Cannon: él mismo ideó la cámara periscopio que se adentra en el cuerpo –un prototipo desmontable– y ofrece maravillosos *travellings* posteriormente mejorados con efectos 2D y 3D que muestran ante nuestros ojos lo que jamás antes pudimos imaginar ver. A lo inaudito y riguroso de la imagen se suma la necesidad de que ésta case con el prejuicio del público: hay que asomarse a lo inaudito del cuerpo ausente y hacerlo parecer real de la forma en que los/las espectadores/as lo imaginan.

Retóricas invitadas: detalle y fragmento

Cabría detenerse, aunque fuera brevemente, en *otros* códigos retóricos que operan sobre el cuerpo a distintos niveles y tampoco por igual en cada episodio y/o en las diferentes derivaciones geográficas de la serie que quieren, por supuesto, *reproducir* la idiosincrasia –criminal y no sólo criminal– de las ciudades de Las Vegas, Miami y Nueva York, los tres escenarios donde se desarrollan las subseries.

Una mente superdotada, un carácter un tanto solitario y esquivo y una existencia plenamente abocada a la investigación, la ciencia y el saber, caracterizarían al carismático Gil Grissom –responsable del equipo *CSI* en

Las Vegas– quien, al menos en una ocasión, se lleva una amonestación de su amigo el capitán Jim Brass por no ir armado. No es un hombre de acción física sino mental y a lo largo de la serie se le descubre una minusvalía: se ve aquejado por la herencia genética de una sordera aumentativa que podría suponerle la cesión del cargo pero que gracias a su inteligencia consigue neutralizar.

Horatio Caine, máximo responsable del equipo CSI de Miami, pide una narrativa más dinámica. Inimaginable sin su pistola, que revisa periódicamente para tenerla a punto, se ve inmerso con frecuencia en tiroteos durante los cuales acaba liquidando personalmente alguno de los que él mismo denomina “los malos”. La máxima de su colega en Las Vegas: “Los casos no tienen cara” no le sería tan fácilmente aplicable ya que, a pesar de ser riguroso y no actuar sin las pruebas que así lo autoricen, a H le embarga una inmediata antipatía o simpatía por las personas que intervienen en el caso y raramente yerra –¿dilatada experiencia? ¿infallible intuición?– al determinar la culpabilidad o inocencia de alguien. Sonríe casi exclusivamente a (algunas) mujeres y a los/las niños/as y se erige como natural defensor de estos colectivos más *desprotegidos*. Heredero de un linaje insigne de *sheriffs* del *Far West*, perpetua su épica nacionalista y, a menudo, en tramas de conflictos étnicos, trata de blancas, mafias o tráfico de armas... deviene el epígono de la Norteamérica que es, puede ser y tiene que ser. Un ejemplo y un modelo.

No es mi intención tratar en este artículo de forma pormenorizada de la caracterización de los personajes, las dinámicas de interacción en cada grupo investigador, ni nada parecido. Si me he detenido a caracterizar grosso modo a Grissom y a H ha sido para dar cuenta de la diferencia dentro del conjunto *CSI* y las consecuencias de esta disparidad: lógicamente cada uno de ellos sostendrá y será sostenido a la vez por modelos reconocibles en la tradición de géneros narrativos y, en consecuencia, un mismo elemento cobrará connotaciones particulares significativas inscrito en cada contexto.

Mártires y exvotos para la justicia

A pesar de que resulte inolvidable la fruición de la CSI Calleigh Duquesne ante un casquillo de bala extraído de un cuerpo o recuperado en el lugar de autos, la balística suele desempeñar una misma función narrativa: sirve para determinar el arma del crimen. No sucede lo mismo, por ejemplo, con la carga simbólica de las víctimas en general y de los cuerpos, enteros y/o troceados en particular.

Sobre los cadáveres inocentes o los supervivientes lastimados por la crueldad y la maldad, la narrativa de *CSI: Miami* –Horatio mediante– inscribe una promesa o incluso un juramento de justicia, de modo tal que a menudo los tiñe de una simbología hagiográfica, reconociéndoles casi su carácter de mártires.

El respeto o incluso amor con que la dra. Alexx Woods trata los cadáveres (o sus trozos) no es el mismo con que sus colegas forenses de Las Vegas, el dr. Al Robbins y su ayudante David –capaz de comerse un bocadillo en un intermedio de la disección– manejan los suyos, concebidos principalmente como libros que hay que leer, contenedores de secretos, pero que ya, a estas alturas, ni sienten ni padecen. El cuidado y la intachable profesionalidad del colectivo de forenses del CSI convive pues con un uso más o menos simbólico de la víctima y/o el cuerpo. Dicho en breve, H y los suyos acuden con mucha mayor frecuencia a hospitales y cementerios con el único fin de garantizar que las cuentas se han saldado o, en breve, se saldarán, para preocuparse por el bienestar anímico de quienes han sufrido la agresión.

En “Crime Wave” (3.7)⁸ un tsunami azota la costa de Florida y, entre otras muchas cosas, pone de manifiesto una irregularidad cometida en un cementerio: el cuerpo de Mabel Weiss no fue enterrado dónde debía y en su lugar se encuentra el cuerpo de un desconocido asesinado. Tras descubrir el móvil y atrapar al culpable, el CSI Jonathan Togo y la dra. Woods se ocupan de que la olvidada por todos Mabel Weiss sea enterrada donde le correspondía desde siempre. De pie, junto a su tumba, intercambian las siguientes palabras:

–Alexx Woods: No todos acaban esto con tanto cuidado.

–Jonathan Togo: Lo sé... pero ahí está.

La tecnología criminalista

Uno de los rasgos característicos del personal CSI, que más ha explotado y popularizado la serie, es el uso de un sofisticado equipo para la identificación y extracción de pruebas en la escena del crimen. Una vez ajustados los guantes de látex, los/las investigadores/as abren su ordenado y repleto maletín y despliegan un alud de dispositivos que funcionan, sobre todo, a modo de prótesis *cyborg* de potenciación de los sentidos: les permiten ver lo invisible y oler lo inodoro, rastrear la presencia de lo ausente, recolectar y clasificar en definitiva, huellas, rasgos, trazas, fragmentos...que constituirán las pruebas que debidamente organizadas en una narrativa cronológica, determinarán sin resquicio para la duda lo que sucedió.

La linterna policial; la de rayos ultravioleta (*Alternative Light Source*) que permite detectar sustancias orgánicas –como por ejemplo el semen–; el radar de penetración; la fenolftaelina que reacciona positivo en contacto con la sangre (“El rosa es malo”, le espetará la irónica detective Bonasera a un sospechoso); los bastoncillos con agua destilada para recoger muestras; las pinzas; el escalpelo; las láminas de gel captadoras de huellas...

⁸ Episodio dirigido por Karen Gaviola, con guión de Elizabeth Devine.

constituyen el característico *set* investigador, que no puede dejar de aparecer en las webs oficiales o en los extras de los *dvds* de la serie.

No obstante, más que este exuberante despliegue de tecnología especializada me interesa abundar aquí en el uso –incluso más frecuente en la ficción de la serie– de una tecnología de la representación mucho más común que, tal vez por eso, suele pasar desapercibida: la fotografía.

La cámara fotográfica acompaña constantemente el equipo investigador criminalista. En la escena del crimen, en el laboratorio forense, se toman numerosas fotos sin que muchas veces ello implique saber la importancia de lo fotografiado (lógicamente muchas de ellas funcionarán en la narración como lo que se denomina *anzuelos*: cobran sentido posteriormente y posibilitan el avance del caso hasta su resolución). El procedimiento de fotografiar pretende levantar testimonio de la realidad que envuelve –de hecho configura– el caso, perpetrando una confusión necesaria, deliberada e implícita, básica en la serie: la identificación *del* objetivo de la cámara con *lo* objetivo del discurso sostenido después a partir de las pruebas (entre ellas las fotografías).

Todo ello conlleva una potenciación de la narrativa y la estética hiperrealistas de la serie y sus consecuencias:

- La fotografía es la base técnica de la cinematografía y, por tanto, responsable última de la factura material de lo que vemos: su protagonismo en la serie como medio *objetivo* de registrar la realidad alimenta la ilusión ficcional del género de que estamos ante algo *real*. Dándole la vuelta; *toda* la serie está constituida por una sucesión de fotografías (fotogramas) que, no obstante, aparecen *naturalizadas* por la convención cinematográfica e identificadas –por convenciones de género– inmediatamente con lo *real*, lo que *es*, lo que *sucede*.
- En esta sucesión naturalizada por las convenciones de género ficcional televisivo, irrumpen las *recreaciones* de las fotografías en la ficción: me refiero a aquellos momentos en los que la cámara filmica visiona aparentemente a través de una cámara fotográfica, se encuadra el detalle y se produce la profotografía deteniendo el fotograma, insertando la ilusión de una pausa en la sucesión narrativa cinematográfica.
- Este recurso reproduce en el texto filmico lo que podríamos llamar *mirada detallista o fragmentaria*, en muchas ocasiones a través de la narrativización del encuadre, el enfoque y el recorte de lo nítido. La visión clara, perfilada, sobre el objeto –especialmente el cuerpo– re/cortado de su conjunto o contexto significativo justifica la transparencia y la nitidez del relato explicativo que se generará a partir de la interpretación del fragmento-prueba re/contextualizado.

El fragmento como prueba: la narrativa del puzzle

Esta forma de mirar los cuerpos desde el detalle guarda muchos puntos de contacto con la hiperrealidad que caracteriza el discurso pornográfico. Cambia la narrativa de acogida donde se conjuga esta mirada –la pornografía no seduce pero las series televisivas tienen que hacerlo–, no obstante, el cuerpo se presenta en todos los casos objetualizado para el disfrute de otro, el sujeto que mira: objeto de consumo, objeto de placer, objeto estético y –especialmente para los protagonistas de nuestra serie– objeto de conocimiento.

No estoy diciendo que los personajes de la serie desarrollen una mirada pornográfica, fuera de la mirada científica y anatómico-clínica que caracteriza y legitima su acceso a la visión detallada del cuerpo en la ficción; sin embargo, al lado de su mirada discurre la nuestra, la de los espectadores/as, no depositarios de este saber autorizador ni supeditados a ninguna asepsia del rigor profesional. Lo nuestro es una intrusión, fascinados/as y horrorizados/as ante la visión del otro muerto, violado, descuartizado, expuesto sin pudor ante nuestra mirada voyeurística, desvelado su cuerpo interior y públicamente siempre fuera de campo los genitales de su cuerpo exterior.

¿Por qué deseamos ver los cuerpos muertos de la serie? ¿Por qué, en definitiva, nos *enganchamos* a *CSI*?

No es el sexo lo que vuelve pornográfica una imagen sino su fascinación, su exageración y su desmesura por el detalle. Y el privilegio del detalle plantea una subversión de los valores: lo oculto se hace visible; lo misterioso, una pura mecánica; la vida privada, se vuelve pública. (Puppo, 1998: 10)

A juzgar por las palabras de Flavia Puppo, por puro placer o, al menos, por la *pulsión escópica* que Jesús González Requena advierte ya en la *mirada profanadora* del porno que

[...] en su ansia incontrolada de ver, trocea el objeto de su mirada en una insistente sucesión de planos detalle que fragmenta el cuerpo hasta el límite mismo de su irreconocibilidad. (González Requena, 1998: 140)

La mirada detallista y fragmentaria que caracteriza el discurso pornográfico y el discurso anatómico forense comparten el efecto de hiperrealidad que definió Jean Baudrillard en su conocido texto *De la seducción* (1987): convierten el cuerpo (y su funcionamiento o su

percepción) en *más real que lo real*, visibilizan desde una proximidad inaudita, incómoda y fascinante a la vez, lo *siniestro*, acorde con la definición de Freud: “algo que debiendo haber quedado oculto, se ha manifestado”. A juicio de Baudrillard:

La irrealidad moderna no es del orden de lo imaginario, es del orden máximo de la referencia, del máximo de verdad, del máximo de exactitud —consiste en hacerlo pasar todo por la evidencia absoluta de lo real. (Baudrillard, 1981: 34)

La confrontación, por un lado, de esta fabulación hiperrealista sustentada en esa “evidencia absoluta de lo real” frente a, por otro lado, una fabulación autoconsciente de su carácter ficcional y fundamentada a su vez en el imaginario, se había establecido previamente en el cara a cara de Zephyr y Grissom. Habrá que volver, pues, a esta observación de Baudrillard .

En su primera temporada, *CSI: New York* nos ofreció un episodio que ilustra perfectamente esa fabulación hiperrealista a partir de fragmentos corpóreos hasta la constitución de esa *evidencia absoluta de lo real* que se identifica en la serie con la verdad. En efecto, “American Dreamers” se inicia con una broma pesada sufrida por una pareja en el bus turístico:⁹ cuando se disponen a pedirle al ocupante de detrás suyo que los immortalice con los rascacielos de la Gran manzana al fondo se encuentran con partes de un esqueleto debidamente ataviadas con una gorra y la camiseta de NYC.

“¿Cuánto dura el recorrido?”, suelta la detective Stella Bonasera al llegar a levantar el cuerpo.

El serio y un tanto melancólico detective Mac Taylor, sin registrar la ironía, precisa:

Mac Taylor [a Stella]: Los esqueletos que venden están blanqueados y también tienen unas marcas de las perforaciones para el montaje. Este cráneo es marrón y no tiene marcas [...] Te aseguro que esto no me hace gracia. Son huesos de verdad.

El forense del equipo, el dr. Sheldon Hawkes, partirá de pruebas fragmentarias para sus primeras deducciones –“Sin los demás huesos sólo puedo especular”–, pero no podrá contener su gozo cuando, las pesquisas

⁹ Episodio dirigido por Rob Bailey, con guión de Eli Talbert. Durante la primera temporada de CSI, el equipo de Grissom tuvo que enfrentarse a un caso similar en “Who are you” (1.5).

iniciales de sus colegas, le traigan el resto del esqueleto: “Un esqueleto completo. Se acabaron las especulaciones: ahora tendremos hechos”.

A partir de ahí se sigue un proceso científico-tecnológico encaminado a la restitución del cuerpo (casi completamente) ausente, hasta el punto de llegar a atribuirle un rostro. Este proceso, que no resulta determinante para averiguar quién le asesinó y más bien discurre de forma paralela a la vertebración crucial de la pesquisa, no conseguirá ponerle nombre al muerto. A pesar de ello, su identidad no resultará completamente desconocida: los restos de su ropa, el libro que (presuntamente) leía, los dibujos que (presuntamente) realizaba de rincones de Manhattan... determinan –para Mac Taylor– un carácter aventurero y soñador, un futuro artista que vino procedente del interior maravillado por la gran urbe. La literatura ayuda:

–Stella Bonasera: Ya sabes como acaba.

–Mac Taylor [sosteniendo *Bright Lights, Big City*]: No es eso lo que me atrae. [Y lee]: “Pero lo que te queda es una premonición de cómo tu vida se desvanecerá a tu paso como un libro que has leído demasiado deprisa, dejándote un menguante rastro de imágenes y emociones hasta que lo único que puedas recordar sea un nombre”.

–Stella: Su nombre: lo único que no sabemos.

–Mac: Un rostro anónimo.

Si hubiera leído más ágilmente (o, a juzgar por la cita, no *tan* ágilmente), tal vez el final de la novela de Jay McInerney, lo hubiera puesto a salvo al actuar a imagen y semejanza del protagonista y abandonar definitivamente New York. Curiosamente, el libro llega impoluto, sin el nombre, sin anotaciones al margen, sin dibujos en los espacios en blanco, sin ni una sola línea subrayada... apenas unas hojas dobladas. Más que como un objeto marcado por la presencia de su poseedor, el libro sugiere el sueño truncado, la promesa que le fue arrebatada, junto a la vida, por la misma única ciudad que podía ofrecérsela.

Fabulación de fabulaciones posible gracias a la total ausencia de autografía lingüística atribuible al protagonista sin nombre: des-*autor*-izado, solamente puede tener voz a través del discurso oficial y legitimado del detective Taylor, éste sí provisto de toda *autor*-idad. Junto con la constitución física, inferida de un montón de huesos viejos, la forma de ser y sentir, los sueños, las ilusiones, la fragilidad, la inocencia y el desamparo del cuerpo del delito y del sujeto que lo habitaba, el sujeto que era, se formulan en el transcurso de la investigación criminal.

La ciencia de los CSI gobierna *cuerpo y espíritu*, lo *privado* y lo *público*, lo *personal* y lo *social*. Y el cuerpo es la encrucijada donde todos esos discursos se aúnan.

El restablecimiento del orden y la tranquilidad

La contemplación de nuestro cuerpo extrañado en el cuerpo muerto del otro de la ficción fortalece el discurso científico al erigirlo como depositario de un saber fundamental sobre el *yo* que el propio *yo* ignora, en lo que podría entenderse como una reinscripción sofisticada del motivo del *vanitas*, que advierte por anticipación y con muerte ajena lo que tarde o temprano seremos.

Precisamente por ser legible sólo desde la encrucijada de una serie de discursos y tradiciones, el cuerpo, lejos de poder ser considerado un mero recipiente del espíritu (o la identidad), ha de reconocerse como un lugar de significación, un ámbito de encuentro entre lo personal y lo colectivo. Además, esta dimensión social se ve intensificada en el marco de la serie *CSI*: cabe no olvidar que la aplicación y desarrollo de esta ciencia médico forense obedece a fines policiales. La narrativa del puzzle une los fragmentos significativos, esas pruebas y/o evidencias incontestables que se conjugarán con el objetivo primordial de resolver un delito.

El despliegue de medios para visibilizar aquello en principio ausente, saber escuchar a través de la mudez aparente del cadáver, leerlo como un libro, interpretarlo como un enigma, manejar –en definitiva– unas tecnologías de conocimiento específicas, elitistas y vedadas al conocimiento general del común de los mortales (asesinos o víctimas), cumple la misión de *resolver* un crimen y *procesar* al sujeto responsable. Obedece, pues, tanto al deseo de *conocer* como al de *castigar*. De la siempre exitosa resolución de los casos, con el consecuente paso a un estado transitorio de calma, se desprende una voluntad más o menos explícita de vigilancia y una promesa de seguridad y protección (más evidentes en *H* que en *Grissom* o *Taylor*) que han de *disuadir* tendencias criminales y, a la vez, *tranquilizar* a la población inocente, la comunidad en su conjunto.

CSI nos convierte en potenciales criminales y/o potenciales víctimas. Episodio tras episodio se presentan crímenes de particularidades distintas: algunos obedecen a arrebatos pasionales –a veces muy humanos y comprensibles desde el dolor del sujeto criminal–; otros fruto de la mala suerte, de una negligencia, de un accidente; otros producto de asesinos profesionales, criminales reincidentes... lo que todos ellos tienen en común es poner en evidencia la imposibilidad de impunidad. No es posible ocultar las pruebas de un crimen, nada escapa al ojo vigilante y castigador de la ley y el orden, por lo tanto se debe actuar de acuerdo con sus prescripciones: el efecto *panóptico* rige la economía de nuestros cuerpos disciplinados.¹⁰

¹⁰ En *Vigilar y castigar* Foucault describe el *panoptismo* como sigue: “Una sujeción real nace mecánicamente de una relación ficticia. De suerte que no es necesario recurrir a medios de fuerza para obligar al condenado a la buena conducta, el loco a la tranquilidad, el obrero al trabajo, el escolar a la aplicación, el enfermo a la observación de las prescripciones. [...] El que está sometido a un campo de visibilidad, y que lo sabe, reproduce por su cuenta las coacciones del poder; las hace jugar espontáneamente sobre sí mismo; inscribe en sí mismo la relación de poder en la cual juega simultáneamente los dos papeles, se convierte en el principio de su propio sometimiento. Por ello, el poder externo puede aligerar su peso físico; tiende a lo

Nuestros cuerpos, en consecuencia, devienen visibles y actantes bajo el control y la vigilancia de las instituciones que, desde flancos diversos y cruzados, mantienen normalizados a los sujetos-cuerpos. Este control tiene lugar en el mismo proceso de ser cuerpo o sujeto por lo que no es discernible ni extrapolable de nuestra propia subjetividad-materialidad. Lo tenemos *incorporado*, nos resulta, en principio, invisible, interiorizado, naturalizado, y cumple la función de mantenernos disciplinados dentro del sistema social y económico, a fin de que sigamos funcionando dócilmente según los engranajes de la máquina del poder automatizado y desindividualizado. Los sujetos *somos* un proceso por los nudos pluridireccionales de los discursos de poder/saber y el cuerpo el lugar donde se puede leerlo.

Esto tiene una traducción inmediata en la sintaxis cinematográfica del montaje de la serie. En efecto, los planos detalle en extraordinario *close-up*, las inmersiones inauditas dentro del cuerpo desconocido a nuestros ojos, se combinan con planos generales, a menudo aéreos, que inscriben en el texto fílmico esa mirada vigilante sobre la comunidad, ya desde la misma portada de presentación a cada una de las *subseries*.

Resulta revelador, en esta línea interpretativa que acabo de apuntar, examinar “The Execution of Catherine Willows” (3.6).¹¹ El caso de este episodio termina sólo parcialmente resuelto puesto que se determina el modo pero no quién comete los asesinatos; sin embargo, este relativo fracaso de los CSI de Las Vegas viene emparejado paradójicamente con el blindaje de la pena de muerte.

El guión es de los más complejos en tanto que combina tres momentos temporales distintos, que coinciden con la perpetración de tres crímenes de idénticos parámetros sobre unas víctimas muy similares: mujeres, jóvenes, estudiantes y en el mismo campus universitario. Gracias a la labor de la CSI Catherine Willows, se detuvo y se condenó a la pena capital al culpable del segundo crimen.

No obstante, la presentación de nuevas pruebas (a la luz de las nuevas tecnologías) y el descubrimiento del tercer crimen detiene la ejecución en pleno proceso —no sin las protestas de los progenitores de la víctima que asistían a la ejecución sedientos de justicia— y lleva a la revisión del caso que ya Catherine Willows cerró en su momento (por lo que es ella la que pasa simbólicamente a ocupar el lugar del castigo y de ahí la ambigüedad deliberada del título).

Todo ello desestabiliza a la CSI, siempre aconsejada por su jefe.

incorpóreo; y cuanto más se acerca a este límite, más constantes, profundos, adquiridos de una vez para siempre e incesantemente prolongados serán sus efectos: perpetua victoria que evita todo enfrentamiento físico y que siempre se juega de antemano” (Foucault, 1975: 206).

¹¹ Episodio dirigido por Kenneth Fink, con guión de Elizabeth Devine y Carol Mendelsohn.

- Grissom: ¿Cómo te sientes al respecto?
–Willows: Le encontraron culpable y un jurado lo sentenció a muerte. Yo jugué un pequeño papel, presenté mis hallazgos...
–G.: [Interrumpiéndola] No me estás contestando.
–W.: Vale... Todavía no sé como me siento.
–G.: Cuentan las evidencias. No depende de ti que viva o muera. Los casos no tiene rostro.

Las pruebas fruto de las nuevas y siempre rigurosas investigaciones revelarán la coincidencia de autoría en el primer y tercer asesinato, mientras que demostrarán que el segundo –detenido gracias a Willows– es un asesino *imitador (copycat)*. El/La espectador/a asistirá, con el lujo de imágenes del cuerpo interior que caracteriza visualmente la serie, *otra vez*, a la ejecución del asesino copión, para tranquilidad de los progenitores vengados (y de la sociedad que pueden representar). Catherine Willows se alegra de no haberse equivocado en su investigación y sin satisfacerle el espectáculo de la muerte, asiste a la ejecución como rito iniciático, porque la acepta como parte de las consecuencias de su trabajo. Sólo a Grissom le embarga el desasosiego de un asesino reincidente en libertad y se toma una copa y busca consuelo junto a su amigo Jim Brass, que comparte un parecido malestar:

- Jim Brass: Va a volver a matar.
–Grissom: Sí. Sólo tenemos una huella parcial y un *modus operandi* que puede llevarnos en una buena dirección.
–J.: A veces, en este trabajo, prefiero tener suerte que ser bueno. Puede que la próxima vez tengamos más suerte.
–G.: No creo en la suerte. Mi único propósito es ser más listo que los malos para encontrar las pruebas que dejan y darles un sentido. Me pone muy nervioso darme cuenta de que este tipo puede ser más listo que yo.

El episodio parece dejar abierta la esperanza de conseguir detener al asesino pero también la amenaza de que vuelva a actuar y, por lo tanto, la necesidad de frenar –¿a través de la pena de muerte?– a los asesinos como él y a sus epígonos. No hay duda que tarde o temprano, lamentablemente después de haber matado de nuevo, el culpable pasará a buen recaudo y será castigado como lo ha sido su imitador.

A pesar de lo que cree Grissom no se puede asegurar lo mismo del siempre Amazing Zephyr. Justo antes de subir al vehículo policial, esposado, Grissom tiene la prudencia de examinar el interior de la boca del mago para comprobar si tiene bolsillos implantados a través de cirugía en los que poder esconder cosas. Tras la comprobación, Grissom abandona

tranquilo al reo sin saber que simplemente ha sido su *voluntario* en el último truco de magia: camino de la comisaría, Zephyr regursita algo. Abre la boca, saca la lengua y en ella se distingue la silueta de una llave. Sonríe a la cámara.

El fabuloso Zephyr posee la clave (llave) del regreso. Avezado en escapismos –como cualquier mago que se precie– desaparecerá para reaparecer más adelante. Grissom, fiel a su divisa, se esforzará por despojarle de la máscara que esconde su verdadero rostro. Pero tras la máscara del fabuloso Zephyr sólo hay otra máscara: todos los mundos de la ficción le son transitables.

Por ahora sigue desaparecido en el mundo de lo imaginario, allí donde nada es lo que parece, aunque pueda parecer muy real.

BIBLIOGRAFÍA

Baudrillard, Jean (1981), *De la seducción*, traducción de Elena Benarroch, Madrid, Cátedra, 2005.

Bordes, Juan (2003), *Historia de las teorías de la figura humana. El dibujo / la anatomía / la proporción / la fisiognomía*, Madrid, Cátedra.

Bronfen, Elisabeth (1992), *Over her Dead Body. Death, femininity and the aesthetic*, Oxford, Manchester University Press.

Foucault, Michel (1975), *Vigilar y castigar*, traducción de Aurelio Garzón del Camino, Madrid, Siglo XXI, 2000.

Fraser, Mariam y Monica Greco (eds.) (2005), *The Body. A Reader*, London & New York, Routledge.

González Requena, Jesús (1988), *El discurso televisivo. Espectáculo de la postmodernidad*, Madrid, Cátedra.

Kemp, Martin y Marina Wallace (2000), *Spectacular Bodies. The Art and Science of the Human Body from Leonardo to now*, Berkeley, Los Angeles, London, Hayward Gallery & University of California Press.

Kuppers, Petra (2004), "Visions of Anatomy: Exhibitions and Dense Bodies", *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 15. 3: 123-156.

Puppo, Flavia (1998), *Mercado de deseos. Una introducción en los géneros del sexo*, Buenos Aires, La marca.

Roberts, K.B. y J.D.W. Tomlinson (1992), *The Fabric of the Body. European Traditions of Anatomical Illustration*, Oxford, Clarendon Press.

Torras, Meri (ed.) (2004), Monográfico "Cuerpos. Géneros. Tecnologías", *Lectora. Revista de mujeres y textualidad*, 10.

Warr, Tracey y Amelia Jones (eds.) (2000), *The Artist's Body*, London & New York, Phaidon.

PÁGINAS WEB

CBS:

<<http://www.cbs.com/primetime/csi/>>

<http://www.cbs.com/primetime/csi_miami/>

<http://www.cbs.com/primetime/csi_ny/>

CSI Files:

<<http://www.csifiles.com/>>

Elyse's CSI site:

<<http://members.aol.com/JRD203/csi.htm>>

EPGuides

<<http://epguides.com/CSI/>>

<<http://epguides.com/CSIMiami/>>

<<http://epguides.com/CSINY/>>

IMDb:

<<http://www.imdb.com/title/tt0247082/>>

<<http://www.imdb.com/title/tt0313043/>>

<<http://www.imdb.com/title/tt0395843/>>