

# La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:  
Hannibal

Autor/es:  
Furió Sánchez, Juana

Citar como:  
Furió Sánchez, J. (2001). Hannibal. La madriguera. (41):63-64.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/41994>

Copyright:  
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



# Hannibal

por Juana Furió Sánchez

En la película *Hannibal* (Ridley Scott, 2000), continuación de *El silencio de los corderos* (Jonathan Demme, 1990), la protagonista ya no es la novata agente del FBI Clarice Starling (Jodie Foster) sino el doctor Hannibal Lecter, el psicópata canibal y superdotado. El mensaje final insinuaba que el Bien y el Mal son las dos caras de la misma moneda y que el segundo estaba dispuesto a no perseguir al primero si éste no invadía su territorio.

En la segunda película, Clarice se ha hecho mayor y su entorno es cada vez más conflictivo e insatisfactorio. Carece de aliados o amigos entre sus colegas y encima es objeto de sus desvaríos. El FBI ha dejado de ser su referencia protectora para convertirse en un espacio invadido por el Mal donde ya no caben luchas entre pares. Hace tiempo que el Mal ha ganado todas las batallas y sus valedores luchan entre sí enarbolando como única virtud la fidelidad a sus propios intereses. Así que Starling está sola, sin apoyos, tan vacía de aspiraciones reformistas que su única meta es defenderse de la infamia, recuperar su buen nombre para no degenerar en uno más de los depredadores que utilizan la máscara de defensores del bien colectivo para medrar en sus intereses particulares.

¡Y será Lecter quien corra en su ayuda! Primero por medio de una carta aromática, para consolarla de su fracaso, como una figura paternal preocupada por el devenir de sus crías. Porque la relación entre ambos ha cambiado: Lecter ya no la trata como a su pupila ni ella a él como al oráculo que vierte palabras crípticas conducentes a un desenlace positivo. Si en *El silencio...* la figura del padre de Clarice era relevante para esclarecer su vocación, aquí este papel se lo apropia Lecter, pero empañado por el filtro de un deseo con visos de perversión. Paradójicamente, Lecter es para Clarice el único hombre que no la ha defraudado y de quien puede esperar todo. Como un padre, se venga de quienes la perjudican con un arte tan contundente que horripila a la ultrajada a la vez que le confirma que él y no otro es su caballero andante y sólo las leyes de lo "políticamente correcto" le impiden (en la versión cinematográfica) correr a los amorosos brazos de su protector. Prueba de que en su vida no cabe otra relación masculina es su desdén hacia los colegas o superiores del Cuerpo, mientras se deja envolver por la voz de Lecter, grabada durante sus entrevistas en la cárcel. Pero en ese juego de aproximación a través de los sentidos y evitación del encuentro físico se transparenta la dinámica que rige todo el argumento de la

película: la vivencia del cuerpo del otro como frontera molesta que impide la felicidad en el mundo. Y por eso se les elimina.

## La fragmentación del cuerpo

Hannibal Lecter es conocido por su canibalismo, trasgresión de un tabú que lo sitúa al margen de la Sociedad y la Civilización humanas. Con su conducta, Lecter impone una revisión de los principios de ésta, situándose en un plano más allá de la dicotomía entre el Bien y el Mal de corte cristiano. En *Hannibal* la representación del cuerpo humano se distingue de la anterior versión en que adopta un matiz intelectual muy propio de la mentalidad lúdica y poderosa de Lecter. Éste exhibe su dominio de los arcanos culturales raíces de nuestra civilización con una interpretación hiriente para sus herederos directos (los europeos) porque la presenta en clave literal.

Veremos que una vez en Florencia, la ciudad italiana de pasado aristocrático cuyas huellas se plasman en obras de arte por doquier, Hannibal Lecter se ha transfigurado en un dilettante empaquetado de arte e historia que conjuga pasado y presente estableciendo una continuidad en el espacio y el tiempo ausente en los habitantes del Nuevo Mundo. Pero las referencias a lo más sagrado de la cultura italiana (la *Divina Comedia* y la *Vida Nueva* de Dánte) surgen dentro de un esquema de representación que algunos críticos de cine han celebrado como propios del género *gore*, un subcapítulo más de la estética postmoderna, donde la cita se concibe como apropiación libre e infiel a su origen. Aquí se sobreentiende un gusto por lo grotesco donde el terror sobrepasa los límites del espanto para erigirse en parodia de sí mismo. El miedo es un sinsentido del que Lecter se burla demostrando el momento final de su víctima (el inspector Pazzi, descendiente de un linaje patricio de la ciudad del Amo) para regocijarse en la pueril inconsistencia moral de ésta. Como en el Canto XI del *Inferno* de *La Divina Comedia*, los condenados por Lecter "son todos espíritus malditos, pero la maldad puede ser violenta o fraudulenta. El fraude, como es un mal característico de los hombres... es más desagradable a los ojos de Dios". Y aquí es donde el personaje del asesino canibal se erige en vengador justiciero, llevando al mundo los castigos del infierno. La muerte de Pazzi, desventrado a imagen y semejanza del antepasado que aparece en la pintura que horas antes Lecter comenta ante un público entusiasta, insinúa una lectura de las raíces del

ser como intrínsecamente propensas a la maldad, e incorregibles. El arte reproduce los vicios humanos y el paso del tiempo hace que los diletantes olviden la impronta de la realidad en el contenido representado, cegados por el aura inherente a la forma plástica.

La contraposición entre la vieja Europa y el Nuevo Mundo se dirime en términos de abierto enfrentamiento. Florencia vive de las glorias de su pasado (el turismo) y sus élites sociales se bañan regularmente de nostalgia, hecho que en *Hannibal* se manifiesta en la insistencia de la esposa de Pazzi por asistir a la ópera (*Dante's Vita Nuova*, de Patrick Cassidy, compuesta para el filme). En esta secuencia Lecter cometerá un error imperdonable para los cultos espectadores europeos: utilizar el soneto de la *Vida Nueva*, donde Dante menciona el sueño del corazón devorado, como anticipo de la suerte que espera a la bella y espiritual esposa del inspector que sigue sus pasos por afán de lucro. La crítica más previsible a la inteligencia de los guionistas hollywoodienses atacaría su superficialidad intelectual, el no ir más allá del enunciado y hacer imposible la educación de las masas con una lectura más sutil del original dantesco... Si no fuera porque es dudoso que una cultura con tal poder hegemónico e hipnótico sea inconsciente de sus actos. A mi entender, la película insinúa que la cultura europea, y occidental por extensión, ha hecho del crimen y su representación una de las Bellas Artes, pero sus orgullosos herederos no son conscientes de ello porque perciben las formas externas de esa parafernalia como parte de una ordalía, es decir, un enfrentamiento necesario que exige al vencedor de la necesidad de justificarse.

El Lecter superhéroe nietzscheano (críticos severos lo acusan de omnisciente y divino, autócrata clasista que mata en defensa de sus privilegios) ejerce en un mundo posterior a la muerte de Dios, donde impera la voluntad del más fuerte. Su conocimiento de nuestra cultura se trasluce en el uso consciente de sus signos más respetables como contratipos de la huella que ésta nos ha dejado. Por ejemplo, la muerte del policía por crucifixión en la segunda mitad de *El silencio...*, o el terrible fin del millonario vengativo entre los colmillos de los jabalís criados para matar a Lecter, una alusión a la famosa estatua de Florencia conocida como Il Porcellino.

Más asombrosas, por su siniestra explicitud, son las citas del Infierno de *La Divina Comedia*. Así en el Canto XXVIII Dante se adentra en el noveno foso donde sufren quienes dividieron a los humanos con escándalos, cismas y herejías. Allí ve a Mahoma "Iba hendido desde la barba hasta la parte inferior del vientre; los intestinos le colgaban; se veían los movimientos del corazón, y el saco donde se forman los excrementos", un final que persigue como parte de su perversa herencia genética al inspector Pazzi. Por no hablar de la escena más truculenta de la pe-

lícula, que tiene a Ray Liotta como protagonista y que reúne dos casos aparecidos en el Canto XXXIII: el del conde Hugolino que roe el cráneo, "con igual saña que un perro hambriento roe un hueso", del enemigo que lo condenó a morir de hambre junto a sus hijos, y el de fray Alberigo, "que invitó a sus parientes a un banquete y les hizo asesinar a la hora de los postres". El Infierno de Dante no sólo ofrece modelos de ejecución para el culto Lecter sino que toda la cultura que le rodea se configura en un entorno modélico para su práctica: ahí está la exposición en el Forte Belvedere sobre atroces instrumentos de tortura, un eco recurrente. Con todo esto, es como si sus autores, a través de Lecter, quisieran poner en un mismo plano el arte realizado por y para las élites (el europeo) y el de las masas (el americano) revelando que el discurso sobre lo colectivo asienta sus raíces en la violencia, en la aniquilación del Otro, entendido éste en cualquiera de sus vertientes, individual, grupal o territorial.

El molesto desenlace permite a Lecter escapar en la noche dentro de una barquichuela amarrada al lago que separa la casa donde se celebró la fatídica cena y el resto del mundo (¿trasunto de la Estigia que cruzaban Virgilio y Dante?) dejando a Clarice boquiabierta ante la irreparable exhibición de amor del monstruo gastrónomo, ya definitivamente vencida en todos los frentes y con una sola posibilidad de recuperación: dejarlo todo y empezar desde cero en otros horizontes sin asumir las consecuencias de su cualidad de musa en la vida de Lecter. Mejor inalcanzable que muerta, Clarice (que suena como Beatriz). Y más ahora que el manco amateur ha decidido traspasar sus gustos culinarios a paladares más predispuestos.

Es habitual leer críticas por la falta de respeto a la historia (*Gladiator*, sin ir más lejos) y a la literatura como prueba de la superficialidad intrínseca a la cultura estadounidense. Pero en *Hannibal*, me atrevo a afirmar, la fidelidad a la letra y no al espíritu de la obra de Dante se utiliza como reivindicación de libertad creativa frente al encorsetado patrón europeo. Reafirman, sin más, su hegemonía como creadores de cultura en el orbe occidental según los imperativos de la cultura de masas, donde el entretenimiento y la satisfacción del público pasan por encima de supuestas obligaciones hacia los autores originales, considerados como meros suministradores de argumentos. Así, a partir de esta película, puede contemplarse la violencia en el arte como huella de la realidad y la forma de representarla será asimismo histórica, significando que, mal que nos pese, *Hannibal* es arte en tanto que documenta las actuales formas de representación, donde la cita textual y la referencia conceptual son apoyos que vertebran su anhelo de postularse como herederos directos de una tradición, la europea, que sólo los acepta como bastardos. Después de todo, ¿quién dijo nunca que el cine fuera el arte de la cita?