

eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

Tesis doctoral

Identidades fronterizas: (Des)composición artística y canibalismo (est)ético en *Hannibal*

Directores: Iñigo Marzabal Albaina y Ainhoa Fernández de Arroyabe
Olaortua

Leire Azkunaga García

Leioa, 2021

A mis tres mujeres guerreras:

Ama, Bego y Paula.

Agradecimientos

Mi más sincero agradecimiento es para Iñigo Marzabal y Ainhoa Fernández de Arroyabe, ambos pilares fundamentales sin los cuales la realización de esta tesis no habría sido posible. A Iñigo por su paciencia y dedicación, por saber encauzar y dar forma a lo que en un principio parecía un proyecto ambiguo. A Ainhoa por depositar su confianza, por motivarme y allanar el camino con el que, espero, comienza mi carrera investigadora.

A mis compañeros Eider, Ignacio, Victor, Leyre y Kepa con quienes a lo largo de estos cuatro años he podido compartir largas sobremesas que se convirtieron en un espacio “terapéutico” en el que compartir nuestros avances (y retrocesos) en el doctorado.

A Iñigo, mi gran compañero en este viaje y a Paula por estar presente siempre que lo necesitaba.

A quienes tengo la suerte de llamar familia. A mi Ama, a Mari y a Bego porque incluso en los momentos más difíciles sentía su apoyo.

Al resto de amigos y familia por acompañarme en este viaje.

A todos vosotros, un pedacito de esta tesis os pertenece.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

CAPÍTULO I: INTRODUCCIÓN	10
1. A modo de introducción	11
1.1. Objetivos	14
1.2. Metodología	14
1.3. Estructura de la tesis	16
CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO	18
Parte I: Las series de televisión	19
1. Una ventana al mundo: Surgimiento y Primera Edad Dorada de la televisión	20
2. Un nuevo panorama televisivo: La irrupción del cable y la Segunda Edad Dorada	28
3. Tercera Edad de Oro: La creación y el fenómeno mundial de las series contemporáneas	41
4. Televisión y personajes de calidad: La representación de las minorías en la pequeña pantalla	54
Parte II: El villano televisivo	65
1. Una nueva mirada: del héroe clásico y postclásico al villano protagonista	66
2. Deformidad y anormalidad: El monstruo como punto de partida para la instauración de las normas sociales	78
3. El retrato del villano: del asesino en serie al psicópata como protagonista televisivo	90
Parte III: La saga Hannibal	107
1. De la literatura al cine: La saga Hannibal en la configuración del concepto de asesino serial	108
2. El Silencio de los Corderos: Precedente feminista y antídoto contra la dominación masculina	117
3. Televisión de calidad en abierto: Hannibal Lecter en el epicentro de las ficciones de villanos	124
CAPÍTULO III: ANÁLISIS	132
3. Hannibalverse: Un triple recorrido narrativo a través de las novelas, los filmes y la serie	133
3.1. Una multiplicidad de voces: El diálogo intertextual para la construcción del discurso	134
3.2. Un cruce de fronteras cinematográfico: Homenajes fílmicos y artísticos en <i>Hannibal</i>	138
3.3. De Clarice Starling a Buffalo Bill: adaptación caníbal de <i>El Silencio de los Corderos</i>	150

3.4. Tras los pasos de Thomas Harris: Revisitando el universo Lecteriano de <i>Hannibal</i> ...	176
3.5. Del papel al celuloide: El cazador de hombres y su mentor en la batalla a dúo contra <i>El Dragón Rojo</i>	188
4. Arte salvaje: Cultura y canibalismo en <i>Hannibal</i>.....	203
4.1. Definición y teorías: El sentimiento del asco en la formación cultural	204
4.2. El <i>Hannibalismo</i> o <i>teoría caníbal</i> : El carnicero ético y el cocinero estético.....	207
4.3. El salvaje esteta: La dualidad y ambivalencia en <i>Hannibal Lecter</i>	226
4.4. Arte y gastronomía: la configuración de la puesta en escena en <i>Hannibal</i>	255
5. <i>Hannibal</i>: La belleza que habita en el horror	269
5.1. Del clásico al contemporáneo: Lo bello y lo feo en el arte	270
5.2. Asesinatos (est)éticos: La estética del horror en <i>Hannibal</i>	275
5.3. Arte en movimiento: Del tableaux vivant a la autonomía de la cámara	302
6. El orden a través del caos: El descenso a los infiernos del diablo y su cordero	325
6.1. El bien y del mal en el ser humano.....	326
6.2. <i>Hannibal Lecter</i> : la conversión de Lucifer a Satanás	329
6.3. Will Graham: el viaje sin retorno del cordero	349
6.4. El 666 y el apocalipsis: <i>El Dragón Rojo</i> , el diablo y su cordero	368
7. Más allá de la pantalla: Complicidad y simpatía en <i>Hannibal</i>	381
7.1. Focalización y formas de mirada: La posición del espectador dentro del relato	382
7.2. El captor y su cautiva audiencia: la participación del espectador en el relato	387
7.3. A la mesa con el caníbal: Mecanismos para la simpatía con el villano.....	414
CAPÍTULO IV: CONCLUSIONES	437
8. Conclusiones	438
CAPÍTULO V: BIBLIOGRAFÍA.....	460
9. Referencias bibliográficas	461
10. Listado de ficciones citadas.....	485
CAPÍTULO VI: ANEXOS	504
Anexo I. Argumentos de las novelas de Thomas Harris	505
Anexo II. Argumento por episodios.....	508

CAPÍTULO I:

INTRODUCCIÓN

1. A modo de introducción

La Tercera Edad Dorada de la televisión dio comienzo hace ya dos décadas y su final no parece estar próximo. La innovación temática, narrativa y estética abanderará el cambio de las ficciones televisivas contemporáneas en el marco de la llamada *Televisión de calidad*. Las series dejan de concebirse como el hermano pobre del cine y cumplen su papel como análogas al séptimo arte. De este modo, los cada vez más elevados presupuestos y la factura visual de estas nuevas series aspiran a crear un *cine en pequeñas dosis*, desde el que los espectadores son animados a seguir la evolución del personaje protagonista en capítulos inferiores a una hora de duración.

La última gran novedad de estas ficciones ha sido invertir los roles protagónicos tradicionales y relegar a un segundo plano al héroe — un individuo cada vez más ambiguo en el plano moral— para sustituirlo según las denominaciones más al uso, por monstruos, villanos, psicópatas y asesinos en serie. Ahora los relatos vienen a ser ocupados por ambiguos personajes y perturbados criminales, acostumbrados a ocupar un papel antagonista y marginal en la narración. Se destacan las ansias de poder de los personajes principales de *House of Cards* (Fincher et al., 2013-2018) o *Juego de tronos* (Game of thrones, Benioff et al., 2011-2019), o la doble vida que llevan el protagonista homónimo de *Dexter* (Manos et al., 2006-2013), aclamado forense y asesino en serie, o Walter White de *Breaking Bad* (Gilligan et al., 2008-2013), profesor de química, padre de familia y narcotraficante.

“Sin malos no hay aventuras posibles”, decía Jost (2015: 118), y esta afirmación adquiere más importancia aún en las ficciones actuales donde el eje narrativo gira en torno a estos personajes. A este respecto, sobresalen los *spin-offs* donde el antagonista de un relato anterior se transforma en el protagonista en los filmes como *Maléfica* (Maleficent, Robert Stromberg, 2014), *Joker* (Todd Phillips, 2019) o *Cruella* (Craig Gillespie, 2021). En la televisión cobran importancia también la ficción *Bates Motel* (Wholper et al., 2013-2017), precuela que narra la adolescencia de Norman Bates de la novela de *Psicosis* de Robert Bloch y la adaptación homónima de Alfred Hitchcock (1960), así como la serie objeto de estudio *Hannibal* (Fuller et al., 2013-2015), cuyo personaje principal es el psicópata Hannibal Lecter.

Como decimos, esta tendencia de situar al villano como protagonista del relato no resulta un hecho aislado, pues esta ola de ficciones irrumpe, principalmente, a partir de la década del 2010 y mantiene su interés a lo largo de los últimos años. El cine y la televisión buscan, a través de sus historias, exteriorizar los grandes miedos e inquietudes sociales y lo hacen, precisamente, sacando a la palestra la figura del asesino en serie. Este nuevo enemigo se convierte en un ser incluso más peligroso que el de apariencia monstruosa de los relatos clásicos de terror, pues este individuo habita en sociedad, sin ser descubierto, y se mimetiza con el resto de los sujetos. Es, justamente, la verosimilitud que despiertan estos personajes y su sola existencia como *monstruos del mundo real* lo que causa terror en los espectadores.

De modo que, en tanto producto cultural, el audiovisual se configura como “un vínculo de expresión de la realidad social y de los cambios que se operan en su seno” (Ménendez y Zurian, 2014:70) y es, por ello, que el cine y, en especial, las series de televisión —debido a su extensión temporal— se convierten en “uno de los espacios predilectos en donde explorar las preocupaciones, dudas y retos de la vida contemporánea” (Cascajosa, 2013: 83) y, es por ello

que, en palabras de Dominique Moïsi (2017:11), los guionistas se han transformado en los mejores analistas de nuestro tiempo.

Este tipo de ficciones son, en definitiva, una poderosa herramienta con la que configurar y trasladar a través de sus historias y personajes las preocupaciones y ansiedades contemporáneas (Fernández Paradas, 2016:332). Son “un caso de estudio fundamental para comprender el momento histórico y social actual” (Aguado, 2016:41) en donde *condensar simbólicamente* las contradicciones y las tensiones de un momento histórico (Benet, 2004:291).

De la misma manera, el cine y la televisión como dispositivos para crear historias “constituyen una experiencia cultural con un fuerte poder de identificación, gracias a su posibilidad de poner en escena al otro como representación del semejante” (Sangro Colón, 2008b: 7) al “sugerir escenarios, protagonistas o perspectivas interiorizadas por la audiencia a través del proceso de inmersión” (Menéndez, 2008:62). A este respecto, los nuevos relatos permiten a los espectadores adentrarse en un punto de vista novedoso, observar el mundo desde los ojos del “otro” —punto de vista habitualmente omitido— y transformarse en los testigos oculares del devenir y de los actos que llevan a cabo estos villanos.

Si bien estos personajes suscitan miedo, practican un peligroso juego de seducción, puesto que animan a la audiencia a implicarse emocionalmente, a apoyar e incluso a amar a una serie de delincuentes cuyos delitos van desde el adulterio o la poligamia, el vampirismo y los asesinatos en serie (Martin, 2013: 18). De este modo, los individuos toman los conflictos que suceden en la historia como suyos y se convierten, por unos instantes, en parte de la narración. El espectador es partícipe “de las esperanzas, los deseos, las angustias, los vicios y las taras de los personajes” (Sangro Colón, 2008b: 7) y alimenta las “fantasías escapistas” de las que hablaba Jeffrey Cohen (1996), al dejarse llevar por estas narraciones, al cruzar momentáneamente, solo durante la proyección de la ficción, los límites culturales imperantes.

En el mismo orden de ideas, la existencia del monstruo en las ficciones no solo debe verse como una manifestación de los miedos sociales o individuales de un determinado momento histórico, sino también como una encarnación de los sentimientos y actos reprimidos de los seres humanos. Dicho de otro modo, “los monstruos proyectan lo que los individuos y las sociedades niegan y temen de ellos mismos y, por lo tanto, mirando al monstruo, nos vemos a nosotros mismos y los defectos individuales y sociales que consideramos despreciables” (Santaularia, 2009:17).

Son las ficciones televisivas las que sitúan al monstruo o villano en el epicentro de la narración las que se dejan arrastrar por el terror, horror y violencia con la que habitualmente se asocia a estos sujetos. Resulta cada vez más habitual la incorporación de imágenes que exponen el desgarramiento corporal, la putrefacción o la muerte sin ningún tipo de filtro, puesto que es precisamente esa crudeza la que se desea resaltar. Así, las nuevas series se constituyen “sin entender de fronteras ante un público cada vez más ávido de estos contenidos” (Aguado, 2016:41), lo que ha creado, a su vez, en el público “un deseo, tal vez insaciable, de

sorprenderse aún más profunda y perturbadoramente que en la ocasión anterior¹ (Creed, 2004:196). Por esta razón, el género del horror se ha trasladado e instalado en la pequeña pantalla para ocupar el espacio que solía estar destinado al cine.

En el seno de la *Televisión de calidad*, en el disfrute de los perversos placeres del mal gusto² (Lynch, 2018:11), destaca la serie de televisión objeto de estudio. “La reciente Quality TV ha dado la bienvenida al autor; la vanguardia; los elementos transformadores del *fandom*; y durante un período de tres años, le dio la bienvenida a *Hannibal*” (Later, 2018:533). La serie dirigida por el *showrunner* Bryan Fuller se presenta como una apuesta innovadora en el panorama televisivo no solo por situar el canibalismo y crímenes del villano Lecter como eje narrativo central del relato, sino también por la sobresaliente puesta en escena y estética con la que la serie embellece los atroces asesinatos que en ella se presentan. De esta manera, su personaje y la propia ficción son capaces de “obtener placer estético, no solo de la representación, sino también de la realidad de tal horror⁴” (Klock, 2017:121).

La ficción televisiva *Hannibal* es un “ecosistema artístico liminal cohesionado”⁵ (García Martínez, 2020:84), un *gran monstruo* que transgrede toda clase de fronteras, al presentar temáticas controvertidas, romper toda clase de convencionalismos al aunar conceptos culturalmente contrapuestos y animar a los espectadores a dejarse seducir por la macabra belleza con la que se encubren los más despreciables crímenes del protagonista. De este modo, se da una continua contradicción al presentar la violencia y la muerte como bellos espectáculos visuales, aunar el salvajismo y la cultura que caracterizan al caníbal y buscar la “divinización” en cada uno de los actos homicidas que perpetra Lecter. La serie de televisión se mueve en un continuo “entre”: entre lo bello y lo siniestro, entre la repulsión y la fascinación, entre la vida y la muerte, entre la monstruosidad y la humanidad, entre la más exquisita alta cultura y gastronomía y la brutalidad y canibalismo de un asesino en serie.

Esta ambivalencia de la que hablamos se manifiesta, mayormente, a través de la descomposición anatómica que aplica el protagonista Hannibal Lecter a sus víctimas, en la *bello-horrorosa* puesta en escena y perversa ética y estética que aplica a cada uno de sus crímenes y sus *menús caníbales*. Es, en definitiva, el estudio de las **Identidades fronterizas** con las que juega tanto la ficción como su protagonista y de la **(des)composición artística y canibalismo (est)ético** que practica Hannibal Lecter lo que compondrá el eje central del análisis de la presente investigación.

¹ “This, in turn, has created in audiences a desire, perhaps insatiable, to be shocked even more deeply and disturbingly than on the previous occasion” (Creed, 2004:196).

² “Good taste and the perverse pleasures of bad taste” (Lynch, 2018:11).

³ “Recent Quality TV has welcomed the auteur; the avant-garde; the transformative elements of fandom; and for a three-year spell, it welcomed *Hannibal*” (Later, 2018:533).

⁴ “He’s able to derive aesthetic pleasure from, not just the depiction, but also the reality of such horror” (Klock, 2017:121).

⁵ “Cohesive liminal artistic ecosystem” (García Martínez, 2020:84).

1.1. Objetivos

El laureado filme *El Silencio de los Corderos* (*The Silence of the Lambs*, Jonathan Demme, 1994) trajo consigo la extensión de los relatos y los personajes creados por Thomas Harris y, como consecuencia, su inserción en la cultura popular. Concretamente, la agente del FBI Clarice Starling se posiciona como la sexta heroína más importante de la historia del cine, la primera entre las mujeres, en el listado elaborado en el año 2003 por el American Film Institute (AFI) donde se enumeran a los cien héroes y villanos más destacables del séptimo arte.

Es el villano Hannibal Lecter, el único personaje que se mantiene a lo largo de toda la saga, el que ha logrado trascender en el imaginario colectivo y encabezar la mencionada clasificación como el mayor villano de todos los tiempos. El personaje de Hannibal ha conseguido perdurar a lo largo de los años desde la novela a su paso por el cine y, recientemente, a la adaptación que se ha llevado a la pequeña pantalla⁶. *Hannibal* (Fuller et al., 2013-2015) destaca por el modo innovador en el que su narrativa trasgrede y subvierte toda una serie de normas, convenciones y fronteras sobre las que se inscriben los productos audiovisuales de este tipo.

En este sentido, el objetivo primero de este trabajo es analizar la serie de televisión *Hannibal* a lo largo de sus tres temporadas a través del plano narrativo, temático y formal. A fin de ofrecer un análisis narratológico y fílmico más detallado del mismo, se pretende realizar, a su vez, una mirada retrospectiva a través de las obras que componen la saga y que constituyen el aquí llamado *Hannibalverse* o universo Hannibal. En el segundo orden de ideas, se le concederá especial atención a la relación intertextual que se establece con respecto a las obras literarias originales y sus posteriores adaptaciones cinematográficas para ahondar en los principales cambios o transformaciones que han sufrido tanto el relato como sus personajes.

En tercer lugar, se explorará la representación de la liminalidad en el relato, en mayor medida, a través de la identidad dual que manifiesta su protagonista. Toda la serie está atravesada por conceptos culturalmente contrapuestos y son, precisamente, las identidades fronterizas que adquieren tanto los personajes como la propia ficción sobre los que versa la presente investigación. En última instancia, serán estudiadas las estrategias narrativas o discursivas con las que la serie de televisión busca la implicación del espectador dentro del relato.

1.2. Metodología

Con miras a alcanzar los objetivos propuestos, se empleará el análisis textual como instrumento metodológico para abordar el corpus del estudio. Partiendo de las palabras de Santos Zunzunegui (1994:72), no existe decisión expresiva que no se refleje en el plano del contenido (y viceversa), puesto que toda elección resulta deliberada y contribuye a crear un continuo juego de contrastes e interrelaciones. Es por ello que todo *texto* debe analizarse en función de presupuestos teóricos aunque estos permanezcan implícitos en él.

⁶ Además de la serie objeto de estudio, el interés por los personajes de Thomas Harris trasciende todavía hoy día con la reciente serie de televisión *Clarice* (Kurtzman y Lumet, 2021) de la cadena estadounidense CBS, actualmente en emisión, que sitúa los acontecimientos tan solo un año después de la trama de *El Silencio de los Corderos*.

“La imagen cinematográfica es una imagen necesariamente connotada, no solo por las características adjetivas del objeto o sujeto mostrado, por los atributos afectivos del referente, sino sobre todo por el punto de vista elegido para la cámara, su angulación, la iluminación que baña al sujeto u objeto, etcétera. En el acto de encuadrar e iluminar un objeto, el director no puede renunciar a una muy específica producción de sentido, producto de una investidura emocional o crítica, que se corresponde precisamente con su punto de vista psicológico o moral sobre el sujeto u objeto encuadrado e iluminado” (Gubern, 1987: 270).

El propósito de la teoría fílmica es, al fin y al cabo, reflexionar acerca de los distintos recursos que emplea un texto y el modo en el que se presentan. No es tanto desentrañar qué dice el filme (la historia), sino cómo lo dice (el discurso), explorando, para ello, los recursos formales, narrativos, expresivos o retóricos de los que se vale. “Se trata, en suma, de elucidar de qué manera las formas de expresión cinematográfica generan efectos de sentido” (Marzabal et al., 2016:15).

“Consideramos el film como una obra artística autónoma, susceptible de engendrar un *texto* (análisis textual) que fundamente sus significaciones sobre estructuras narrativas (análisis narratológico) y sobre bases visuales y sonoras (análisis icónico), produciendo así un efecto particular sobre el espectador (análisis psicoanalítico)” (Aumont y Marie, 1990: 18).

De modo que la labor del analista consiste en la descripción e interpretación del texto objeto de estudio (Gómez Tarín, 2006:8). Resulta necesaria la descomposición del texto (*découpage*) y su posterior recomposición para hallar la significación del mismo. En un primer paso, es necesario dividir la pieza audiovisual en sus componentes constitutivos para, en un segundo lugar, interrelacionar esos elementos primarios con el objetivo de comprender y explicar los mecanismos que utilizan para elaborar el texto fílmico (Casetti y Di Chio, 1991: 24).

“Desde cualquier perspectiva que se aborde el análisis fílmico, casi todos los planteamientos teóricos coinciden en que siempre habrá de darse una doble tarea: 1) descomponer el film en sus elementos constituyentes (deconstruir = describir) y 2) establecer relaciones entre tales elementos para comprender y explicar los mecanismos que les permiten constituir un “todo significativo” (reconstruir = interpretar)” (Marzal Felici y Gómez Tarín, 2007:35).

Como señalaron Jacques Aumont y Michel Marie (1988:13), no existe un método universal para el análisis de películas ni tampoco un modelo definitivo ni correcto a la hora de analizar un texto, sino más bien, “propuestas de lectura que se han de amparar en el rigor del análisis” (Benet, 2004: 299). Teniendo en cuenta esta realidad, es imprescindible para todo investigador construir un modelo de análisis propio en cada estudio, “únicamente válido para *el* film o *el* fragmento de film que analice; pero al mismo tiempo, ese modelo será siempre, tangencialmente, un posible esbozo del modelo general o de teoría” (Aumont y Marie, 1990: 23). Es necesario, por lo tanto, un determinado punto de vista (Teoría) desde el que observar e interrogar la singularidad de un texto en concreto (Análisis).

En el caso que nos ocupa, el objeto de estudio está compuesto por la serie de televisión *Hannibal*, de 39 episodios divididos a lo largo de sus tres temporadas. Por tanto, interesa explorar las identidades fronterizas que adquieren los personajes en la ficción televisiva— con especial hincapié en su protagonista— que constituirán los temas principales del análisis y sobre los que se estudiarán los recursos formales y narrativos asociados al propio discurso. A este respecto, se ahondará tanto en la *forma* en la que se manifiesta la ambivalencia de la que hablamos, las imágenes y sonidos que se distinguen en estas ficciones y el *contenido* que les conduce a los espectadores hacia unos significados concretos.

Para completar dicho análisis resulta necesario atender también al legado literario y cinematográfico que precede a la ficción televisiva. Interesa explorar las modificaciones a las que se ha visto sometido el relato y sus personajes en este triple recorrido narrativo. En este sentido, es Mihail Bajtín el primer teórico que asegura que todo discurso mantiene un *diálogo implícito* con otros anteriores, es decir, una obra necesita tener en cuenta otros textos para que pueda generar expresión y sentido. Es lo que Bajtín denomina como *dialogismo* de los enunciados o *polifonía discursiva* (1982: 283), el término análogo de *intertextualidad* al que alude Julia Kristeva (1978:190) o el *transtextualidad* de Gerard Genette (1989b:10).

Así pues, serán tenidas en cuenta las cuatro novelas —*Dragón Rojo* (1981), *El silencio de los corderos* (1988), *Hannibal* (1999) y *Hannibal Rising* (2006) — y las cinco adaptaciones cinematográficas que le sucedieron: *Manhunter* (Hunter, Michael Mann, 1986), *El silencio de los corderos* (The silence of the Lambs, Jonathan Demme, 1991), *Hannibal* (Hannibal, Ridley Scott, 2001), *Dragón Rojo* (Red Dragon, Brett Ratner, 2002) y *Hannibal: el origen del mal* (Hannibal Rising, Peter Webber, 2007). A la par que el análisis textual, propiamente de la serie, se llevará a cabo el análisis intertextual de la saga para conocer las transformaciones que ha sufrido el relato desde su concepción en la novela, su paso por el cine y su adaptación a la pequeña pantalla.

1.3. Estructura de la tesis

Habiendo expuesto los objetivos (el qué) y la herramienta metodológica o el modo de proceder (el cómo), conviene establecer a partir de aquí una pauta de lectura del trabajo de investigación. Es en el segundo capítulo, en el Marco Teórico, donde se exponen los tres conceptos clave —las series de televisión, el villano televisivo y la saga Hannibal— necesarios para abordar el **Análisis**, el tercer capítulo, del que más tarde se desengranan también las consecuentes Conclusiones.

Por su parte, el apartado del **Marco Teórico** consta de tres partes. La primera realiza un breve recorrido histórico por **las series de televisión**, desde su origen, constitución de la llamada Primera Edad Dorada y su desarrollo por las consecutivas etapas que han llevado a las ficciones a componer una variada oferta de productos audiovisuales de calidad en los últimos años. En la parte segunda se ahonda en la concepción del héroe clásico y su evolución hasta el apogeo del llamado *héroe posmoderno* y la aparición del villano como el protagonista de las nuevas ficciones contemporáneas. A partir de aquí se revisan las distintas teorías sobre la monstruosidad y la villanía para concluir la reflexión con la figura del monstruo y el **villano televisivo**. En último lugar, lo estudiado hasta el momento sobre la **saga Hannibal**— las

novelas, los filmes y las investigaciones más recientes de la serie de televisión— son abordados en el bloque final de este apartado teórico.

Por su parte, el análisis está estructurado de forma homogénea y cada uno de los cinco apartados que lo integran viene precedido por una breve introducción teórica sobre el tema a tratar. El primer análisis centra su atención en el *Hannibalverse*, en el universo Hannibal, y las relaciones intertextuales o dialógicas que establece —y continuamente altera— con el universo narrativo original, las novelas y sus adaptaciones al cine, en la ficción televisiva. Tras este primer análisis intertextual que permite una mirada más global del relato, se procede a profundizar en las identidades fronterizas que adquieren tanto la ficción como su villano protagonista Hannibal Lecter a lo largo de las tres temporadas de la serie. Son varios los pares de conceptos contrapuestos —vida/muerte, belleza/fealdad, bien/mal, moral/inmoral— los que inevitablemente atraviesan las acciones criminales de Lecter y que puntúa todos y cada uno de los análisis aquí tratados.

Así, de la ética-estética puesta en escena y posterior canibalismo, el *Arte salvaje* que practica Hannibal con sus víctimas, expuestas en el segundo análisis, nos desplazamos hasta las bello-horrorosas piezas de arte homicida de Lecter. Es la capacidad de generar lo sublime a través del cadáver, el máximo abyecto, de la perdurabilidad de las imágenes caducas de muerte y, a grandes rasgos, de *La belleza que habita en el horror* los principales aspectos que se ahondan en el tercero de los análisis. En el siguiente, es la divinización que se hace del mal, del protagonista y de su recién convertido pupilo. Son ambos protagonistas quienes, como un deificado diablo, buscan establecer el *Orden a través del caos* y arrastrar consigo también a los espectadores y situarlos—como se expresa en el quinto y último análisis— en un lugar liminal, *Más allá de la pantalla*.

En última instancia, siendo conscientes de la amplitud del campo de estudio y con el fin de facilitar la lectura de la investigación, se incluye un apéndice con un breve resumen con los temas clave de cada uno de los episodios de la ficción televisiva, así como de las cuatro novelas que conforman la saga Hannibal.

CAPÍTULO II:

MARCO TEÓRICO

Parte I:

Las series de televisión

1. Una ventana al mundo: Surgimiento y Primera Edad Dorada de la televisión

Desde sus inicios la televisión ha ido adquiriendo un lugar central en los hogares de todo el mundo y ya desde sus primeras emisiones constituía una cita ineludible para sus telespectadores. Mediante este apartado se pretende realizar una revisión del origen y desarrollo de las series de televisión estadounidenses que, no siendo las únicas que promulgaron el auge y su posterior popularización, han resultado un caso paradigmático en el estudio de las ficciones seriales. En este sentido, se analizarán las tres etapas gloriosas de la televisión a través de sus ficciones más significativas.

Igualmente, conviene llevar a cabo un somero repaso de la evolución de las principales cadenas de televisión norteamericanas y de sus producciones televisivas a fin de entender la nueva ola de ficciones protagonizadas por villanos. Estas vienen abanderadas, entre otras, por la serie de televisión *Hannibal*, objeto de estudio, producida por la NBC, una de las cadenas públicas de mayor recorrido.

Ya desde los años 30 comenzaron a efectuarse las primeras pruebas de emisión cuyo primer éxito fue la retransmisión de la ficción *The Queens Messenger*. Emitida el 11 de septiembre de 1928 por medio de una transmisión experimental del equipo de Ernst Alexanderson. El drama contaba la historia de un diplomático británico, el mensajero de la reina, y el encuentro romántico que tenía con una misteriosa mujer rusa que intentaba arrebatarle los papeles secretos que portaba en su maletín. Esta serie televisiva había sido adaptada de la radio y suponía el inicio de lo que más tarde sería conocido como el género de la telenovela.

Oficialmente no fue hasta 1936 cuando se iniciaron las emisiones con programación en Inglaterra y hasta tres años más tarde, el 30 de abril de 1939, en Estados Unidos, coincidiendo con la inauguración de la Exposición Universal de Nueva York. No obstante, el resto de las emisiones se verían interrumpidas hasta su completa normalización en el año 1946, tras el fin de la Segunda Guerra Mundial. Durante el periodo de posguerra la televisión volvía a colarse en los hogares norteamericanos para presenciar las primeras adaptaciones de radio, teatro y novela en este nuevo medio de comunicación. La televisión se constituía como un medio popular capaz de acercar mediante los boletines informativos los últimos sucesos del mundo, así como servir de entretenimiento para evadir de esa realidad de posguerra a los nuevos *teleaficionados*. Mientras que las masas adictas a la radio se habituarían rápidamente a la novedad de la televisión, las clases medias profesionales se resistirían a dar entrada “a esta caja voluminosa y trivial en su salas de estar” (Baker, 1999: 103).

Durante los años 40 la televisión vivió un periodo de experimentación y es al final de la década, junto con la normalización de la presencia del televisor en los hogares, cuando vivió su primer momento de gloria. Según Robert J. Thompson (1997), uno de los más reputados estudiosos de la televisión, este medio contaría con tres momentos clave en su historia lo que se conocen como las tres épocas de oro de la televisión, etapas en las que la industria televisiva alcanzó su máximo esplendor.

- ❖ Primera Edad Dorada: comprendida entre el año 1947 y 1960.
- ❖ Segunda Edad Dorada: durante la década de 1980 y 1990.
- ❖ Tercera Edad Dorada: Aproximadamente desde 1997 al año 2009.

La Primera Edad Dorada de la televisión surgió en el momento en el que esta logró ir formándose su propia identidad y cuando los espectadores comenzaron a tomársela en serio (Thompson, 1997: 11). Como afirma Thompson, las ficciones televisivas vivieron en sus primeros años de vida un periodo de experimentación a nivel narrativo y formal. Esta primera edad de oro se puede resumir en seis características básicas:

1. **Éxito de la antología:** En las primeras ficciones emitidas en televisión los relatos funcionaban como el trasvase visual de obras clásicas. En aquellos años las series comenzaban a mostrar su potencial como obra audiovisual propia por medio de sus adaptaciones de obras literarias, obras de teatro y radionovelas.
2. **El inicio de la era de la caja tonta:** Los contenidos televisivos se basaban principalmente en comedias de situación (*sitcoms*) y contenidos familiares, todos ellos dirigidos a un público mayoritario. Esta estrategia de programación tenía un objetivo doble: servir como medio de evasión de la cruda realidad que acontecía en esos momentos y mantener unida a toda la familia frente al televisor.
3. **Narrativas autoconclusivas:** Las ficciones televisivas no eran entendidas bajo el concepto de narrativas “en serie”, sino que se concebían como meros programas de televisión de entretenimiento. No existía, por tanto, un interés por el seguimiento continuado por la narración, de modo que las ficciones se organizaban mediante episodios autoconclusivos y con estructuras narrativas repetitivas.
4. **Extensión del cine:** La televisión heredaba del cine no solo los aspectos formales y/o narrativos, sino también el interés por los géneros cinematográficos. Los géneros tradicionales que triunfaban en aquellos años son trasladados inmediatamente después a la pequeña pantalla a fin de avivar aún más la atracción de los fanáticos por dichas temáticas, idea que culminaría, a partir de los 70, en las exitosas franquicias y sagas cinematográficas.
5. **Periodo de experimentación:** Las series de televisión comenzaron a buscar su propia identidad y dieron sus primeros pasos para su modernización a través del uso de la multicámara, de las narrativas no lineales y de la presentación de etnias o grupos minoritarios como protagonistas del relato.
6. **Alianzas entre el cine y la televisión:** El primer acercamiento entre cine y televisión se dio gracias a la alianza de las *networks* con productoras de cine, así como de la participación de renombrados actores y directores del séptimo arte. En los años posteriores a esta etapa las ficciones televisivas lucharían por adquirir una notoriedad similar a la de su hermano mayor el cine.

La ciudad de Nueva York inició siendo la capital de la televisión en esta Primera Edad Dorada y desde los estudios de esta ciudad se emitían en directo los primeros dramas antológicos que simulaban, en cierta medida, al teatro por los rápidos cambios de vestuario y decorado que debían realizar para ajustarse al *timing* televisivo. En este sentido, la televisión debía embarcarse en hallar una identidad propia, alejada del resto de medios (De la torre, 2016: 57). Precisamente, la pequeña pantalla consiguió popularizarse debido a la fusión del lenguaje audiovisual, adquirido del cine, y la inmediatez propia de la radio.

Fueron tres las cadenas principales denominadas como *Big Three Televisión Networks* las que marcaron el desarrollo de la televisión hasta los años 80: ABC (American Broadcasting Corporation), NBC (National Broadcasting Corporation) y CBS (Columbia Broadcasting System). Las primeras series de televisión jugaban incluso con la idea del teatro y del estudio como el escenario en el que se desarrollaba la acción y, así, vieron la luz las ficciones de la NBC *Kraft Television Theatre* (1947-1958), *Ford Theatre* (1947-1948) en su primera etapa y *Actors Studio* (1948-1949) de la cadena ABC⁷.

La mayor parte de las ficciones de la época eran antologías que presentaban historias con un toque de realismo social y series tan longevas como *Kraft Television Theatre* a lo largo de sus episodios llegó a realizar adaptaciones de novelas como *Alicia en el País de las maravillas*. El punto álgido de las antologías en los años 50 se dio con *Playhouse 90* (Kortner, 1956-1960) de la CBS, uno de los programas de antología de mayor éxito en el que se exponían obras dramatizadas y sus episodios se extendían, tal y como indica el título, a 90 minutos de la parilla (Douglas, 2011: 29). Su elevado presupuesto y que en su segundo año pasara a producirse en California “le permitieron contar con renombrados actores de la industria del cine, y a la grabación, con lo que pulió su ya impecable calidad formal” (Cascajosa, 2005a:19). A pesar de que el programa confirió un valor añadido a las antologías de la época, no obtuvo unas elevadas cifras de audiencia.

En la misma cadena, a *Playhouse 90* le siguieron también *20th Century Fox hour* (Asher, 1955-1957) y *Alfred Hitchcock presents* (Hitchcock, 1955-1969). Fue el director inglés de los primeros en acercarse a la pantalla doméstica. Hitchcock no había manifestado un gran interés por el medio, pero fue su agente y director de Music Corporation of America, Less Wasserman, quien vio en la televisión un negocio del que podía sacar partido. Así, el cineasta que tenía ya en mente una antología radiofónica de alcance nacional se decantó, finalmente, por producirla para la televisión. Hitchcock ofrecía en su serie antológica una dosis semanal de suspense: desde la inquietante introducción hasta el final guiado por algunos comentarios del propio Hitchcock en el epílogo, mantenían en vilo a los espectadores en la media hora en la que se alargaba el programa. Las historias iban desde el terror psicológico hasta el thriller tradicional y tuvo un éxito instantáneo mediante el cual atrajo a los mejores talentos creativos del momento, entre ellos: el director Robert Altman, el escritor Roald Dahl y los actores Steve McQueen y Walter Matthau.

⁷ En esta primera etapa no existía una figura clara como el director de cine, sino que el reconocimiento de autoría era habitualmente asociado con la cadena de televisión distribuidora. De modo que hasta entrados los años 80 no iría surgiendo lo que más tarde se conocería como la figura del *showrunner* televisivo.

No obstante, fue la serie antológica estadounidense de la CBS *Dimensión desconocida* (The Twilight Zone, Serling, 1959-1964) la que sentó las bases del género. Se prolongó durante cinco temporadas y abarcó desde el thriller psicológico hasta la remota fantasía, con unos memorables títulos de crédito y con espeluznantes temas musicales compuestos por Bernard Herrmann y Marius Constant. Esta serie de televisión dedicada a la ciencia ficción, fantasía y terror narraba en cada episodio un relato que planteaba dilemas morales con el fin de cuestionar al espectador y confrontarlo con su propia existencia.

“Gracias a una narrativa ingeniosa, un incisivo estudio psicológico de los personajes y la infinidad de estrellas que participaron a lo largo de la serie, *La dimensión desconocida* contribuyó a crear una televisión transformadora que sigue iluminando y entreteniéndolo” (T. Blumberg, 2018: 67).

Todavía *Dimensión desconocida* hoy ejerce una influencia notable en series del género y antologías actuales como *Black Mirror* (Brooker, 2011-2019), que beben del legado que dejó su creador, Rod Serling. Se convirtió en una antología de referencia, particularmente para los que buscaban un tipo de ficción televisiva arriesgada e incómoda y con el tiempo se ganó la categoría de serie de culto (De la Torre, 2016:154). El éxito de *Dimensión desconocida* es tal que se ha llevado a la pantalla en varias ocasiones, la última de ellas en 2019 por la CBS y cuenta en la actualidad con diez episodios.

La televisión obtenía cifras de audiencia cada vez superiores, lo que inevitablemente suponía su emigración de las salas de cine y el posterior cierre de algunas de ellas. Las antologías predominaron durante largos años hasta que se vieron desplazados por las series episódicas filmadas en Hollywood. Tras la guerra comenzó a utilizarse la multicámara, lo que alejó las ficciones del teatro y les dio un mayor ritmo narrativo. Empezaron a realizarse secuencias más cortas y a jugar más con el movimiento dentro del plano para ganar mayor dinamismo, algo que hasta el momento era difícil de llevar a cabo en producciones en directo. A la mitad de la década de los 40 surgía la Academia de las Artes y Las Ciencias de la Televisión (1946) con el objetivo de impulsar su avance en Estados Unidos.

En 1949 tuvo lugar la primera edición de los Emmy y poco a poco la televisión fue adquiriendo importancia. Esta idea se vio reflejada en la multiplicación de peticiones de licencias para nuevas estaciones que llegaban a la *Federal Communications Commission* (De la Torre, 2016:58). Otro de los grandes avances del medio fue la creación del cable coaxial el 4 de septiembre de 1951 que conectó la Costa Oeste con la Costa Este de Estados Unidos. Siendo Nueva York la sede de la televisión, se posibilitó emitir simultáneamente para todo el país, sin que se vieran en el oeste de EEUU los programas en diferido, y que se estableciese Los Ángeles como la segunda ciudad en la que situar los estudios de televisión.

No sería hasta el final de la década de los 70 cuando los canales CBS, NBC y ABC perdiesen parte del control de la industria televisiva. Dominaban desde sus inicios la producción, distribución y transmisión de los contenidos del medio. Esto es, estas cadenas podían producir contenidos propios (las llamadas O&O, acrónimo de *Owned and Operated*), o bien externalizarlos a los estudios, pero en ningún caso perdían el control de los mismos. En febrero de 1953 la fusión entre la cadena ABC y United Paramount Theaters— dividido previamente de Paramount Pictures— supuso un acercamiento entre la televisión y

Hollywood, y marcaría de forma definitiva la ficción producida en el nuevo medio (De la Torre, 2016:115). Igualmente, el acuerdo entre ABC y Disney Studios en abril del año siguiente le proporcionaría a la *network* unos elevados índices de audiencia con su nuevo programa semanal *Disneylandia* (Disneyland, Disney y Eisner, 1954-1961).

Por su parte, el departamento de la NBC quiso en la década de los 50 que creciese su audiencia por medio de producciones de gran presupuesto y a color, con miras a aumentar las ventas de los televisores a color que desde principios de los años cincuenta había empezado a comercializar *Radio Corporation of America*. Sin embargo, la primera de estas superproducciones *Satins and Spurs*, emitida el 12 de septiembre de 1954, fue un fracaso. El entonces presidente de la cadena, Pat Weaver, se mantuvo firme en su idea y continuó programando este tipo de producción una vez al mes, obteniendo un gran éxito el 7 de marzo de 1955 con la adaptación de *Peter Pan* (Clark Jones, 1955).

Los años cincuenta fueron una época de enorme expansión en la industria de la televisión y, por ese motivo, se necesitó reclutar a gran cantidad de profesionales para poder desarrollar y producir los programas que inundarían más tarde las pantallas. “Aunque Hollywood podía aportar parte de su experiencia, pocos cineastas de éxito deseaban desertar a la televisión. Entonces, como ahora, la televisión era el pariente pobre del cine” (Baker, 1999: 103). Se realizaban retransmisiones de obras teatrales con el objetivo de atraer a los actores al nuevo medio y, al mismo tiempo, para buscar nuevas audiencias y publicistas para que se anunciaran en la televisión. De modo que los productores televisivos acudieron a Broadway en busca de actores y directores para ofrecerles libertad artística para sus producciones (de ahí deviene la primera época dorada de la televisión). Y así, “por asociación, el influjo de artistas del "auténtico" teatro "autenticó" la televisión” (Baker, 1999: 104) y le confirió prestigio al medio.

La televisión se presentó como una ventana al mundo de entretenimiento y contenidos educativos para todos los públicos. Reunirse ante el televisor era una manera de crear un punto de encuentro de las familias. No obstante, existía el temor de que la televisión adquiriese un excesivo protagonismo en los hogares, por lo que las campañas publicitarias intentaban disipar esa preocupación y lanzaron spots publicitarios que mostrasen a la familia unida y feliz frente al aparato televisivo. Para reforzar esta idea emitieron también en estos años concursos y programas cómicos dirigidos a todos los públicos.

Las comedias de situación (*sitcoms*) de los años 50 obtuvieron una gran acogida, ya que empleaban una de las fórmulas más exitosas de la radio y se abordaban temas cotidianos, de la familia y la educación. Esa misma década la televisión se introducía en países de América Latina y, con ello, surgieron las telenovelas. En 1952 se estrenaba la brasileña *Sua vida me pertence* (Foster, 1951-1952) fue la primera, grabada el primer año en blanco y negro. La periodicidad de las emisiones de las telenovelas se fue haciendo más frecuente hasta emitirse de forma diaria, en episodios breves, de entre 15 y 20 minutos.

A pesar de que la televisión seguía viéndose como un medio menor en comparación con el teatro y el cine, ya en la década de los 50 logró unas cifras de audiencia nunca antes vistas. Se erigió como el medio de masas preferente en Reino Unido con series de la BBC como *The Quatermass Experiment* (Kneale, 1953-1957). La ficción tuvo un seguimiento excepcional para

el canal, con aproximadamente veinte millones de espectadores, lo que suponía el 56 por ciento de la población. Se podría decir que esta contó con tres temporadas, aunque en aquel momento se concibió como una miniserie con dos secuelas.

En Estados Unidos las tres *networks* apostaron por las *sitcoms* con el objetivo de acercar las ficciones al público de todas las edades y crear un espacio para la unidad familiar. En un principio se optó por popularizar el medio creando programas que sirvieran meramente de entretenimiento para los espectadores, idea que terminaría por empobrecer el concepto televisivo y con el que se la apodaría coloquialmente como “la caja tonta”. El género estrella de las *sitcoms* abrió, en cambio, una época en la que triunfarían los episodios autoconclusivos en donde los conflictos serían presentados en el mismo capítulo en el que se resolvían.

Se trataba de una recompensa al espectador que tenía ahora la posibilidad de ver solucionarse fácilmente los problemas del relato y de invitarle a seguir la trama siempre que quisiera, ya que podría hacerlo incluso habiéndose perdido algunos episodios. Surgió, así, una estructura narrativa definida por la repetición: empezando por la misma sintonía, los mismos personajes, el mismo escenario y a menudo la misma forma de resolver conflictos argumentales, lo que llegaba a reconfortar a los seguidores de estas ficciones (De la Torre, 2016:186). De esta manera, las ficciones televisivas supusieron para los estadounidenses una vía de escape para evadirse del mundo real. El movimiento por los derechos civiles de los afroamericanos, la Guerra de Vietnam o la crisis de los misiles de Cuba eran solo algunos de los conflictos que salpicaron la pantalla del televisor en los programas informativos, aunque las ficciones decidieron vivir al margen de ellos, permitiendo crear un segundo hogar para la audiencia, un refugio en el que alejarse de todas las preocupaciones.

Dos de las ficciones más conocidas de aquel momento fueron de la CBS *I love Lucy* (Arnaz, 1951-1957) y de la ABC *Embrujada* (*Bewitched*, Ackerman, 1964-1972). Resulta imposible abordar la historia de la televisión sin detenerse en la serie de televisión *I love Lucy*. El programa en lugar de emitirse en directo desde Nueva York, se grababa en un estudio en Hollywood en el que se recogían también las risas en riguroso directo, fórmula que se ha repetido hasta la actualidad, en especial, en las *sitcoms*. Esta ficción que surgía a partir de un serial radiofónico, fue galardonada con cinco premios Emmy y obtuvo una audiencia fiel durante su retransmisión hasta convertirse en la más vista de Estados Unidos durante cuatro temporadas.

Por su parte, *Bewitched* logró en el año 2002 posicionarse, según la revista *TV Guide*, entre las cincuenta mejores series de televisión de todos los tiempos y llegó al segundo puesto de la lista Nielsen en su primer año. Uno de los aspectos novedosos era su arriesgado punto de vista de género al situar a la esposa como protagonista y a su marido como secundario. Tal vez, parte de su éxito se debiera a lo subversivo de la situación al presentar a Samantha, su protagonista, como una mujer incluso más poderosa que su marido. No obstante, no llegó a ser del todo rompedora, si bien esta renunciaba a sus poderes para dedicarse por entero a las labores del hogar. Quizá más notable en este respecto fue la ficción *La chica de la tele* (*Mary Tyler Moore Show*, Brooks y Burns, 1970-1977) que presentaba a la protagonista, trabajadora, soltera y pasados los treinta. Además de ello, se mostraba la evolución del personaje tímido

introvertido a la independiente y desenvuelta de los de las últimas temporadas (A. Berciano, 1999: 239).

El western —también llamado *oater*— fue otro de los géneros estrella de la televisión en la década de los 50 y 60, especialmente. “Atraído por un género propiamente norteamericano que reivindicaba el pasado y ofrecía una fantasía de liberación con sus protagonistas itinerantes en los restrictivos años de la Guerra Fría, el público abandonó las antologías para sintonizar en masa los westerns” (Cascajosa, 2005a:21). De hecho, para el año 1959 se emitían una treintena de programas de este tipo en los horarios de máxima audiencia. Pasarían treinta años hasta que la televisión elevase a estos contenidos a una mayor calidad estética, temática y narrativa.

Coincidiendo con la edad de oro del western en el cine, fue la cadena ABC la responsable de trasladar una oleada de ficciones de vaqueros a la televisión. El primero de los héroes del salvaje Oeste fue el protagonista *El llanero solitario* (The Lone Ranger, Trendle y Striker, 1949-1957), una serie de origen radiofónico principalmente dirigido al público infantil. *La ley del revólver* (Gunsmoke, Macdonnell, 1955-1975) fue una de las grandes apuestas de la CBS al trasladar a John Wayne a la televisión, con el objetivo de atraer a los seguidores del género. Fue la ficción con más episodios en la historia de la televisión estadounidense y logró mantenerse en antena durante 20 años. Para muchos *La ley del revólver* sigue siendo la serie de western por antonomasia, aunque solo sea por su longevidad. Ninguna otra ha permanecido más tiempo en horario de mayor audiencia y ficciones como esta generaron la fiebre por el género americano.

El interés por el western siguió creciendo y le siguieron series como *The Gene Autry Show* de la CBS (Autry y Schaefer, 1950-1956), *Cheyenne* (Orr, 1955-1962), *Surgafoot* (Orr, 1957-1961) y *Bronco* (Orr, 1958-1962) de la cadena ABC. La más destacable de esta cadena fue la ficción *Maverick* (Huggins y Trapnell, 1957-1962) que se consideró innovadora, ya que mostraba la cara oculta de los protagonistas exhibiendo en pantalla de algún modo, a un nuevo tipo de héroe. Esta serie de televisión se basaba en la novela “Los traficantes de naufragios” del escritor Robert Louis Stevenson y se podía ver como un antídoto ligero frente al mundo más crudo que ofrecían el resto de westerns televisivos. El género se iría haciendo fuerte a medida que avanzaba la década, y acabó siendo sinónimo de grandes cifras de audiencia.

Se atrevieron con la televisión en color en *Bonanza* (Dortort, 1959-1973), estrenada dos años más tarde en la NBC que consiguió que se mantuviera en emisión durante 14 temporadas. Lo más memorable es probablemente el *opening* en el que se exhibía, en color, el mapa del escenario de la serie, Virginia City, que prendía fuego y con el que se pasaba rápidamente a presentar al reparto de la ficción. En *Bonanza* se usó un estilo narrativo no lineal, en cierto modo innovador, y dedicó algunos episodios a explicar con *flashbacks* la historia de las tres esposas de Ben, el protagonista. A partir de 1972 comenzó a bajar la audiencia hasta que se concluyó la serie un año más tarde. En las siguientes décadas, el western se convertiría en un género con resultados sólidos, pero no volvería a recuperar la popularidad que había tenido en los años cincuenta y se iría apagando paulatinamente. Y es que la irrupción del mando a distancia a partir de los años sesenta en los hogares iba a dificultar la tarea de mantener la atención e interés de los espectadores.

El año 1954 vio nacer otros dos géneros fundamentales en la ficción seriada televisiva: el drama médico y el drama legal, que junto a la *sitcom* quedarían asociados al medio televisivo. Western, *sitcom*, drama médico, drama legal y las series policíacas se llevaban las audiencias a su favor, siendo las ficciones más vistas temporada a temporada en detrimento de los programas de variedades que habían perdido su lucha por ganarse a los espectadores (De la Torre, 2016: 127). Mientras el movimiento del realismo social se extendía en el Reino Unido, el inicio de la década de 1960 introdujo en Estados Unidos la etapa más comercial de la industria televisiva norteamericana (De la Torre, 2016:170).

Junto con el género del western comenzó a compartir la parrilla de la programación diaria las series de televisión del espionaje. El impulsor del fenómeno de espías en televisión fue la irrupción del personaje de James Bond, protagonizado por Sean Connery, que debutó en 1962 con Agente 007 contra el *Dr. No* (Dr.No, Terence Young, 1962). Surgieron, así, en los años siguientes en la NBC las ficciones *Get smart* (Agente 86, Stern y Sultan, 1965-1970) o *Misión: imposible* (Mission: Impossible, Geller et al., 1966-1973) en la CBS.

Igualmente, las teorías conspiratorias sobre el asesinato del presidente John Fitzgerald Kennedy el 22 de noviembre de 1963 alimentaron aún más el interés por el género del espionaje. A principios de los setenta el cine guiaba y la televisión lo seguía. Tras el éxito de la primera película James Bond no pasaba mucho tiempo antes de que la NBC produjese *El agente de CIPOL* (The Man from U.N.C.L.E., Felton, 1964-1968). Esta ficción tuvo un gran impacto en la cultura popular, pues se mantuvo durante años como la serie con mayor éxito de la década. Se llegaron incluso a proyectarse en salas cinematográficas episodios dobles de la ficción y se crearon una serie de novelas y cómics, así como un *spin off* en la CBS llamado *La chica de CIPOL* (The girl from U.N.C.L.E, Felton y Rolfe, 1966-197) en donde se introducía a una mujer detective en el centro de este nuevo relato.

Otra de las series que merece una especial mención es *Yo, espía* (I Spy, Leonard, 1965-1998) de la NBC. A pesar de que en sus inicios no contó con unas cifras de audiencia tan altas como las anteriormente citadas, esta ficción destaca por incluir en el reparto a Bill Cosby, el primer actor afroamericano⁸ ocupando el rol protagonista. Lo remarcable aquí es que nunca se empleó la raza de Cosby como factor en sí mismo, es decir, presentaba a los dos agentes como iguales, con respeto mutuo y una actitud desenfadada aunque dedicada a sus carreras. Su papel supuso un salto de calidad considerable en la representación de los afroamericanos, habitualmente relegados a papeles secundarios. Como recompensa por su actuación en *Yo, espía* se le otorgó durante tres años consecutivos, entre 1966 y 1968, el Emmy a Mejor Actor en serie dramática.

El género policíaco tuvo un hueco en la pequeña pantalla de la mano de *El fugitivo* (The Fugitive, Martin, 1963-1967), uno de los contados aciertos de ABC de la época. Popularizó un tema recurrente en el thriller televisivo y también en el cine: un hombre es falsamente acusado de un crimen y huye de la custodia policial para demostrar su inocencia. Esta ficción

⁸ Si bien es cierto que previamente ya había sido presentado un programa de televisión de variedades dirigido por un afroamericano en la misma cadena con *Nat King Cole Show* (1956-1957), aunque decidieron dejar de emitir el programa porque no creían que fuera el momento propicio para ello (Pearlman, 2018a: 48).

introdujo la estructura por actos, dividiendo cada episodio en cinco unidades dramáticas —cuatro actos y un epílogo— que coincidían con las pausas publicitarias. Se aspiraba a crear nuevas ficciones en las que mediante la hibridación los géneros se atrajeran a nuevas audiencias. “El episodio que puso fin a la historia logró la mayor audiencia en Estados Unidos, no superada hasta 1980, cuando en Dallas se rebeló quién disparo a J.R.” (Fiddy, 2018a: 95).

La tendencia a abogar por géneros ligeros continuó y jugó, nuevamente, con la hibridación de géneros en series como *Star Trek: La serie original* (*Star Trek: The original series*, Coon et al., 1966-1969), una especie de western en el espacio. Hubo reticencia por parte de las cadenas, en especial de la NBC para emitir el primer episodio piloto, pero “gracias a una segunda oportunidad y a un nuevo episodio piloto, con William Shatner, *Star Trek* entró en la historia tras una dura lucha” (Lyon, 2018a: 126). La ficción apelaba al público juvenil, aunque consiguió enganchar también a los adultos. La franquicia *Star Trek* iba a asentar la idea del fenómeno *fandom* de culto y, con ello, se abriría una etapa marcada por las series de ciencia ficción. El interés de las tres *networks* era ahora el target juvenil (entre 18 y 45 años) y, por tanto, empezaron a crear ficciones dirigidas a ese rango de edad.

Por su parte, la CBS se atrevió con la serie *M.A.S.H.* (Gelbart et al., 1972-1983) a hacer comedia dentro del contexto bélico. En ella se mezclaba el humor negro en los momentos en los que los protagonistas, un grupo de médicos militares, realizaban las operaciones a los soldados heridos en la guerra. Los autores de *M.A.S.H.* sacaron “del jardín de infancia la telecomedia para hacerla más reflexiva y socialmente más beligerante” (A. Berciano, 1999: 238). A partir de 1975, con el final de la Guerra de Vietnam, la serie fue eliminando los toques humorísticos para pasar a ser una ficción puramente dramática en donde se hacía hincapié en la vida y la muerte de los protagonistas.

El episodio final, titulado “Goodbye, Farewell and Amen”, fue seguido por un total de 125 millones de espectadores —lo que suponía un 77 por ciento de share—, y es a día de hoy el episodio final más visto de la historia de Estados Unidos. Ya para ese mismo año, en 1975, la CBS había cambiado por completo su imagen. Las series de la cadena lograron, al fin, apelar al público joven y lo hicieron por medio de la representación de minorías étnicas previamente ignoradas por la televisión. Esta estrategia de la CBS trajo, pues, la modernidad y los cambios sociales a la pantalla doméstica.

2. Un nuevo panorama televisivo: La irrupción del cable y la Segunda Edad Dorada

El oligopolio formado por las tres *networks* (ABC, NBC y CBS) era más que evidente a principios de los años 70 y su influencia en la constitución de las parrillas televisivas dejaba un escaso margen para acceder a la televisión a las productoras independientes (De la Torre, 2016:267-268). Con motivo de ofrecer mayores oportunidades a estos nuevos actores y de evitar que las tres grandes cadenas monopolizaran las parrillas televisivas en los horarios de máxima audiencia, la *Federal Communications Commission* inició en 1970 una política más intervencionista e implantó dos leyes reguladoras.

La primera, denominada *Financial Interest and Syndications Rules* (ampliamente conocida como *Fin-Syn*), estaba destinada a mejorar las condiciones de las productoras independientes que colaborasen con alguna de las tres cadenas. De este modo, se regulaba la obtención de los beneficios de forma más rápida, lo que les permitía a las productoras seguir invirtiendo en nuevos proyectos sin llegar a endeudarse. Además recibirían una retribución acorde al éxito que obtuviera la serie o el programa de televisión producido, beneficios de los que tradicionalmente se habían apoderado las *networks*.

La segunda norma se llamó *Prime time Access Rule*, y limitaba a tres el número de horas que las cadenas podían dedicar en los horarios de máxima audiencia a programas de producción propia. Estas medidas facilitaban el acceso a producciones de terceros en el *prime time*, tanto de productoras independientes como locales que ahora tenían la oportunidad de apostar por sus proyectos. Aunque estas nuevas medidas no lograron debilitar el poder de las tres *networks*, sí que limitaron la concentración vertical característica de las décadas anteriores.

A mediados de la década de los 70 volvieron a protagonizar en las parrillas televisivas las series policíacas que mostraban una gran carga de violencia y, a fin de evitar la posible regulación de *Federal Communications Commission* sobre los contenidos violentos, las cadenas NBC y ABC decidieron en la temporada de 1975 y 1976 dedicar la franja de 20 a 21 horas al público familiar (De la Torre, 2016: 292). Se estrenaron así en la cadena ABC éxitos como la *sitcom* *Días felices* (*Happy Days*, Marshall, 1974-1984) y *Starky y Hutch* (*Starky & Hutch*, Spelling y Goldberg, 1975-1979) que llegaron a emitirse, debido a su éxito, tras la franja horaria familiar.

Desde la década de los 60 la cadena televisiva ABC inició su ascenso como la preferente en los espectadores norteamericanos, siendo la primera en emitir en color atrayendo definitivamente al público joven. Otro de los éxitos de la cadena durante esos años fue la producción de miniserias. Las producciones británicas importadas hasta el momento habían cosechado buenos resultados al igual que la miniserie producida por ABC *QB VII* de 1974. Este último éxito llevó a ABC a encargar *Hombre rico, hombre pobre* (*Rich Man, Poor Man*, Bennet et al., 1976), basada en la novela homónima de Irwin Shaw.

A partir de aquí, el formato de la miniserie experimentaría un auge en Estados Unidos. La mayor parte de las producciones de aquellos años adaptaron relatos con origen literario, lo que las dotaría de un cierto prestigio al género y pasarían a llamarse popularmente como “novelas televisadas”. Dos de las producciones más importantes fueron la miniserie sobre la esclavitud *Raíces* (*Roots*, Wolper, 1977), emitida en la cadena ABC en días consecutivos, y de la NBC *Holocausto* (*Holocaust*, Berger, 1978) que narraba la historia de una familia de judíos alemanes durante la Segunda Guerra Mundial. En el caso de *Raíces* se basaba en la novela “*Raíces: la saga de una familia estadounidense*” de Alex Haley y se estima que fue seguido por 140 millones de espectadores, lo que generó un profundo interés y reflexión a nivel nacional. “Su adaptación televisiva probablemente hizo más por abrir los ojos del mundo a la historia y las injusticias de la esclavitud que ningún programa o película anterior o posterior” (Sangster, 2018a: 248).

Cabe destacar dentro de los éxitos de la época la ficción televisiva *Dallas* (Jacobs, 1978-1991). En un principio fue concebida como una miniserie para la CBS, pero acabó emitiéndose durante catorce años en su tirada original. Esta ficción logró cautivar a los espectadores desde

sus primeras emisiones y ya en 1979 se encontraba entre las diez series más vistas del momento. Con el objetivo de captar a nuevas audiencias, la cadena decidió realizar a una reposición de la serie para ayudar a los espectadores que todavía no la habían visto a entrar en este nuevo fenómeno. Durante años ninguna serie consiguió desbancarla de su posición en los rankings televisivos hasta la serie de la ABC *Dinastía* (*Dinasty*, Spelling, 1981-1989). Otros éxitos de la época fueron *Knight Rider* (Larson, 1982-1986) y *The A-team* (Cannell et al., 1983-1987) de la NBC y *MacGyver* (Winkler et al., 1985-1992) de la ABC.

La década de los años 70 vendría marcada por la irrupción de las cadenas por cable lo que supondría una relectura del panorama televisivo y una revolución para las ficciones de la pequeña pantalla. “Después de tres décadas de dominio incontestable de las *networks*, a finales de los 70 el cable empezaba a ser ya un negocio en expansión” (Cascajosa, 2005a:119). En 1975, Home Box Office (HBO) surgió como una alternativa competitiva, capaz de derrocar el oligopolio formado por las tres cadenas norteamericanas. Las cadenas por cable comenzaron a restarle a las tres grandes “un público *por arriba*, esto es, un público caracterizado por su mayor poder adquisitivo” (A. Berciano, 1999: 232). Por contra, los grupos sociales más desfavorecidos, como la comunidad afroamericana, permanecerían en las cadenas convencionales, lo que sin duda intervendría directamente, mucho más que la presión social, en ese fenómeno de los 80 en donde proliferaron las telecomedias con actores negros (A. Berciano, 1999: 232-233).

Un año más tarde, en 1976, veía la luz Showtime un canal por cable que, al igual que HBO, ofrecía su propio paquete de películas y eventos deportivos a cambio de una cuota por suscripción. La programación de HBO destacaba el contenido de sexo y violencia, contenidos tabú en la televisión y que hacían de ello el sello de la casa. Y esa era la novedad principal de estas cadenas; la emisión de películas consideradas poco aptas para las cadenas tradicionales —las clasificadas como “*rated R*”—, lo que situaba a ambos canales lejos del público generalista y en una posición clave para comenzar a producir sus series propias.

Este nuevo entorno digital multicanal y altamente competitivo exigiría con ello unos nuevos indicadores de calidad de los productos audiovisuales en televisión. En el caso de los canales por cable buscarían atraer el interés de sus audiencias explotando su nueva libertad más allá de los marcos regulatorios (Nelson, 2008:14). La competitividad que impulsaron los canales por cable obligó a las *networks* a replantearse el target televisivo y buscar un segmento demográfico concreto en lugar de en una audiencia generalista. Huyendo de las audiencias masivas, surgió el concepto de la televisión especializada o el *narrowcasting*. La nueva era de las *networks* iba a ser, precisamente, la emisión dirigida a fragmentos concretos de la audiencia (Cascajosa, 2005a:42).

Las suscripciones del cable irían aumentando y ya para 1981 un 20 por ciento de los estadounidenses estaría suscrito a alguno de los servicios de televisión de pago. Por ese motivo, cada vez resultaba más complicado que las cadenas tradicionales lograsen la fidelización de la audiencia en sus programas como lo habían hecho antaño. Comenzaron a fragmentarse las audiencias de manera que ya no era necesario obtener una elevada cuota de pantalla y ya no existían leyes censoras que prohibieran a los canales escribir sobre la violencia o contenidos sexuales, lo que permitía en todos los sentidos una mayor libertad creativa. Así,

las tres grandes *networks* entraron en un periodo de decadencia, pasando a ser incluso denominadas como “cadenas menguantes” o “los tres ratones ciegos”.

Fue el año 1981 en el que, según Robert J. Thompson dio el pistoletazo de salida a la nueva época de esplendor de la televisión (2007: xvii). La Segunda Edad Dorada de la televisión se extendió, según explicaba el académico, desde el estreno en 1981 de *Canción triste de Hill Street* (Hill Street Blues, Bocho, 1981-1987) hasta los años 90 o, más concretamente, un año más tarde con la cancelación de *Twin Peaks* (Lynch y Frost, 1990-1991). Las series de televisión de esta Segunda Edad Dorada contenían, a juicio del Thompson, doce características principales y serían, más adelante, las cualidades asociadas a la nueva ola de series bautizadas como *televisión de calidad* (2007:13-16):

1. Las temáticas o temas abordados en las producciones tienden a romper las normas convencionales.
2. Incorporan a las ficciones a creadores de reputación que provienen de otros medios como el cine con el objetivo de dotarlas de un cierto prestigio.
3. Se busca un target concreto, una audiencia de clase media alta, tanto a nivel económico como cultural.
4. Deben ser productos creativos e innovadores, pero sin dejar de buscar el beneficio económico para la cadena.
5. Series con un reparto coral que permiten mostrar una multiplicidad de personajes.
6. La narración tiene memoria, esto es, el relato va construyendo una trama cada vez más compleja. En otras palabras, es lo que Jason Mittel (2015) llama complejidad narrativa. Son comunes las alusiones al pasado, de manera que se profundiza en los personajes.
7. Se apuesta por la hibridación de los géneros tradicionales.
8. Sus tramas suelen ser literarias y más complejas, en las que los creadores juegan un papel fundamental.
9. Las producciones son conscientes de su calidad y se suelen hacer múltiples referencias a la cultura y a la propia televisión.
10. Las narraciones introducen temáticas con cierta controversia: temas como el aborto, las enfermedades, la homosexualidad, el racismo o la religión están a la orden del día en estas ficciones.
11. Las creaciones buscan la verosimilitud.
12. Suelen contar con el beneplácito de los académicos y críticos especializados.

En los años 80 comenzaban a gestarse series de televisión de una mayor complejidad y calidad técnica dirigida a una audiencia de un alto nivel cultural (Thomspon, 1997:30). *Canción triste de Hill Street* en 1981 fue, como decimos, la impulsora de la fundación de la serie contemporánea tal y como la conocemos. No obstante, la ficción no fue bien acogida en un primer momento y su victoria en los Emmys de ese mismo año resultó ser “una de las más imprevisibles e inesperadas en la historia de estos galardones por ser una de las ficciones con peores cifras de audiencia” (De la Torre, 2016: 339).

Uno de los aspectos más innovadores de la serie, y uno de los que influyó en gran medida a la hora de presentar las nuevas ficciones de calidad fueron sus personajes, más creíbles, ya que incorporarían no solo inéditas facetas humanas -vulnerabilidad, contradicciones, complejidad moral-, sino que contarían con una mayor profundidad e intensidad a la caracterización individual (A. Berciano, 1999: 239-240). *Hill Street* demostró que no solo interesaban las tramas policiales, sino también la historia de quienes los combatían, sus vidas personales, sus luchas profesionales y el mundo ético en el que se veían obligados a moverse.

Fueron los arcos narrativos prolongados, que se extendían por varios episodios, el reparto rotativo y el componente humano de las historias lo que confirió una nueva fórmula para hacer televisión en aquellos años. Fue la ficción televisiva con más nominaciones de entre las series dramáticas, llegando a estar nominado en 13 categorías y a día de hoy sigue siendo una de las más premiadas de la historia habiendo recibido un total de cuatro galardones como Mejor Serie de Drama. Las múltiples características que instauró ayudaron a constituir la nueva televisión desde

“La cuidada caracterización de los personajes, la concatenación genérica, la multiplicidad de las historias por episodio, el protagonismo coral, la mezcla de humor y drama, los efectos formales del cine *verité* y el cuestionamiento de algunos de los tópicos culturales ideológicos heredados de la televisión precedente” (A. Berciano, 1999: 238).

El entonces director de la NBC, Fred Silverman, decidió apostar por la serie y mantenerla en antena a pesar de sus bajas cuotas de audiencia, pues se trataba del tipo de ficciones de prestigio por las que abogaba. La obra del *showrunner* Steven Bochco deseaba centrar la trama de la ficción en el lado humano de los protagonistas. Su deseo era poner el acento en el costumbrismo y naturalismo de los guiones, con lo que la serie adoptaba un punto de vista muy documental y realista de lo que era el día a día en una comisaría. El reparto coral y la multiplicidad de los arcos dramáticos facilitaron la construcción a lo largo del relato de la evolución definida de los protagonistas. De modo que este tipo de estructura les otorgó la libertad necesaria a los guionistas para diversificar y tener tramas tanto de largo alcance como episódicas, con las que se enganchara más rápidamente a la audiencia. En otras palabras, *Canción triste de Hill Street* “marcó un punto de inflexión en la manera de entender y escribir las series contemporáneas” (De la Torre, 2016: 339).

Actualmente a Bochco se le conoce como el padre de las series modernas no solo por su innovador punto de vista en la producción de *Hill Street*, sino también por la creación de *La ley de los Ángeles* (L.A. Law, Bochco et al., 1986-1994) de la NBC y *Policías de Nueva York* (NYPD Blue, Bochco et al., 1993-2005) de ABC. El modelo adoptado en *Hill Street* fue llevada en la

misma cadena con *St. Elsewhere* (Paltrow et al., 1982-1988). Al igual que la anteriormente mencionada serie, esta presentaba un innovador estilo realista mediante el cual se exploraba la vida personal de los doctores, por medio de un reparto coral y el uso de la cámara en mano.

Aunque la ficción abordaba temas como la vida y la muerte desde el punto de vista de la profesión médica, adquiría tintes de comedia negra e incluso realizaba referencias a la historia de la televisión. “Antes que el cine, *La Ley de Los Ángeles* se atrevió a beligerar en el caso de la segregación laboral de un enfermo de sida” (A. Berciano, 1999: 248). Igualmente, trató toda clase de temas desde la violencia doméstica, la donación de órganos, la violación, el consumo de drogas y la salud mental. *St. Elsewhere* abriría el camino a nuevos dramas médicos, modelo que más tarde se imitaría en otras series tales como *Urgencias* (ER, Chulack et al., 1994-2009) de la NBCo *Chicago Hope* (Kelley et al., 1994-2000) de la CBS.

Canción triste de Hill Street terminó en 1987 y *St. Elsewhere* en 1988, dejando atrás un modelo narrativo con el que se consolidaba la identidad y el lenguaje propio de la televisión (De la Torre, 2016:399) y lo más importante “demostró que el público podía aceptar nuevas fórmulas si los ingredientes propuestos eran los adecuados” (Cascajosa, 2005a:32). En definitiva, estas series “rompieron todo tipo de reglas y límites, desde la forma en que fueron rodadas hasta el destino de sus personajes” (Bianculli, 2007:36-37).

Las series que siguieron a *Hill Street* reunieron la mayor parte de las doce características que definen para Thompson la calidad en televisión: el intento de diferenciarse del resto de la programación y el rechazo a las formulas televisivas convencionales, la incorporación de talentos del cine como una manera de buscar el prestigio en la televisión, la búsqueda de una audiencia culta y de clase alta, la hibridación de géneros, la importancia del escritor o creador, utilización de tópicos controvertidos y el favor de la crítica, entre otros.

Por su parte, la televisión por cable podía apostar por series que habían sido previamente canceladas en las cadenas tradicionales por no obtener los índices de audiencia esperados. Showtime fue el primero en llevar a cabo una operación de este tipo cuando compró la ficción de la CBS *Vida de estudiante* (*The Paper Chase*, Roth y Thompson, 1978-1979). Fueron, principalmente, las series producidas por la televisión por cable las que promulgaron este salto de calidad. De modo que canales como HBO se convirtieron en actores importantes en la producción serial en esta Segunda Edad de Oro. De hecho, para la década de los 90, el cable se había ganado el lugar propicio para poder experimentar y fomentar la innovación en televisión (Thompson, 2007: xviii).

HBO no tardó en producir sus propias ficciones y en 1983 se unió con el canal británico ITV para producir *Philip Marlowe, Private Eye* (Katzka, 1983-1986) que contó con dos temporadas y pasó a ser la primera serie de la televisión producida por el cable. Showtime hizo lo propio un año más tarde, en 1984, con el estreno de *Brothers* (Antonacci y Nardino: 1984-1989). La homosexualidad como el tema principal era la gran novedad de esta *sitcom*, puesto que retrató por primera vez la vida amorosa de sus protagonistas y visibilizó el VIH, hasta el momento una enfermedad poco conocida.

La ciencia ficción llenó las pantallas en la Segunda Edad Dorada gracias al impacto que iba a tener la trilogía de George Lucas de La Guerra de las Galaxias en el mercado televisivo desde el

éxito de la primera de ellas *La guerra de las galaxias* (Star Wars, George Lucas: 1977). Este fenómeno animó a la producción de obras como *Galáctica*, *Estrella de Combate* (Battlestar Galactica, Larson, 1978-1980) de ABC y a Steven Spielberg a dirigir la nueva antología *Amazing Stories* (Spielberg, 1983-1987) de la NBC. Aunque esta última no fue renovada tras su segunda temporada, impulsó nuevamente el regreso del formato de la antología con la segunda serie de *Twilight Zone* (Serling, 1985-1989). Un nuevo fracaso para la NBC fue la serie de televisión *V* (Blatt y Singer, 1984-1985) que comenzó siendo prometedora, pero fue cancelada tras su primera temporada. Uno de los mayores éxitos junto con *Galáctica* fue el regreso de Star Trek a la televisión con *Star Trek: La Nueva Generación* (Star Trek: The Next Generation, Robbenberry et al., 1987-1994) y sus posteriores secuelas. En la década de los años 90 se estrenaron también *Babylon 5* (Netter y Straczynski, 1993-1998) y *Poltergeist: El legado* (Poltergeist: The legacy, Barton Lewis, 1996-1998).

Una de las problemáticas de aquellos años—y que continúa hoy en día— es la facilidad con la que las series de ficción podrían ser canceladas, dejando la serie inconclusa, en mitad del *cliffhanger*, y con un espectador frustrado (De la Torre, 2016: 359-360). Por ese motivo, productores y guionistas debían conseguir atraer a la audiencia mediante un único episodio, el piloto, y ofrecerle la suficiente información para que la cadena apostase definitivamente por dicho proyecto (Martin, 2013:88). Fue, precisamente, el recurso narrativo del *cliffhanger* que se había utilizado en películas de serie B, cómics y telenovelas diurnas durante años, finalmente se descubrió que también era una herramienta de marketing increíblemente eficaz en la televisión en horario estelar (Thompson, 1997: 34). Cada episodio de estas nuevas ficciones comenzó a presentar una pluralidad de pequeñas tramas con el objetivo de mantener a la audiencia en vilo. Aquí ya no se trataba de cautivar al espectador de un minuto al siguiente, sino de conservarlo de una semana otra, sabiendo que los espectadores de las series, incluso los más fieles, eran mucho más promiscuos y volátiles que los de la época de la “cita televisiva” (A. Berciano, 1999: 241).

Durante la década de los años 80, Bill Cosby, uno de los actores de gran renombre, decidió junto con la NBC crear su propio programa de televisión. En *El show de Bill Cosby* (The Cosby Show, Carsey et al., 1984-1992) en el que el actor interpretaría una versión ficticia de sí mismo y de su vida familiar en forma de comedia. De este modo, mostraría una representación de los afroamericanos como nunca antes se habría hecho al tratar el día a día de esta familia de clase media-alta. Y como consecuencia, “el retrato que la serie hacía de la familia afroamericana no se quedaría en una anécdota, sino que caló en el imaginario colectivo de todo un país” (De la Torre, 2016: 362). Los teledramas en aquellos años sirvieron no tanto como productos para la pura evasión, “sino que aspiraban a exponer un espejo ante el público y comprometerlo en un debate sobre la sociedad” (Baker, 1999: 104). En general, estas ficciones abordaban temáticas sociales como el alcoholismo o las enfermedades. Destacaron la TV Movie de la NBC *The Burning bed* (Schreder, 1984) sobre la violencia doméstica y *En el filo de la duda* (And the band played on, Spelling y Vincent, 1993) sobre el SIDA en la cadena HBO.

Por su parte, la NBC estrenó en aquellos años una de las *sitcoms* más emblemáticas de la televisión norteamericana. *Cheers* (Burrows, 1982-1993) presentaba las hilarantes conversaciones y situaciones que se sucedían dentro del bar que da nombre a la ficción. El escenario, el guion, el humor y la calidez eran una era las auténticas estrellas de la serie. La

ficción se convertiría a lo largo de sus once temporadas en una de las series más populares de Estados Unidos y obtendría un total de 28 Premios Emmy, de un total de 117 nominaciones. En este sentido, su triple episodio final fue seguido por 93,5 millones de espectadores, el tercero más visto por detrás de *Roots* y *M.A.S.H.* (De la Torre, 2016: 352).

Con el final de *Cheers* la NBC crearía, el mismo año de su finalización, un *spin-off* llamado *Frasier* (Casey et al., 1993-2004). Justamente uno de los personajes que frecuentaban el bar era el protagonista de la *sitcom*, una de las secuelas más exitosas y aclamadas por la crítica. Batió el record por alzarse con la estatuilla de Mejor Serie de Comedia en los Emmy en cinco años consecutivos, cifra que solo sería igualada por la serie de ABC *Modern Family* (Levy et al., 2009-2020) unos años más tarde.

La NBC continuó explorando nuevas narrativas en las siguientes temporadas y ofreció una ficción en la que situaría como protagonistas a cuatro mujeres de avanzada edad en la *sitcom* *Las chicas de oro* (*The golden girls*, Thomas et al., 1985-1992). Fue la precursora “al integrar de forma positiva el binomio mujer y edad” (Menéndez y Zurián, 2014: 60) y “se convirtió en uno de los imprescindibles de la programación de la NBC del sábado por la noche durante siete temporadas” (Lyon, 2018b: 354). Pese al tono ligero de la ficción, trató toda clase de temas públicos y personales desde la menopausia, el cuidado de los mayores, la homosexualidad, el SIDA y la sombra omnipresente de los seres queridos fallecidos. Del mismo modo, la cadena se adentró en el mundo de la corrupción y las drogas con *Corrupción en Miami* (*Miami Vice*, Mann, 1984-1989) que destacó por su novedosa integración de música y los efectos visuales.

En 1987 se dio un cambio en el visionado de las series y en los programas de televisión. Empezaban a comercializarse los aparatos de VHS que permitían grabar el contenido de la televisión en videocasetes vírgenes, lo que disminuyó la dependencia de los espectadores a la programación del medio y facilitó el seguimiento de las ficciones televisivas. Este aparato posibilitó a los espectadores adelantar las pausas publicitarias y crearse su propia programación. De modo que la figura del programador se diluía, pues era el mismo espectador el que se gestionaba su propia parrilla.

Para Thompson (1997) la irrupción del vídeo y la competencia de los canales de cable fueron factores fundamentales que obligaron durante la década de los 80 a las tres *networks* a buscar nuevas formas de atraer a las audiencias, imitando, de alguna forma, la estrategia creada por los canales de cable y abogando por ficciones de mayor calidad. El mapa de la televisión estadounidense se amplió a finales de la década de 1980 con la llegada de Fox, la cuarta de las *networks*. En 1986 empezaron las emisiones regulares de este nuevo canal que apostaría por series con cierto contenido provocador y políticamente incorrecto. La cadena también apeló a minorías étnicas como el público afroamericano, generalmente olvidado en la programación americana. Prueba de ello fue el programa de televisión *La vida en color* (*In living color*, Davola et al., 1990-1994) que durante cinco temporadas se emitían *sketches* humorísticos de la mano de cómicos afroamericanos y de un todavía desconocido, Jim Carrey.

Fox dirigió principalmente sus contenidos a un público joven de clase media alta y entre sus ficciones estrella destacaron *Matrimonio con hijos* (*Married with Children*, Moye et al., 1987-1997), *Los Simpson* (*The Simpsons*, Brooks et al., 1989-presente), *Sensación de vivir* (*Beverly Hills 90210*, Star, 1990-2000), su *spin-off* *Melrose place* (*Spelling et al., 1992-1999*) o *American*

dad! (MacFarlane, 2005-2014). *Los Simpson* empezó transmitiéndose en segmentos breves dentro de “The Tracey Ullman Show” (1987) y consiguió en su primera temporada aparecer entre las 30 series más vistas, siendo la primera ficción de la cadena en conseguirlo y la que puso en marcha la búsqueda del público joven mediante la animación. Asimismo, “el tema fuerte de los Simpson era el reciclado constante de materiales de la cultura popular del último medio siglo” (A. Berciano, 1999: 260).

En 1997 se estrenó la serie de animación de Comedy Central *South Park* (Parker et al., 1997-presente) la que podría verse como su competidora por su característico sentido del humor negro. Fue por medio del corto titulado *Jesús vs Frosty*, creado por los universitarios Trey Parker y Matt Stone en 1992 la manera en la que atrajo la atención de Brian Graden, un directivo de Fox que les encargó una tarjeta navideña animada. El resultado fue *Jesús vs Santa* (más tarde rebautizado junto a su predecesor como de *Spirit of Christmas*), uno de los primeros vídeos virales de Internet que llevo a la creación de lo que hoy se conoce como *South Park*.

Eran cuatro jóvenes —Stan, Kyle, Cartman y Kenny— los que protagonizarían toda clase de situaciones surrealistas y bromas escatológicas y sexuales en el pueblo ficticio de South Park, en Colorado. Con una animación muy elemental, la ficción surgió de unos cortos que se hicieron virales en Internet y acabaron en la televisión. Los contenidos controvertidos de series como *South Park* obligaron a las televisiones a regular, a principios de ese mismo año, por edades los contenidos emitidos en las cadenas. Se establecieron cuatro categorías: para todos los públicos (TVG), contenidos que requieren de supervisión paternal (TVPG), para mayores de catorce años (TV14) y para mayores de diecisiete (TVM).

Con el tiempo la Fox pudo crear una programación atractiva para los jóvenes logrando impactar en todo el mundo (Nelson, 2008: 60) y supo desde el primer momento vender su marca como medio juvenil a través de sus series, haciendo que sus protagonistas se convirtieran en iconos para los telespectadores más jóvenes. Para contrarrestar el éxito de FOX, NBC estrenó *El príncipe de Bel-Air* (*The Fresh Prince of Bel-Air*, Jones et al., 1990-1996) que narra la vida del joven Will, interpretado por Will Smith, en la lujosa mansión de sus tíos en Los Ángeles. En 1989 se estrenó en NBC también *Seinfeld* (David et al., 1989-1998), aunque no sería un éxito hasta entrada ya la quinta temporada.

Inicialmente FOX no tuvo el mismo seguimiento que las tres principales, pero con el tiempo acabaría situándose al nivel de NBC, ABC y CBS y entre ellas se repartirían la audiencia televisiva. Para la temporada de 1991 y 1992 las cuatro grandes cadenas alcanzarían el 63 por ciento del share en horario de máxima audiencia, cifra que se reduciría en la temporada de 1997-1998 al 50 por ciento, lo que ya auguraba el fin del oligopolio de las *networks* (A. Berciano, 1999: 236). A pesar de algunos de los mencionados éxitos de la época de las cadenas tradicionales, sus cifras de audiencias se alejaban cada vez más del 90 por ciento que obtenían en sus inicios y esta circunstancia les obligaría a reducir su presupuesto.

El poder que iban adquiriendo las cadenas por cable, no solo se manifestó en las cada vez más elevadas cuotas de audiencia, sino también en la buena acogida de algunas de sus series entre la crítica y los profesionales especializados. De este modo, en 1988 los Emmys incluyeron por primera vez producciones de cable, equiparándolas así con las ficciones de las *networks*

tradicionales, y contribuyendo a un cambio de percepción importante. Cadenas como HBO o Showtime serían vistos a partir de ese momento “como una ventana a tener en cuenta en la producción de ficción original” (De la Torre, 2016: 414).

El mercado configurado por la televisión por cable “iba a tener una importante repercusión sobre la producción televisiva y cinematográfica, en particular en los años 90” (Cascajosa, 2005a:119). Las cuotas de pantalla de las televisiones del *Premium* habían conseguido superar a las *network* tradicionales. La era multicanal ya era una realidad a finales de la década de 1990, con un panorama *a priori* más repartido, pues el *share* quedaría dividido entre las distintas parrillas de programación (De la Torre, 2016:455).

A pesar de que las series de televisión lograron una distinción cada vez mayor a lo largo de los años, los guionistas no habían obtenido el reconocimiento que se merecían ante las principales cadenas. *Writers Guild of America, East* (WGAE) y el *Writers Guild of America, West* (WGAW) se unieron ante los principales estudios de televisión y su descontento desencadenó en el año 1988 la mayor huelga del sector audiovisual. “La huelga de 1988 fue y sigue siendo la movilización de guionistas más importante de la historia” (De la Torre, 2016:403). El parón se prolongó por un total de 155 días, lo que provocó dejar a medias gran parte de las series y programas de televisión que se encontraban en emisión.

Los guionistas exigían un mayor control creativo de su trabajo. Asimismo, deseaban obtener mayores beneficios por los residuales (la remisión de sus programas) y también de la emisión de las series a nivel internacional, cada vez más habituales. Esta huelga no solo tuvo repercusiones en las principales cadenas, sino en el medio en general, ya que muchos espectadores abandonaron la televisión durante ese periodo. En otras palabras, esta huelga supuso una reivindicación tanto económica como artística para estos creadores de contenido.

Por otro lado, al igual que el director es la figura que supervisa una obra cinematográfica, en la televisión venía siendo necesario establecer un responsable de la filmación que cumpliera las funciones necesarias para llevar a buen término el rodaje. En el caso de las series de televisión resultaban cada vez más complejos los rodajes y ya en los años 90 muchos de los creadores y guionistas, tras la huelga de 1988, pidieron ser también los productores ejecutivos de sus ficciones obteniendo un mayor poder de decisión y control del resultado final (De la Torre, 2016: 405). De estas reivindicaciones surgiría en los años siguientes la figura del *showrunner*, la que sería la principal mente creativa de la ficción.

Asimismo, ya en los años 90 el cable era cada vez más popular en los hogares estadounidenses y serían muchas las personalidades del cine los que se mudarían momentáneamente a la televisión. Ya lo hizo Clint Eastwood en el episodio “Duel at Sundown” de la ficción *Maverick*, Alfred Hitchcock en su programa antológico, Martin Scorsese en *Amazing Stories* y más recientemente en la película *El irlandés* (*The Irishman*, Martin Scorsese: 2019) para Netflix. No obstante, sería David Lynch el que daría el mayor salto a la pequeña pantalla al crear una ficción serial con toques de cine negro. De esta manera, las fronteras que había ayer entre las series y el cine comenzaron a diluirse y, así, las series dejaron de ser el pariente pobre del género noble que es el cine para convertirse en una nueva fórmula del audiovisual (Moisi, 2017:40).

La alianza entre cine y televisión se forjó finalmente con *Twin Peaks* (Lynch y Frost, 1990-1991). A pesar de que la propuesta de David Lynch y Mark Frost escapaba de las producciones habitualmente emitidas en pantalla, la cadena confiaba en el tándem, pues Lynch era ya un director reconocido que contaba ya por aquel entonces con dos nominaciones a los Óscar por *El hombre elefante* y *Terciopelo azul* y, por su parte, Frost había sido uno de los guionistas de la prestigiosa y multipremiada *Canción triste de Hill Street*.

Twin Peaks era un *whodunnit*, un género televisivo con décadas de existencia. Además del asesinato de Laura Palmer con el que arrancaba la ficción, se deseaba destapar los secretos que escondían los habitantes de la ciudad homónima de la apariencia respetable que mostraban. No obstante, se destapará a través del protagonista, el agente especial del FBI Dale Cooper, el trasfondo de corrupción, violencia y drogas que se hallaba bajo la superficie soñolienta del pueblo que daba nombre a la ficción. El oscuro drama de David Lynch y Mark Frost atrajo tanto a críticos como a una audiencia deseosa de ver algo diferente en televisión. “Se convirtió en el primer programa de televisión en ser elevado a la categoría de arte por críticos e investigadores académicos” y “abrió una era en el estudio de la televisión” (Cascajosa, 2005a:42).

La utilización frecuente de imágenes y experiencias oníricas crearon un producto audiovisual novedoso, pero el tratamiento estético no parecía ser suficiente para la audiencia que se impacientó al no resolverse pronto la incógnita “¿Quién mató a Laura Palmer?” de la que partía la ficción y la que se utilizaba como eslogan en sus campañas publicitarias. Los creadores se vieron en la obligación de ceder ante las presiones de los directivos de ABC en el decimocuarto episodio. Tras esta revelación bajaron las audiencias y, a partir de entonces, la serie fue seguida por una minoría y concluyó tras su segunda temporada. Un año más tarde Lynch produciría el filme *Twin Peaks: Fuego camina conmigo* (*Twin Peaks: Fire Walk with me*, David Lynch: 1992) y recientemente con la continuación de la serie con dieciocho episodios de *Twin Peaks: The return* (Lynch et al., 2017) en la cadena Showtime.

Twin Peaks dejó atrás un legado para las series de ficción televisivas, ya que dio paso a las cadenas tradicionales a abandonar poco a poco aquellas dirigidas a un público masivo. De este modo, las *networks* comenzaron a otorgarle una mayor importancia al concepto de autor y a apostar por contenidos más arriesgados ideados para un público concreto. Al institucionalizar la programación de “calidad” en una fórmula imitable, los creadores encontraron una manera de hacer las series de ficción artísticamente interesantes y que fueran, a la vez, compatibles con las demandas del público en horario de máxima audiencia (Thompson, 1997:192).

La ficción serial de Lynch obtendría más de medio centenar de premios que apoyarían su trayectoria y sería considerado por los principales medios especializados — el periódico *Time*, junto a su revista especializada *Entertainment Weekly*, y la revista *TV Guide* — como una de las series de culto y ciencia ficción más importantes de la historia. *Twin Peaks* abrió también una etapa de series de ciencia ficción como *Expediente X* (*The X-Files*, Carter et al., 1993-2000) de la Fox que puso de moda todo lo paranormal y “logró conectar con el público tratando de dar seriedad a temas casi nadie se tomaba en serio en la vida real” (Cascajosa, 2005a:67). La ficción se componía de tramas autoconclusivas y, al igual que en las ficciones policíacas o de investigación criminal, se presentaba semana tras semana lo que en el mundo de la televisión

se traducía como “el monstruo de la semana”. Esta fórmula permitiría a la cadena crear una ficción perdurable y que podría renovarse e innovarse continuamente, lo que le llevaría a Fox a explotar la franquicia (Nelson, 2008: 61).

No sería, sin embargo, hasta la década del 2000 cuando volvería a iniciarse una nueva ola de ficciones que encajarían en el concepto de televisión de calidad. “Los años 90 no fueron la época más brillante para el drama de la televisión norteamericana, pero puso los cimientos que iba a experimentar en la década siguiente” (Cascajosa, 2005a:29). Se podría decir, por tanto, que a pesar del éxito de las series emitidas durante esos años no destacaron, precisamente, por sus fórmulas innovadoras o su complejidad en las tramas. Fue una de las épocas de mayor esplendor de las *soap operas* juveniles, así como los dramas médicos y policíacos.

En 1995 surgieron otras dos cadenas generalistas UPN, dependiente del estudio Paramount, y WB, de los estudios de Warner Bros. Estas cadenas se centrarían, principalmente en el público femenino y joven. A pesar de que ambas cesarían sus emisiones en 2006 dejaron como legado gran parte de las series juveniles de los 90. El relevo sería tomado en 2011 por The CW, conformada por las iniciales de la CBS y Warner Bros, sus dos propietarias. La fantasía inundó las principales cadenas y se lanzaron dramas juveniles como *Sabrina, cosas de brujas* (Sabrina, the Teenage Witch, Hart et al., 1996-2003), *Embrujuadas* (*Charmed*, Burge et al., 1998-2006), dirigida por el reconocido productor Aaron Spelling⁹, *Buffy Cazavampiros* (Buffy the Vampire Slayer, Whedon, 1997-2003) y su *spin-off* *Angel* (Whedon et al., 1999-2004).

Buffy cazavampiros innovaría en la manera de abordar las preocupaciones de los adolescentes en su trama. De hecho, puede leerse como una metáfora-ficción, es decir, una combinación del género fantástico con drama clásico. Sirvió como “una alegoría de los problemas cotidianos como es, en este caso, la angustia adolescente” (Cascajosa, 2005a:85). En definitiva, la fórmula de Joss Whedon, su creador, logró perfectamente atraer al público joven “al tener en su esencia los miedos y las inquietudes de la adolescencia, dado que el personaje de Buffy transitaba en el fondo de la etapa infantil a la adulta” (De la Torre, 2016: 470). Igualmente, es destacable en su papel al subvertir los estereotipos heroicos clásicos de los filmes y de las teleseries de aventuras, fantasía y terror para concederle un papel preeminente a su protagonista (Chicharro, 2013: 16). Buffy se convierte, así, en toda una heroína para su tiempo que se contrapone no solo a personajes masculinos, sino a rebeldes e inconformistas personajes femeninos (Early, 2001:19).

Los superhéroes comenzaron a protagonizar, igualmente, las pantallas en la serie *Lois & Clark: Las nuevas aventuras de Superman* (Lois & Clark: The New Adventures of Superman, Singer et al., 1993-1997), *Hércules: Los viajes legendarios* (Hercules: The legendary Journeys, Tapert y Raimi, 1995-1999) o su *spin-off* con la heroína *Xena: la princesa guerrera* (Xena: The Warrior Princess, Raimi, 1995-2001). Éxitos similares de la época fueron *Aquellos maravillosos 70* (That '70s Show, Turner et al., 1998-2006) que relataba la vida de un grupo de adolescentes de aquellos años o *Will & Grace* (Mutchnick et al., 1998-2006) que se prolongó durante ocho

⁹ Reconocido principalmente por la serie *Gunsmoke*, así como *Dinastía*, *Starsky y Hutch*, *Los Ángeles de Charlie*, *Melrose Place* y *Beverly Hills, 90210*.

temporadas y volvió para una novena en 2017. Esta última ficción narra la vida de sus dos protagonistas, Will Truman, un abogado gay, y Grace Adler y consiguió ser una de las series de televisión más exitosas contando con un personaje homosexual en el papel principal. Los cuatro protagonistas obtuvieron un Emmy por sus interpretaciones y, sin duda, la serie ayudó a ver de un modo más favorable a la comunidad LGBT.

Por su parte, la ficción *Dawson Crece* (*Dawson's Creek*, Williamson, 1998- 2003) fue un éxito entre los adolescentes y ayudó a la cadena WB, creada tres años antes, a que terminara de establecer sus señas de identidad con el público juvenil (Casajosa, 2005a:90). De entre las series juveniles una de las de mayor éxito, y que continúa siendo un referente de las *sitcoms*, fue la serie de televisión *Friends* (Kauffman y Crane, 1994-2004). La serie se centraba en mostrar el día a día de los seis jóvenes neoyorkinos que la protagonizaban.

A lo largo de sus diez temporadas, la *sitcom* hacía hincapié en el crecimiento personal y profesional de este grupo de amigos. Lugares como la cafetería del *Central Perk* o el apartamento de Monica Geller, donde se desarrollaba en mayor medida la trama, se convirtieron en verdaderos iconos culturales. En marzo de 2019 la serie fue considerada por *The Hollywood Reporter* como la mejor de la historia. Al igual que otras muchas series, *Friends* sirvió para realizar múltiples apariciones de celebridades del mundo del cine y la televisión como el de dos de los protagonistas, George Clooney y Noah Wyle, de *Urgencias* (E.R., Chulack et al., 1994-2009), entre otros.

Urgencias junto con *Friends*, *Frasier* y *Will & Grace* inauguraría la nueva estrategia de programación de la NBC bajo el eslogan “Must See TV” (debes ver la televisión) para atraer a la audiencia a sus grandes éxitos. El reparto coral de *Urgencias* era ya un estándar en la mayoría de los dramas y permitió a la serie una renovación periódica de sus protagonistas, lo que ayudó a mantener el programa fresco durante años y conservar a un público cada vez más huido (De la Torre, 2016:429). Esta emotiva y loada serie médica redefinió el género y logró convertirse en la segunda más popular, llegando a desplazar a *Seinfeld* y consiguiendo el mayor índice de audiencia desde *Dallas* (Wright, 2018: 458).

La ficción serial *Urgencias* se convirtió inmediatamente en un éxito siendo en el segundo programa más visto en su primer año de estreno y obtuvo más de un centenar de nominaciones durante los quince años en los que se mantuvo en emisión. *Urgencias* —*Emergency Room* en inglés — presentaba la vida profesional y personal de los doctores y enfermeras de la sala de urgencias del hospital ficticio County General en Illinois. La cámara en mano, ubicua y en permanente movimiento, superaba y perfeccionaba el recurso que popularizó *Canción Triste de Hill Street* (A. Berciano, 1999: 235).

La serie basaba su éxito en las múltiples y complejas tramas que manifestaban las vulnerabilidades e imperfecciones de los protagonistas. Otros dramas médicos de la época fueron *Doctor en Alaska* (*Northern Exposure*, Brand et al. 1990-1995), *La Doctora Quinn* (*Dr. Quinn, Medicine Woman*, Sullivan et al., 1993-1998) o *Chicago Hope* (Kelley et al., 1994-2000). Por otro lado, las series policíacas lograron colarse satisfactoriamente en las parrillas televisivas como *Walker, Ranger de Texas* (Walker, Texas Ranger, Norris et al., 1993-2001) protagonizada por Chuck Norris o *Policías en Nueva York* (NYPD Blue, ABC: 1993-2005).

En el caso de NBC continuó arriesgándose con ficciones como *Homicide: Life on the Street* (Finnerty et al., 1993-1998). La serie exponía el trabajo que llevaba a cabo el departamento de policía de Baltimore y su novedad radicaba no solo en el reparto coral y complejidad narrativa, sino también en el tratamiento realista con el uso de la cámara en mano. *Homicide* redefiniría las series de policía procesal en las décadas siguientes.

“La serie, destinada a corregir el mito del agente de homicidios como un Sherlock Holmes moderno, se centró tanto en los detalles del trabajo policial desde la perspectiva de los propios detectives y los procedimientos habituales como la desmoralización que provocaban los casos sin resolver” (C. Perry, 2018a: 443).

De la mano del productor David Simon, que más tarde sería el productor ejecutivo de la exitosa *Bajo escucha* (*The Wire*, Simon et al., 2002-2008), la ficción llegó a ser pionera en la expansión del universo a través de una webserie llamada *Homicide: Second Shift*. En general, estas producciones basadas en el mundo profesional empezaban ya a dar las claves de lo que sería el rebrote de la televisión de calidad unos años después.

3. Tercera Edad de Oro: La creación y el fenómeno mundial de las series contemporáneas

Series de televisión como *Canción triste de Hill Street* y *Twin Peaks* sentarían las bases para las décadas posteriores e inaugurarían la que se conoce como la Tercera Edad Dorada de la televisión. Debido a las recién renovadas demandas del público, a finales de los 90 tanto las cadenas de televisión públicas como por cable se dispusieron a crear un nuevo modelo televisivo en donde primaban los productos de calidad con estructuras narrativas y formales similares a las de las ficciones contemporáneas de hoy en día. Entre sus principales características destacan:

1. **Mayor libertad para la definición de las tramas y los personajes:** Cobran protagonismo los contenidos tabú como el sexo, la violencia y la muerte, impulsada por la amplia oferta de cadenas por cable y públicas.
2. **Representación de las minorías:** Las mujeres y el colectivo LGTBI, tradicionalmente omitidos en pantalla, se convierten ahora en los nuevos protagonistas de las ficciones.
3. **Era Post 11-S:** Las ficciones televisivas del nuevo siglo son un reflejo de la realidad y de las principales angustias y preocupaciones sociales. Como consecuencia, del miedo al terrorismo surge la figura del *enemigo oculto* o *desconocido* que acecha en gran parte de los dramas de la época.
4. **En los límites del heroísmo y la villanía:** Los protagonistas dejan de representar su papel canónico como héroes clásicos para interpretar personajes cada vez más ambiguos, polémicos o, incluso, amoraes o delictivos.

5. **Cine en pequeñas dosis:** Las series de televisión se constituyen como una forma artística propia. Prima la calidad, las tramas y los personajes complejos y un ritmo narrativo pausado que obligan al espectador a seguir minuciosamente la acción en el relato.

6. **Televisión en diferido:** El usuario ya no está sujeto a una parrilla de programación fija y debido al auge de las plataformas de visionado online se promueve el denominado “visionado compulsivo”.

7. Reparición de las series antológicas y el apogeo de las miniseries.

La Tercera Edad Dorada ha sido, hasta el momento, la última época de esplendor conocida de la televisión que bebió, principalmente, de la apuesta por la calidad, la innovación y una oferta televisiva cada vez más variada. Fue la televisión por cable la que abanderó este cambio “hasta el punto de que hoy en día se asocian las series de calidad a los canales de televisión por cable” (De la Torre, 2015: 23).

Como ya se ha mencionado, ya desde la década de los 80 el panorama de las tres *networks* cambió notablemente con la irrupción de la cadena FOX y de HBO. No obstante, comenzaron a emerger durante esos años varios canales *Premium* que deseaban cubrir nuevos sectores demográficos de la audiencia. Fue el caso de AMC que empezó sus emisiones en 1984 como un canal que deseaba llegar a un público adulto, de clase media alta, para el que se emitía películas clásicas, en forma de maratón. En la década de los 2000 un cambio de rumbo hizo que abogasen por contenidos de producción propia y la cadena es ahora conocida por los éxitos de *Mad Men* (Weiner et al., 2007-2015), *Breaking Bad* (Gilligan et al., 2008-2013), *The Killing* (Sud et al., 2011-2014) y *The Walking Dead* (Kirkman et al., 2010-presente).

Otro de los nuevos actores en el cable *Premium* fue FX que arrancó con sus emisiones en 1994. La cadena se instauró desde sus inicios, al igual que Netflix y Amazon Prime lo harían unos años más tarde, como una de las cadenas preferentes en la creación de contenidos destinados a visibilizar al colectivo LGTBI, normalmente olvidado en las series. Por último, se fundó en 1997 la compañía Netflix que un principio se iba a dedicar al alquiler de DVD hasta que una década más tarde, en 2007, se replantearía su modelo de negocio para pasar al Vídeo Bajo Demanda con su catálogo con un sistema de recomendación personalizado para cada usuario.

La novedad de Netflix con respecto a otros canales iba a ser estrenar la temporada completa de la serie de ficción el mismo día de su lanzamiento. Igualmente, los episodios comenzarían a reproducirse automáticamente, unos segundos después de que se iniciaran los títulos de crédito del capítulo anterior, lo que intensificó el denominado *binge watching* (visionado compulsivo) y el miedo a los *spoilers*. Este nuevo tipo de visionado, afianzado ya en la sociedad, se ha convertido en la nueva manera de ver la televisión. Además de ello, las recomendaciones o sugerencias personalizadas de Netflix reemplazaron al horario de transmisión de las televisiones e hizo que se sustituyera a la figura del programador al convertir a los espectadores en los creadores de su propia parrilla televisiva (Jenner, 2017: 311).

El éxito de Netflix como plataforma de visionado online fue creciendo de forma imparable desde la década del 2010. Para el año 2014, la plataforma ya había conseguido introducirse en cincuenta países y, tres años más tarde, alcanzaría los cien millones de suscriptores (Mayorga, 2019: 227). Dentro del plan estratégico del gigante audiovisual, se contemplaba aumentar de forma significativa sus ingresos destinando la mitad de su catálogo para producciones propias y se convertiría en nuevo competidor para el cable, siendo en el año 2020 la cadena con más nominaciones en los Emmy.

Volviendo al final de los 90, en 1999, el cable estaba ya plenamente asentado en el mercado audiovisual, lo que llevaría al salto definitivo para el reinado de las televisiones por cable y el comienzo de una nueva era para la televisión norteamericana (Cascajosa, 2005a:142). Todavía hoy en día, las canales *Premium*, al no estar sujetos a las jurisdicciones de las *networks*, tienen una mayor libertad para generar contenidos. Esta situación fue lo que les hizo diferenciarse desde sus inicios de las cadenas tradicionales y ofrecer en sus contenidos temas tabú que habían sido impensables de incorporar en la pequeña pantalla.

La competencia creciente, la fragmentación de públicos y un sentimiento de mayoría de edad en las cadenas suponen el despegue del medio televisivo (A. Berciano, 1999: 237). “La televisión por cable avanzaría inexorablemente junto a los videojuegos e internet, haciendo estallar la audiencia en fragmentos cada vez más pequeños” (Martin, 2013: 54). De modo que la mayor parte de las series emitidas por las *networks* se internacionalizaban y se visionaban en otros países y las plataformas de pago como HBO empezaron a exportarse al mercado internacional en 1991, primero por Latinoamérica y después al resto de continentes. Aparte de expandir sus ficciones hacia otros países, HBO también coprodujo otras series fuera de los Estados Unidos con el canal británico BBC.

Todas estas iniciativas ayudarían al canal a ampliar sus horizontes y darse a conocer en el panorama internacional. Entró en juego una nueva manera de consumir los contenidos, en *streaming*, donde el espectador era su propio programador y era quien decidía cómo y cuándo disfrutar de cualquiera de los productos audiovisuales a su alcance. Para el año 2000 las aspiraciones de los productores y creadores de las ficciones iban más allá de que sus ficciones obtuvieran una buena acogida en el país de emisión, pues deseaban llegar también al público internacional.

Fue *House* (House M.D., Shore et al., 2004-2012) en su primer año en antena en la Fox la que logró exportarse a más países que ninguna otra, a un total de sesenta y seis y la que se convertiría en el año 2008 como la serie de televisión más vista del mundo. El doctor House que protagonizaba la ficción homónima había cautivado a la audiencia al presentarse como uno de los más eficientes médicos cuya personalidad contrastaba con el prototipo de doctor amable, noble y altruista que se había empleado con anterioridad.

Gregory House se configuraba como un personaje poliédrico, esto es, que causaba atracción y rechazo al mismo tiempo. Era visto como un Sherlock Holmes moderno, con una personalidad difícil tanto para compañeros como pacientes, pero que lograba hallar la respuesta para los casos clínicos más complejos. Encontrar el diagnóstico definitivo de sus pacientes se planteaba como una trama detectivesca y tan solo estos retos le mantenían al protagonista lejos de su hastiada vida.

En 2007 fue Showtime la que demostró su confianza en el mundo online al ser el primer canal en estrenar *Los Tudor* (The Tudors, Hirst et al., 2007-2010) en la red antes que se hiciera en televisión (De la Torre, 2016: 549). Netflix se sumaría a la emisión de la serie al ser de las primeras en incluirla en su catálogo para el visionado en *streaming* al que poco a poco se le irían incluyendo películas y series procedentes de las *network*. Ese mismo año se comercializó AppleTV, un receptor digital que permitía a los usuarios reproducir contenidos multimedia, principalmente de plataformas de visionado online. De este modo, la televisión podría estar conectada a la red y serviría como un soporte para el visionado.

Netflix siguió con la búsqueda de mayores audiencias por medio de varios acuerdos que le posibilitaron sumar al catálogo una larga lista de ficciones. En 2008 firmó con Disney y CBS Corporation, en aquel momento el canal más visto de las *networks*. Un año más tarde incorporaría series de ABC, y, al siguiente, de la NBC y Fox. La plataforma acabaría superando el número de suscriptores de HBO, marcando un punto de inflexión en la historia ya no de las series, sino de la televisión (De la Torre, 2016: 582).

En el caso de HBO, dos de las ficciones con las que dio comienzo el periodo de experimentación fueron *Carnivàle* (Klein et al., 2003-2005) y *Deadwood* (Milch, 2004-2006). Esta primera es probablemente la serie más valiente a nivel creativo de la historia del canal y la que mejor ejemplifica la filosofía de dar rienda suelta al creador, idea que defendía el entonces presidente de la cadena, Chris Albrecht. Estaba ambientada en el empobrecido Estados Unidos de la Depresión de los años 30 y narraba las dificultades de los miembros de un circo de monstruos regentado por el personaje de Samson. En esta serie de veinticuatro episodios se mostraba la historia de dos grupos de personas.

El primero de ellos venía encabezado por Ben, un joven que comenzaba su andadura en un circo ambulante, y del padre Justin, un hombre de fe que intentaba hacer siempre lo mejor por la comunidad. Ambos poseían poderes e irían descubriéndolos a lo largo de la trama, con el tiempo “la historia fue convirtiéndose en una batalla total entre el bien y el mal en la que los guionistas recurrían a cartas del Tarot, los Caballeros Templarios, la francmasonería y el gnosticismo” (Gent, 2018: 589). Uno de los aspectos clave de la ficción era la gran apuesta por la imaginación visual, su ambientación de la época, las intensas interpretaciones y su manera “cinematográfica” de presentar cada una de las escenas. De hecho, fue la escena que abría la ficción la que presagiaba una nueva ola de televisión de calidad americana (Nelson, 2008:100-104). Tras protagonizar el mejor debut de la historia de HBO, con 5,3 millones de espectadores, la audiencia fue perdiendo seguidores de forma paulatina.

Durante el tiempo en el que se encontraba *Carnivàle* en antena vio la luz, en 2004, *Deadwood*. Este híbrido de western y género de gánsteres rescató el mundo del salvaje oeste que no lograba colarse en el espacio del *prime time* desde hacía décadas. “En *Deadwood* todos intentan sobrevivir como pueden en un mundo sin redentor exterior, tratando de buscarle sentido a la vida en una jungla moral” (Douglas, 2011: 48). La ficción realizaba un retrato crudo y violento del periodo histórico que narraba la anexión de la zona por el Territorio de Dakota. Se empleaba un lenguaje profano y, aunque la trama se erigía en base a la realidad con personajes históricos como Seth Bullock, Al Swearengen o Wild Bill Hickok, también se incluían elementos de ficción. En definitiva, *Deadwood* supuso un relato que respiraba veracidad y

contradecía ficciones previas, especialmente las televisivas, que siempre habían pecado de ser en exceso buenistas (De la Torre, 2016: 528). En sus tres temporadas se alzó con un total de ocho premios Emmy y un Globo de Oro.

En este sentido, fueron principalmente las series de las cadenas por cable las que dieron el salto y se aventuraron a ahondar en las angustias y miedos de la sociedad y reflexionaron acerca de temas que, hasta el momento, no tenían cabida en las televisiones tradicionales. Estas ficciones generalmente se componían por arcos argumentales complejos que exigían la continuidad de los espectadores para seguir la trama. De este modo, se marcaba una distinción entre los relatos autoconclusivos y de poco trasfondo con los que se programaba en las televisiones públicas con los dramas de calidad que ofrecían los canales de pago. De la misma manera, desde 1997 ganaban popularidad las colecciones en DVD de las series, lo que invitaba a considerarlas obras dignas de ser conservadas y consumidas nuevamente.

Fue HBO la primera en apostar por las series e impulsó una nueva etapa en la que se arriesgó con dramas de una hora de duración, algo nunca antes visto. El propio lema de HBO de 1996 “No es televisión, es HBO” daba cuenta de esa televisión de calidad que pretendía dejar como legado. Desde sus orígenes, el canal neoyorkino hacía gala de su diferenciación con respecto a las cadenas generalistas a través de sus eslóganes: *Different and First* (Diferente y primero, 1972-1978) o *We’re HBO* (Somos HBO, 1992-1993). Para entonces la cadena había aumentado el número de suscriptores, pero no eran consumidores regulares ni tenían fidelidad al canal. Estos cancelaban o se suscribían en función de los contenidos que ofertasen en su catálogo.

El entonces presidente John Bewkes decidió cambiar su estrategia para favorecer la concepción de HBO como marca y lo hizo por medio de la inversión en series de producción propia. De modo que aumentaron las ficciones originales de su catálogo del 25% en 1996 al 40% en 2001 (De la Torre, 2016: 463). La cadena definía sus ficciones como un producto cultural superior y consiguió crear una audiencia concreta, interesada por este tipo de series. Por ello, se estableció una unión mucho más directa entre el productor y espectador que en las cadenas generalistas y contó con un público mucho más diversificado (Nelson, 2008:65).

Una de esas nuevas series que transgredió los límites y empezó a navegar por un territorio hasta entonces desconocido fue *Oz* (HBO: 1997-2003). El creador Tom Fontana tenía además un largo recorrido en el medio y era ya conocido por los exitosos *St. Elsewhere* y *Homicidio*. La ficción adentraba al espectador en una cárcel de máxima seguridad en el Oswald State Correctional Facility, en concreto, en el cuarto nivel llamado “Ciudad Esmeralda” donde se aspiraba a la reinserción social de estos presos a través de un proyecto experimental. El contexto en el que se desarrollaba la serie permitía ser explícita en sus escenas de violencia y sexo, así como en el uso del lenguaje. “El experimento de McManus se convirtió en un microcosmos de los problemas de la sociedad en su conjunto. *Oz* mostraba un mundo lleno de conflictos: entre razas, religiones e individuos y también entre los presos y los guardias” (C. Perry, 2018b: 500).

Uno de los primeros pasos que dio la serie en la estructuración de las nuevas ficciones del cable fue contar con un número más reducido de episodios que los que se componían las series de las televisiones tradicionales —ocho en lugar de veintidós o veinticuatro—. Las ficciones del cable mantienen desde entonces una estructura de diez a quince episodios por

temporada (Cascajosa, 2005a:13). Tanto temática como formalmente, *Oz* fue la carta de presentación para las nuevas series que estaban por llegar y con las que pretendía diferenciarse HBO.

HBO se posicionó ya desde sus inicios como el lugar de referencia del drama de calidad (Cascajosa, 2005a:118). La cadena aprovechó la libertad que le otorgaba ser una de los canales *premium* con mayor número de suscriptores para alejarse de las restricciones morales a las que estaban sujetas las *networks* y exploró a través de sus ficciones los tres grandes tabúes de la sociedad norteamericana: la violencia a través de *Oz* y *Los Soprano* (*The Sopranos*, Chase et al., 1999-2007), el sexo gracias a *Sexo en Nueva York* (*Sex and the City*, Star y Junge, 1998-2004) y la muerte como hilo conductor en *A dos metros bajo tierra* (*Six Feet Under*, Ball et al., 2001-2005). La serie *Los Soprano* fue la que vino a inaugurar esta nueva etapa de ficciones que apostaron por una continuidad en la trama o las tramas complejas y trabajar temáticas poco habituales, como el mundo criminal.

El punto de inflexión en la nueva etapa de HBO, que sería también el punto sin retorno para la historia de las series, se produjo con el estreno de *Los Soprano* (De la Torre, 2016: 471). La ficción cambiaría para el final del nuevo milenio la percepción que se tenía sobre las series y a partir de ese momento empezarán a ser consideradas seriamente como una forma artística. Debido a la influencia del cine se emplearían conceptos narrativos más arriesgados y se le iría concediendo importancia a los valores estéticos (Cascajosa, 2005a:11). Estas innovaciones harían del drama actual en una experiencia tan excitante como la cinematográfica, elaboradas “desde criterios de calidad y perspectivas novedosas y/o espectaculares” (Menéndez, 2008: 19). Fue su creador, David Chase, un apasionado del cine, quien concibió la serie como pequeñas películas para la televisión. “Desde el punto de vista narrativo, *Los Soprano* se ha convertido en el exponente de una ficción que aspira a la calidad del cine” (Cascajosa, 2005a:108).

Fue el cine el primero en presentar una ficción protagonizada por un villano. En 1972 era estrenado el laureado filme *El Padrino* (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972), cuyos protagonistas eran la Familia Corleone, un grupo de mafiosos. La historia estaba ambientada entre 1945 y 1955 y en ella se mostraba la transformación del hijo mayor de Vito Corleone, Michael, que continuaría con el legado de su padre hasta convertirse en un implacable jefe de la mafia italo-estadounidense. En clara herencia de la trilogía de Coppola —completada años más tarde con *El Padrino. Parte II* (*The Godfather. Part II*, Francis Ford Coppola, 1974) y *El Padrino. Parte III* (*The Godfather. Part III*, Francis Ford Coppola, 1990)— se estrenaría años más tarde la ficción *Los Soprano*.

La ficción serial combinaba la trama de gánsteres, tradicionalmente hostiles a las mujeres, con personajes femeninos fuertes y complejos y, a diferencia de *El Padrino*, mostraba las vulnerabilidades e intimidaciones de los mafiosos que la protagonizaban. Asimismo, la ficción consiguió crear una serie de mafiosos al tiempo que explora a su personaje principal. Por tanto, situaba al mafioso en un territorio genérico desconocido donde se le veía ocupándose de tareas mundanas y preocupaciones domésticas (Nelson, 2008:27). Tony Soprano no se veía inicialmente como un criminal, sino como un hombre que pasaba por una crisis existencial. Era a través de estos pensamientos, presentados por medio de una *voz en off*, como el espectador

se adentraba en lo más profundo de la vida del personaje. En la construcción de Tony Soprano se encontraban las bases del vilano moderno, una figura que sería recurrente y protagónica en muchas de las series contemporáneas.

HBO volvía a repetir aquí la estrategia de *Oz* al componerse de un número reducido de capítulos —trece por temporada— primando, así, la calidad de los episodios por encima de la cantidad. El ritmo narrativo, más pausado que el de otras series, permitió trabajar de forma realista en las relaciones entre los personajes. *Los Soprano* fue la primera serie de un canal por cable que superó en cifras de audiencia a los canales tradicionales, sentenciando de forma simbólica la era de NBC, ABC, CBS y compañía (De la Torre, 2016:475). No obstante, las cadenas tradicionales, presionadas por las nuevas ficciones del cable, apostaron por una nueva generación de series cuyas protagonistas serían las mujeres.

Al finales de los 80 la mujer no solo resultaba cada vez más visible en las ficciones, sino que ganaba territorio en las series dramáticas. Con ello, la mayor irrupción de las ficciones protagonizadas por el género femenino daría el gran salto en la década posterior. “No hay una sola serie en los 90, incluso dentro de un género como el policíaco, que no integre a una o varias mujeres en su reparto” (A. Berciano, 1999: 245). Fue la cuarta de las *networks*, la FOX, la que estrenaría *Ally McBeal* (Kelley et al., 1997-2000) y obtendría dos Globos de Oro en 1998 y 1999, respectivamente, y un Emmy en 1999 como mejor comedia, siendo el primer programa de una hora en triunfar en esta última categoría (Cascajosa, 2005a: 69).

A primera vista se mostraba como una serie jurídica, pero su eje era la vida privada y amorosa de los personajes y los procedimientos judiciales eran solo recursos de la trama para reforzar el drama de cada uno de ellos. El argumento giraba en torno a la protagonista que daba nombre a la ficción y que comenzaba a trabajar en *Cage & Fish*, el bufete de un antiguo compañero de la universidad. Allí descubría que el amor de su vida era su compañero que trabajaba con su actual esposa. La serie fue un éxito desde su primer episodio y contó, eminentemente, con un público femenino.

“*Ally McBeal* rompió con la monotonía de las series ambientadas en el mundo del derecho, con una apuesta novedosa: una protagonista joven, de sexo femenino y con una personalidad arrolladora, integrada a partes iguales por ingenuidad, talento, osadía y humor” (Menéndez y Zurián, 2014: 60).

Otra de las series que destacaba por su componente feminista fue *Sexo en Nueva York*. El proyecto para producir esta ficción había estado deambulando por los despachos de ABC hasta que, finalmente, fue HBO la que se decidió a llevarlo a cabo. El principal problema de la comedia era que trataba de forma explícita temas relacionados con el sexo en boca de las cuatro protagonistas. Para la cadena por cable HBO esta idea no le suponía ningún problema y este tipo de ficción sin inhibiciones era lo que estaba buscando para terminar de completar la imagen del canal. La serie se basaba en las columnas de Candance Bushnell para *The New York Observer*. “Su aire realista, su capacidad para proveer algunas respuestas a las contradicciones de la mujer actual, así como su tratamiento irónico y humorístico parecen explicar, al menos en parte, su éxito de recepción” (Chicharro, 2013: 14).

Estaba protagonizada por Carrie, Charlotte, Samantha y Miranda y centraba su atención, principalmente, en el disfrute de la independencia económica y sexual de las cuatro jóvenes residentes en la ciudad de Nueva York.

Era innovadora la construcción de un punto de vista femenino que permitía pensar y relatar la sexualidad de forma inédita; el abordaje de problemas existenciales relacionados con el género; la voz propia para las mujeres; y, especialmente, la celebración de la solidaridad femenina como hilo conductor (Menéndez y Zurián, 2014: 62-63).

La incorporación de la mujer al mundo laboral obligaba, de algún modo, a que las ficciones se adaptasen a los nuevos cambios e incluyesen al menos a un personaje femenino regular en todas las series profesionales (Cascajosa, 2013: 87-88). La particularidad de *Sexo en Nueva York* fue situar a las cuatro neoyorkinas y realzar su éxito laboral y sus conquistas sexuales, algo nunca antes expuesto en pantalla. La serie causó un gran revuelo en la década de los 2000 y dividió a la crítica en dos partes, fue “defendida y denostada a partes iguales” (Menéndez y Zurián, 2014: 62). Ganó siete Premios Emmy y consiguió no dejar indiferente tanto a espectadores como a académicos (Nelson, 2008:85).

De la misma manera, *Las Chicas Gilmore* (Gilmore Girls, Sherman-Palladino et al., 2000-2006, The CW: 2006-2007) desarrollada en la ciudad ficticia de Stars Hollow, en Connecticut, narraba el día a día entre una madre soltera, Lorelai Gilmore, y su hija Rory. En ella se exhibía la difícil relación materno-filial entre Lorelai y su madre Emily que se veían distanciadas tras el nacimiento de Rory. Se buscó un diálogo intergeneracional (De la torre, 2016: 481) que rompiera con la concepción de la dependencia económica y social que estaban sujetas las mujeres a las de un hombre y terminar con el arquetipo madre/ángel del hogar y normalizar, al fin, la maternidad en solitario (Menéndez y Zurián, 2014: 62).

Tras la violencia y el sexo, la muerte era el último tabú que le faltaba abordar a HBO para entrar en el nuevo milenio. En el año 2000 Allan Ball acababa de ganar el Óscar por el guion en la laureada *American Beauty* (Sam Mendes, 1999) y mostró su interés por trabajar en televisión. La cadena se encontraba ya consolidada con la imagen del drama de calidad y fue Carolyn Strauss, la jefa de sección de entretenimiento, la que le propuso escribir como guionista en una nueva serie de televisión. El primer borrador de Ball no pareció terminar de encajarles a los de HBO y estos le instaron a realizar un relato más crudo, para el que se inspiró en sus propias vivencias (Cascajosa, 2005a: 110).

Así nació *A dos metros bajo tierra* (Six Feet Under, Ball et al., 2001-2005), una serie de ficción que narraba la historia de una familia que regentaba una funeraria y sobre la que se exploraba la relación de América con la muerte. La mezcla de lo cómico y lo dramático desmarcaría definitivamente a las nuevas series del convencional género de acción posibilitando, de esta forma, que las series trataran temas delicados (A. Berciano, 1999: 240).

La muerte era parte de la cotidianidad de esta familia y su presencia no hacía más que recordar la fragilidad de la vida a sus protagonistas. Esta comedia dramática con tintes de humor negro, iniciaba en sus prólogos introduciendo la muerte de alguien anónimo que resultaba más cómica que trágica. Para más inri, la ficción incorporaba, igualmente, en el

relato falsos *spots* publicitarios sobre productos funerarios. Las hilarantes introducciones cumplían una doble función: “hacer reír nada más empezar, pero también tener un cadáver siempre presente en la serie para recordarnos que nuestra historia, como la de los Fisher, es finita” (De la Torre, 2016: 493). Por otro lado, su creador es abiertamente homosexual y fue uno de los pocos en incluir exitosamente en su trama a una pareja de esta condición sexual.

Fue ese recordatorio que hacía *A dos metros bajo tierra* sobre la finitud de la vida lo que conectó con el periodo de introspección nacional provocado por los atentados del 11 de septiembre de 2001 en Estados Unidos (De la Torre, 2016: 494). No cabe duda que los atentados terroristas de las Torres Gemelas en Nueva York supusieron un punto y aparte no solo en la historia del mundo occidental, sino también en el desarrollo de las series de televisión que inauguraban el siglo XXI. El tema central en todas ellas era el miedo al enemigo humano y a menudo desconocido. “Estados Unidos va a iniciar el siglo afrontando la inseguridad derivada de los atentados y cuestionándose la validez de sus instituciones para recuperar la invulnerabilidad perdida” (Aguado, 2017: 210).

En este sentido, la mayor parte de las ficciones del 2000 reflejaron el impacto del 11-S en la sociedad e integraron de manera directa el suceso en sus tramas. Las series no solo ayudaron a definir un medio, sino también a comprender un momento histórico tan importante como el que acababa de acontecer (Cascajosa, 2005a:194). “Igual que los escritores victorianos, los guionistas televisivos recurrieron a la ironía de criticar una sociedad abrumada por el consumismo industrial utilizando precisamente el invento más industrializado y consumista de dicha sociedad” (Martin, 2013: 21-22).

La presencia de las inquietudes del siglo XXI en las tramas de estas ficciones sería lo que marcaría el inicio de esta nueva época dorada de la televisión (Marfil, 2011; Crisóstomo, 2013). Las series abandonaban, pues, el papel que habían cumplido en los 90 de evadir a los espectadores de la realidad para, en esta nueva década, servir como una representación de la realidad sobre la que ahondar en los temas del momento. Si bien en la literatura y el cine, el impacto del 11-S pudo verse reflejado al cabo de unos años, la televisión supo incorporarlo con prontitud.

Una de esas series fue *El ala Oeste de la Casa Blanca* (The West Wing, Sorkin et al., 1999-2006) de la NBC que incluyó en su discurso el terrorismo en el capítulo “Isaac & Ishmael”, el primero de la tercera temporada, emitido el 3 de octubre, tan solo dos semanas después de los atentados. En él se manifestaban los sentimientos de rabia y desconfianza de los estadounidenses tras los ataques y con este, su creador, Aaron Sorkin, pudo expresar su punto de vista sobre los ataques, haciendo hincapié en la peligrosidad de sus atacantes no tanto por su origen étnico, sino por el fanatismo que los guiaba.

En general, *El ala oeste de la casa blanca* permitía al espectador ser un miembro más de los colaboradores del presidente y consiguió acercar a una audiencia mayoritaria a temas políticos, llegando a alcanzar los diecisiete millones a lo largo de su segunda temporada. Fue una de las series de televisión que irrumpieron en el nuevo marco de seres de televisión de calidad, similar al que se desarrolló en los años 80 y 90 (Feuer, 2007:148). En el 2000 se convirtió en la serie más premiada en su primer año, habiendo obtenido nueve galardones en los Emmy.

Dos meses después de los atentados de Nueva York se estrenó *24* (Surnow et al., 2001-2010) en la Fox. La particularidad de la serie era que se exponían los acontecimientos en tiempo real, es decir, los veinticuatro episodios que componían cada una de las ocho temporadas suponían un día en la vida de Jack Bauer, agente de la unidad antiterrorista. En ese lapso de tiempo Bauer debía hacer frente a diversos grupos antiterroristas y para enfatizar el flujo real del tiempo, un reloj ocupaba un lugar prominente en la pantalla durante todo el episodio. Series como *24* crearon una sensación de urgencia e inmediatez mediante el uso del tiempo real (Nelson, 2008:121).

Asimismo, la serie se hizo eco de algunos de los temas con los que más se atacó al Gobierno de Bush que se encontraba en aquel momento al frente de la presidencia. La serie fue premiada en una veintena de ocasiones, incluida en 2006 el premio Emmy a Mejor Serie de Drama, así como una docena de nominaciones a los Globos de Oro en las que logró alzarse en dos ocasiones con la estatuilla. En esta misma línea, *El ala oeste de la Casa Blanca* y *24* fueron dos de las ficciones de aquellos años que abordaron con mayor visibilidad el tema del terrorismo. Sin embargo, algunas otras series trataron de forma transversal la idea del enemigo desconocido a través de la concepción de la amenaza sobrenatural. Esta última se podía entender en aquellos años en una metáfora del terrorismo y comenzó a inundar las pantallas televisivas (Cascajosa, 2005a:194).

La más destacable de todas fue *Perdidos* (Lost, Abrams et al., 2004-2010) de la ABC la que supo cautivar a la audiencia con los enigmas y misterios que proponía a lo largo de sus seis temporadas. La ficción relataba las vivencias de los supervivientes de un accidente aéreo en una isla. Se iban mostrando algunas experiencias pasadas de los personajes que se relacionaban, de algún modo, con el acontecimiento que se contaba en dicho episodio, lo que permitía también que los espectadores conocieran más de cerca al reparto coral que componía la serie. La complejidad de la trama instaba a la audiencia a mantener un seguimiento continuado de la ficción y, gracias al éxito de series como *Perdidos*, se inició la tendencia de las cadenas a componer relatos con arcos argumentales de mayor peso (De la Torre, 2016:541). *Perdidos* supuso una gran apuesta para la cadena y solo el piloto contó con un presupuesto de dos millones de dólares (Douglas, 2011: 95).

De la misma manera, uno de los aspectos innovadores de la serie fue extender la ficción más allá de la televisión y es que los episodios al completo fueron incluidos en su página web, tras su emisión en ABC, para ser visionados vía *streaming* por sus seguidores. En general, existía el miedo de que el público desertara de las series de televisión por su compromiso a seguir las desde el primer momento. La venta de DVDs de temporadas anteriores como *24* o el seguimiento online de la ficción ayudó en la búsqueda de nuevas audiencias y de la fidelización de los seguidores de muchas de las series de aquellos años. Es de destacar que a partir de ese momento esta televisión en diferido o *televisión no lineal* fue adquiriendo importancia y las *network* se vieron en la obligación de incluir el visionado online para el cómputo total de las cifras de audiencia de las series. De hecho, a partir de estos años daría comienzo lo que se ha denominado como *Streaming wars* o la guerra por obtener las mayores audiencias en internet.

Perdidos pasaría a la historia por ser una de las primeras series transmedia. Aparte del visionado en *streaming*, se creó de forma simultánea el juego interactivo *The Lost Experience*,

mediante el cual se le ofrecía a la audiencia la posibilidad de investigar algunos de los misterios que no se desvelaban en televisión. Esto dividió a los seguidores entre los que disfrutaron de la serie de forma tradicional y los que se decidieron a seguir cada una de las ramificaciones del relato. Estos últimos fueron recompensados con una experiencia más completa como espectadores activos con incluso capacidad de decisión en el relato. Además de ello, en los foros que se crearon para intercambiar opiniones sobre la ficción, no solo se estableció un diálogo con la comunidad, sino también con los propios creadores. *Perdidos* era, pues, una narración “viva” que podía modificarse y transformarse temporada a temporada en función de los comentarios e interacción de la audiencia (Scahill, 2016:321).

Por otro lado, un año más tarde de que concluyese *24*, sus mismos creadores produjeron *Homeland* (Gordon et al., 2011-2020), basada en el tema del terrorismo. Estrenada en 2011, e inspirada en la serie israelí *Hatufim* —secuestrado en español—, abordó de lleno el miedo cada vez más latente al terrorismo y permitió reflexionar sobre la identidad y naturaleza de estos nuevos enemigos. Su protagonista en este caso era Nicholas Brody, un soldado estadounidense que lograba escapar tras un cautiverio de tres años a manos de unos terroristas. Sin embargo, era la agente Carrie Mathison la que hacía dudar sobre el relato ofrecido por Brody y defendía la idea de que pertenecía a una célula de Al-Qaeda que planeaba, en realidad, un atentado terrorista contra los Estados Unidos. *Homeland* siguió una estrategia similar a *Perdidos*, ya que colgó en internet su primer episodio en primicia dos semanas antes de su estreno en televisión. A pesar de que la serie de ficción obtuvo audiencias discretas, le sirvió para ganar cinco Globos de Oro y ocho Primetime Emmys.

Asimismo, las series de televisión históricas y del género policial tuvieron un gran interés en la década del 2000 y principios de la siguiente. Una de las ficciones que sucedieron a *Los Soprano* en los premios Emmy fue *Mad Men* (Weiner et al., 2007-2015) que logró en su primer año alzarse con el premio al Mejor Drama. Esta serie se trasladaba hasta la sociedad neoyorkina de los años 60 para relatar el día a día de la agencia de publicidad Sterling Cooper. De esta forma, haciendo uso del dibujo del varón prototípico de la época, sería a través del personaje de Donald Draper, director creativo y socio de la mencionada agencia de publicidad, mediante el cual se iban a presentar los comportamientos homofóbicos, machistas o racistas de aquellos años. Este personaje “a pesar de mostrar una conducta amoral, consigue la simpatía de la audiencia que parece perdonar sus excesos con su dualismo y su comportamiento libertino” (Rubio-Hernández, 2013: 154). Precisamente, el afamado *opening* de Don Draper cayendo de un rascacielos, inspirado en *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958), podría ser una metáfora del derrumbe personal del protagonista. El éxito de *Mad Men* entre los espectadores y el visto bueno de la crítica llevó a establecer definitivamente las series de ficción dentro del mapa de la televisión por cable.

Las series de detectives iban a irrumpir también con gran fuerza en el panorama televisivo. Fue la cadena pública CBS la que emitió con gran éxito *CSI*, la que se convertiría en toda una franquicia y abriría una nueva ola de series procedimentales. El buque insignia de la CBS iba a ser, por tanto, *CSI: Las Vegas* (*CSI: Crime Scene Investigation*, Bruckheimer et al., 2000-2015) donde el mismo Quentin Tarantino dirigiría dos episodios consecutivos en la quinta temporada. De ella derivarían unos años más tarde *CSI: Miami* (Bruckheimer et al., 2002-2012) y *CSI: Nueva York* (*CSI: New York*, Bruckheimer et al., 2004-2013). CBS mantendría su liderato,

igualmente, con las ficciones que estrenaría en años posteriores como *Mentes Criminales* (*Criminal Minds*, Davis et al., 2005-2020), *Sin rastro* (*Without a trace*, Steinberg et al., 2002-2009) y *Elementary* (Doherty et al., 2012-2019). Una estructura y arco argumental similar expondrían las cadenas competidoras con *Castle* (Marlowe et al., 2009-2016) y *Bones* (Hanson et al., 2005-2017), lo que demostraría que las ficciones con episodios autoconclusivos iban a ser una apuesta más segura para la emisión en abierto que las series con tramas de continuidad.

En el género de detectives, un nuevo tipo de ficciones se abrirían paso y obtendrían el beneplácito de los académicos de la mano de dos creaciones del canal HBO. *Bajo escucha* (*The Wire*, Simon et al., 2002-2008) tenía lugar en los barrios bajos de Baltimore y allí un policía era el encargado de investigar un asesinato relacionado con un importante cártel. Mediante esta ficción el espectador era testigo de las andanzas de los policías y narcotraficantes y a través de ella se denunciaba la corrupción policial y se retrataban las frágiles lealtades dentro de los cárteles y la miseria que se vinculaba al mundo del narcotráfico.

The Wire puso a prueba la paciencia de la audiencia siendo exigente con ella, y creando a su vez a un tipo de público dispuesto a realizar el esfuerzo que pedía una serie posibilitando, así, ficciones más arriesgadas en el futuro. “En cinco temporadas exquisitamente elaboradas, éramos testigos de la corrupción, la indolencia y las políticas interesadas que contaminaban toda la estructura de Baltimore: su cuerpo de policía, la Junta portuaria, el Ayuntamiento, los periódicos y los servicios educativos” (Sangster, 2018b: 574). La ficción fue más popular fuera de Estados Unidos, especialmente en Europa, y a pesar de las buenas críticas de la serie, mantenía una audiencia discreta en HBO y no obtuvo ningún galardón en los Emmys.

El hecho de que algunos de los éxitos de las cadenas se acercaran ya al final de su recorrido, como *Friends*, que terminó en 2004 en NBC con 52,5 millones de espectadores, aumentaba la sensación inevitable de fin de ciclo y subrayaba la necesidad de reinventar sus estrategias (De la Torre, 2016:498). La cadena intentaría recuperar sus buenos datos de audiencia con la versión estadounidense *The Office* (Daniels et al., 2005-2013) y la comedia *Me llamo Earl* (*My name is Earl*, Garcia et al., 2005-2009).

No obstante, la principal sustituta a *Friends* fue, en realidad, la serie de televisión emitida por una de sus competidoras, la CBS, con *Cómo conocí a vuestra madre* (*How I met your mother*, Bays et al., 2005-2014), si bien no se repetirían cifras tan elevadas de audiencia con una comedia hasta *The big bang theory* (Lorre et al., 2007-2019). Sería esta última la que se confirmaría como comedia de referencia en el subgénero de las *sitcoms* de amigos, junto con *Modern Family* que sería, a su vez, una de las series preferentes de aquellos años y una de las comedias de situación más premiadas. Tanto *The Office* como *Modern Family* destacaron por su innovación al presentar el género de la comedia a través de la idea del falso documental.

Por su parte, el género de la antología, el más recurrente en los primeros años de vida del medio televisivo, volvía a irrumpir en las ficciones seriales en la década del 2010. La primera en inaugurar la vuelta del género sería *American Horror Story* (Murphy et al., 2011-presente) de FX, una creación de Ryan Murphy y Brad Falchuk que mezclaba el horror y el drama con el renovado género. Cada temporada estaba construida como una miniserie independiente al resto, aunque algunos de los actores protagonizaban más de una temporada como es el caso

de Jessica Lange. De formato idéntico surgiría *American Crime Story* (Karaszewski et al., 2016-presente) en donde sería revelado un afamado crimen en cada temporada. De esta forma se extendía la marca, a través del título, en forma de franquicia similar a las de CSI (De la Torre, 2016: 641).

Otro de los grandes formatos televisivos más sonados fue *Black Mirror* (Brooker et al., 2011-2019). Esta antología creada por el guionista satírico Charlie Brooker, se estrenó previamente en Reino Unido y fue posteriormente comprada por Netflix para ser producida e incluida en su catálogo. Se trataba del primer caso en que un servicio de Vídeo Bajo Demanda arrebatara una ficción a un canal de televisión tradicional haciendo una oferta mejor a la productora y llevando la serie a una audiencia global (De la Torre, 2016: 639). La ficción estaba compuesta por episodios autoconclusivos e independientes cuyos relatos distópicos abordaban las consecuencias del abuso de las tecnologías en el mundo moderno. Lo más sorprendente en *Black Mirror* es que los insólitos sucesos que allí se relataban no parecían para nada descabellados y aspiraban a convertirse en una realidad en un futuro no muy lejano.

Su título, “Black Mirror” —espejo negro—, hace referencia al reflejo de los teléfonos móviles y las pantallas que se encuentran los espectadores y del incierto y oscuro futuro que aguarda a la sociedad por la dependencia de las tecnologías en el día a día. “Black Mirror es extravagante, irreverente, cautivadora y maliciosamente inteligente” (Fiddy, 2018b: 805). Sin embargo, en lugar de ser premiada en su conjunto, ha sido galardonada durante tres años consecutivos, del 2017 al 2019, en la categoría de Mejor Telefilme en los Emmy por los episodios *San Junípero* (Brooker y Harris, 2016), *USS Callister* (Brooker et al., 2017) y la película interactiva *Black Mirror: Bandersnatch* (David Slade, 2018).

Por su parte, la serie antológica *True detective* (Pizzolatto et al., 2014-presente) exponía también una historia independiente en cada temporada. En ella se entremezclaban el pasado y presente y lograba sembrar dudas al espectador sobre las acciones de los dos personajes principales. Como punto de partida y con el objetivo de atraer a la audiencia, la primera temporada contó con dos actores del mundo del cine, Woodie Harrelson y Matthew McConaughey que el año anterior había recibido el Óscar por *Dallas Buyers Club* (Jean-Marc Vallée, 2013). A medida que avanzaba esta historia en ocho episodios se revelaban pequeños detalles que hacían que los espectadores no estuvieran del todo seguros de lo que ocurrió en realidad y este constante esperar lo inesperado es lo que atrajo al público hasta su emocionante conclusión.

La serie de HBO aspiraba a desbancar a la exitosa *Breaking Bad* (Gilligan et al., 2008-2013) en los premios Emmy y aunque no obtuvo la ansiada estatuilla, hizo que, dado el auge de las series antológicas, los académicos se replanteara la categoría de “miniserie” y decidieran ampliarla para incluir también a las antologías, de manera que no pudieran competir con los dramas (De la Torre, 2016: 642). Un año más tarde, en el 2014, sería precisamente la miniserie *Fargo* (Cohen et al., 2014) la que obtendría el Emmy en la mencionada categoría, así como el Globo de Oro a la Mejor miniserie o telefilme y Mejor actor.

Esta ficción se puede leer como una serie antológica o como un conjunto de miniseries—*Fargo II* (Cohen et al., 2015), *Fargo III* (Cohen et al., 2017) y *Fargo IV* (Cohen et al., 2020)—enmarcadas bajo el mismo nombre. Esta serie de ficción producida por Noah Hawley era una

adaptación que se situaba entre una revisión y una secuela de la historia narrada en la película homónima de 1996 de Joel y Ethan Coen. No obstante, ya desde la primera temporada la serie se deslindaba del relato original en tanto que la historia se encaminaba hacia un desenlace diferente al expuesto por los hermanos Coen. Mantenía, eso sí, múltiples elementos como la violencia absoluta, el humor negro y los giros inesperados de guion.

“La serie, cada semana que pasaba, se volvía más macabra, el humor más hiriente y los personajes más ricos e interesantes” (Farrington, 2018:923). Durante los diez primeros episodios de la primera temporada se relataba la historia de varias personas de un pequeño pueblo EEUU cuyas vidas se cruzaban tras un brutal asesinato. Cumpliendo con el formato de serie antológica, cada temporada ofrecía nuevos personajes y mantenía el programa fresco para los espectadores. Hasta el momento acumula más de medio centenar de galardones en sus tres secuelas y queda a la espera de la laureada última temporada estrenada el 27 de septiembre del 2020.

En general, las series de televisión han conseguido constituirse en el panorama mundial con una identidad propia al tiempo que ofrecen a sus espectadores cine en pequeñas dosis. Al igual que Matthew McConaughey en *True Detective* o Kirsten Dunst y Ewan McGregor en *Fargo*, son muchos los actores de la gran pantalla que se pasaron al mundo de las series. Ya lo hizo Tom Hanks en 1998 con una miniserie llamada *De la tierra a la luna* (*From the Earth to the Moon*, Howard et al., 1998) que contó con un elevado presupuesto de nada más y nada menos que 68 millones de dólares. Tres años más tarde Hanks repetiría esta vez tras la pantalla para producir *Hermanos de sangre* (*Band of Brothers*, Spielberg y Hank, 2001). La misma cadena contó con Al Pacino, Emma Thompson y Meryl Streep para protagonizar la miniserie *Angels of America* (Nichols et al., 2003).

Algo más dilatada resulta la carrera en televisión de Jessica Lange uno de los personajes recurrentes en *American Horror Story*, de Kevin Bacon en *The Following* (Williamson, 2013-2015) o de Kevin Spacey en *House of Cards* (Fincher et al., 2013-2018). Son muchos los directores que vuelven a la televisión para poner en juego una variedad de vocabularios y gramáticas cinematográficas (Nelson, 2008:11). Como el caso de Andy y Lana 'Larry' Wachowski, responsables de la trilogía de *Matrix* (1999-2003) que desarrollarían, junto a J.M. Straczynski, la serie *Sense8* (2015-2018). Así, “directores y guionistas pasan del cine a la televisión alentados y favorecidos por las características de una industria que tiende a producir simultáneamente para ambos medios” (Vilches, 1999: 14). En definitiva, actores, guionistas y creadores cinematográficos han encontrado en el drama televisivo una oportunidad para expandir su horizonte creativo, un nuevo lienzo sobre el que pintar y, cómo no, un campo abierto a la experimentación.

4. Televisión y personajes de calidad: La representación de las minorías en la pequeña pantalla

Es imposible entender el auge de las series dramáticas sin tener al menos en cuenta las características que han ido fijando sus antecesoras a lo largo de los años (Cascajosa, 2005a:16). Con el cambio de siglo, los colectivos minoritarios han comenzado a llenar las pantallas

televisivas y este cambio de rumbo en la construcción de los personajes en el relato es incluso apreciable en series de televisión como *Hannibal*. En ella, como se verá en el análisis posterior (3. *Hannibalverse: Un triple recorrido narrativo a través de las novelas, los filmes y la serie*), sus personajes experimentan significativas alteraciones en cuanto al género y a la orientación sexual con respecto a la narrativa original.

Lo cierto es que gran parte de las ficciones contemporáneas han sabido reinventarse y adaptarse a las nuevas necesidades sociales y, por ende, han sufrido una evolución generalizada en el tratamiento y construcción de sus personajes. En el marco de la televisión de calidad, asociada mayormente a las ficciones de la Tercera Edad Dorada, se realiza en este apartado una revisión de algunas de las series cuya principal característica es la incorporación de este colectivo, en este caso, como protagonistas del relato.

A grandes rasgos, la multiplicación de los canales televisivos junto con la llegada de internet ha posibilitado una oferta audiovisual cada vez más completa. Se trata de un nuevo paradigma en la televisión centrado en ofrecer novedosos puntos de vista desde los que contar las historias. En este sentido, son muchos los académicos que han explorado en sus estudios las dimensiones formales de la narración en las series de televisión contemporáneas y han centrado su atención en analizar los cambios que han acaecido en el medio televisivo y, por ende, han “bautizado” a esta nueva ola de ficciones.

Como decimos, ya en la Segunda Edad de Oro se daban los primeros pasos en este tipo de ficciones con *Hill Street Blues*, pero es principalmente desde los años 90 y 2000 cuando ha comenzado a gestarse definitivamente un nuevo modelo de narración como alternativa a las formas episódicas y seriadas convencionales que tipificaron a la mayoría de las ficciones televisivas estadounidenses desde sus inicios (Mittel, 2015: 17). La televisión de hace dos décadas será recordada como aquella que desafiaba toda norma con miras a exprimir al máximo las posibilidades del medio televisivo y la nueva ola de series de la *Quality TV* como el espacio necesario para la experimentación (Balanzategui, 2018:658).

Fue Robert J. Thompson (1997) el primer autor en identificar la llamada *quality television* al describir la Segunda Edad Dorada de la televisión. No obstante, otros académicos se han aventurado a ofrecer terminologías similares con las referirse a este fenómeno. Es el caso de Kristin Thomson que acuñó el término *television-art* (televisión-arte) para poner de manifiesto la forma artística en la que se estaban convirtiendo las obras del medio televisivo (2003:2), pues son las series de televisión, en palabras de la autora, la versión televisiva de “películas artísticas” (Thompson, 1997: 16). Por su parte, Jason Mittel (2015:17) titulaba no solo su libro, sino también el tipo de ficciones televisivas que en él se explicaban, con el término de *Complex-TV* o televisión compleja. De este modo, pretendía insistir en la complejidad narrativa que venían adoptando estas nuevas series. De todos ellos, optamos aquí por el concepto de *televisión de calidad*, el más extendido en el mundo académico, para referirnos de una forma amplia al nuevo carácter que han adquirido las series de televisión con el cambio de siglo.

Volviendo a Robert J. Thompson, el teórico afirmaba que no existía una definición concreta de lo que era la *Quality TV*, por lo que esta condición dificultaba enormemente la tarea de clasificar concretamente a una u otra ficción en esta categoría. Sintetizando sus palabras, son aquellas ficciones en las que los personajes van avanzando a medida que progresa la trama o

que escapan de lo que se muestra habitualmente en televisión, ya sea por su temática o su forma de narrar (Thompson, 1997: 13-15). Dentro de este grupo también entran las ficciones que resultan de algún modo controvertidas, como aquellas en las que se tratan temas como el aborto, la homosexualidad, el racismo, la religión, entre otros y aquellas que apelan a ofrecer sus tramas de una manera realista (Thompson, 1997: 15).

Se suman, igualmente, a las características de estas series “de calidad”, la complejidad de las tramas, es decir, la inclusión de una trama en otra, y el tradicional recurso del *cliffhanger* al final de los episodios, utilizado con el objetivo de dejar en vilo al espectador, con miras a seguir desentrañando la trama en futuros episodios (Gordillo y Guarinos, 2013: 187). En palabras de Jason Mittel, muchas series de televisión toman el estilo visual del cine y logran trasladarlo satisfactoriamente a la pequeña pantalla. Es, de hecho, la tarea de la *televisión de calidad* integrar a la perfección cada uno de los elementos que componen la ficción —puesta en escena, trama, selección de planos y toda clase de cuestiones formales. Y es el que el término “calidad” no se vincula al valor de la propia ficción, sino a la cohesión o identidad global que consiguen cada uno de los mencionados elementos (Cardwell, 2007: 32).

Una de las características principales de estas ficciones, y siguiendo con la idea de la complejidad que defendía Mittel, es ofrecerle al espectador una narración acumulativa en donde se busca su implicación para recordar los eventos pasados y seguir escrupulosamente la trama. “La buena televisión es la televisión que experimentamos de manera positiva: la encontramos atractiva, estimulante, emocionante, original” (Cardwell, 2007: 31). Por esa razón, estos programas no se deben verse, según Mittel (2015: 53), como una ventana inmediata al mundo, sino que se le exige al público una mirada activa y reflexiva sobre la historia y la manera en la que esta es narrada, o lo que es lo mismo, proporcionarle un descubrimiento activo y una reflexión continua (Cardwell, 2007: 30).

La *televisión de calidad* “requiere el esfuerzo y la atención de los espectadores para la comprensión continua, desencadenando estratégicamente, confundiendo y jugando con los recuerdos de los espectadores a través de técnicas poéticas específicas del medio” (Mittel, 2015: 180). Son también habituales las ficciones con enigmas narrativos que generan incertidumbre sobre qué es lo que ocurrió realmente en un determinado momento de la acción, aquellas en las que se reordenan los eventos a través de *flashbacks*, repitiéndolos desde múltiples perspectivas y cronologías confusas. Y así, lo que antes era un dispositivo innovador arriesgado, como la narración subjetiva o la cronología confusa, ahora es casi un *cliché* (Mittel, 2015: 2). Por esa razón, a día de hoy, la *televisión de calidad* se ha convertido en un “súper género”, una fórmula en sí misma (Thompson, 2007: xvii).

En otras palabras, el drama televisivo es sofisticado, de calidad, no solo por la manera en la que entremezcla diferentes historias, sino también por su integración de la música y de las técnicas cinematográficas (Nelson, 2008: 26). Con el fin de reflejar temas tabú o poco tratados en las ficciones televisivas hasta el momento, las series de televisión del nuevo siglo han optado por incorporar como protagonistas en sus relatos a grupos tradicionalmente omitidos en la pantalla. Los jóvenes o adolescentes no solo ocupan el rol protagónico en muchas de ellas, sino que se les relaciona con tramas de gran valor e importancia social, las mujeres se

convierten en todo un ejemplo de superación y de poder y el colectivo LGTBI, habitualmente silenciado, adquiere ahora una voz propia.

En el caso de las series de ficción, ha sido principalmente la plataforma de Vídeo Bajo Demanda *Netflix* la que más ficciones de adolescentes ha producido en los últimos años. Una de las más controvertidas es quizá *Por trece razones* (*Thirteen reasons why*, Gómez et al., 2017-2020). La serie es una adaptación de la novela homónima de Jay Asher y la trama giraba en torno a la vida de Hannah Baker. Esta joven de instituto sufre durante un año una serie de conflictos personales y sociales que desencadenan en una situación de desestabilidad emocional y traen, como consecuencia, el deseo de acabar con su vida.

Cada uno de los motivos por los que decidió cometer el suicidio son recogidos mediante cintas de casete y son expuestos para los espectadores del mismo modo que los reproduce su amigo Clay Jensen en la ficción. A lo largo de sus cuatro temporadas la serie ha recibido elogios por parte de los profesionales del sector, en especial, por la primera temporada. Sin embargo, cuenta con importantes detractores, tanto educadores como profesionales de la salud, que defienden la peligrosidad de la serie por abordar con tanta explicitud el suicidio y hacerlo mostrándoles a los jóvenes como la única vía de escape.

Pasando del drama al género de la acción, los jóvenes ya habían logrado un hueco desde la década de los 90, mayormente, en el género cinematográfico de aventuras, pero este todavía no había sido profusamente explorado en la televisión. Teniendo esto en cuenta, parece necesario detenerse brevemente en *Stranger Things* (Duffer et al., 2016-presente), una de las series estrella de la plataforma de *Netflix*. La ficción arranca con la desaparición del joven Will Byers en el pequeño pueblo de Hawkins, Indiana. Su madre Joice, acompañada del sheriff local y de los amigos del joven, Mike Wheeler, Dustin Henderson y Lucas Sinclair, iniciarán una búsqueda desesperada para hallar su paradero. A partir de ese momento, se verán envueltos en un enigma extraordinario en el que se toparán de forma inesperada con una niña con la cabeza rapada, llamada Once, que posee habilidades extraordinarias y del laboratorio científico del gobierno del que se escapó.

La excelente factura visual, la mezcla del terror y el humor y la banda sonora que encabeza cada uno de los episodios confeccionan un relato aventuras al más puro de los años 80. Es precisamente su papel en la recreación de la cultura popular ochentera uno de los aspectos más destacables de la ficción.

“De todas las contribuciones a la cultura popular que produjo *Stranger Things*, ninguna es quizás tan icónica como su tema principal. Reproducida sobre el reconocido logotipo tipográfico rojo, la introducción, llamada simplemente "Cosas extrañas", es un retroceso sintetizado pulsante y misterioso a las bandas sonoras de sintetizador oscuro de películas de terror y ciencia ficción de finales de los setenta y los ochenta”¹⁰(Diak, 2018: 20).

¹⁰ “Of all contributions to popular culture that *Stranger Things* brought forth, none is perhaps as iconic as its signature title theme. Played over the much- recognized red typeface logo, the intro, simply called

En general, las referencias musicales en el programa no solo desean crear una cierta nostalgia a sus espectadores, sino que juegan un papel integral en el establecimiento del universo de la serie (Kirby, 2018: 37). Desde los escenarios elegidos, vestuario, los efectos de sonido y sonoros e incluso la puesta en escena traslada a los espectadores a aquellos años y recrean muchas de las películas que se encuentran ya en el imaginario popular: desde *E.T., el extraterrestre* (The E.T., the extra-terrestrial, Steven Spielberg, 1982), *Indiana Jones y el templo maldito* (Indiana Jones and the Temple of Doom, Steven Spielberg, 1984) o *Los Goonies* (The Goonies, Richard Donner, 1985) (Twomey, 2018: 39-45).

Por último, la serie de ficción *Hanna* (Farr et al., 2019-presente) narra la historia de la joven de dieciséis años de mismo nombre que vive alejada de la civilización con su padre, Erik Heller, en las salvajes tierras del norte de Finlandia. Desde una temprana edad, Hannah ha crecido en los confines del bosque alejada de la tecnología moderna y ha sido entrenada por su padre para llegar a ser una perfecta asesina. En este sentido, no solo se presenta a una joven como la protagonista indiscutible del relato, sino también se expone a una mujer fuerte y capaz de valerse por sí misma. Y es, justamente, el género femenino otro de los colectivos favorecidos por la nueva ola de ficciones que han comenzado a inundar las pantallas televisivas.

“Frente a un cine dimisionario en cuanto a la tarea del relato o a las cuestiones de género, la ficción de las series actuales dibuja un nuevo panorama en el que plantearse estas temáticas vuelve a ser pertinente” (Cambra, Mastandrea y Paragis, 2018: 184). Al igual que los jóvenes, las mujeres han dejado de mostrarse como débiles en pantalla y han pasado no solo a convertirse en protagonistas del relato, sino incluso han venido a ocupar el lugar asignado para los hombres, convirtiéndose, dicho sea ya de paso, en verdaderas heroínas para el relato. Y es que precisamente, “una de las grandes tendencias de la ficción televisiva norteamericana en la última década ha sido la consolidación de un arquetipo de heroína de acción” (Cascajosa, 2013: 94).

Destaca *The Good Wife* (King et al., 2009-2016) a la hora de presentar un nuevo modelo de serie protagonizado por una mujer. En la primavera de 2014, la cadena estadounidense CBS causó revuelo con una audaz campaña de premios por su popular y aclamado drama legal en horario estelar. La innovación en *The Good Wife*, y por la que apostaban los directivos de la cadena, viene precisamente en la manera en la que expone a una mujer liberada, lejos de las representaciones de género convencionales que tradicionalmente perpetúan el resto de las cadenas.

En *The Good Wife* el personaje principal era Alicia Forrick, una mujer que dedicaba su vida al cuidado de su familia y, por un caso de corrupción de su marido, decidía retomar su trabajo como abogada para involucrarse al completo en su caso. De este modo, se mostraba como una mujer eficaz, fuerte y autónoma y marcaba a lo largo de las siete temporadas en las que se extendía la ficción “su evolución de «buena esposa» a mujer liberada” (De la torre, 2016:580-581). La serie de televisión ha recibido en torno al medio centenar de nominaciones por las actuaciones de sus protagonistas. Es el caso de la actriz que encarna el papel de Alicia, Julianna

“Stranger things” is a pulsing, eerie synthesized throwback to the darksynth soundtracks of horror and sci-fi films of the late '70s and the '80s” (Diak, 2018:20).

Margulies, ha sido galardonada con un Globo de Oro (2010) y dos premios Emmy en 2011 y 2014 a lo largo de su trayectoria en la citada ficción.

Las mujeres son también las protagonistas en *El cuento de la criada* (The Handmaid's tale, Miller et al., 2017-presente), ficción basada en la novela homónima de Margaret Atwood. Por medio de este relato se presenta un futuro no muy lejano en el que las mujeres son seleccionadas únicamente por su capacidad reproductiva. Tal y como se explica en la ficción, la tasa de natalidad del mundo se colapsa como resultado de las enfermedades de transmisión sexual y de la contaminación ambiental. Por esa razón, el gobierno teocrático, totalitario y cristiano de "Gilead" prepara un reclutamiento de las pocas mujeres fértiles que quedan, las llamadas *handmaids* (criadas). Las mujeres por ley no tienen ningún tipo de derecho y, por ello, cada *handmaid* es entrenada, corregida y educada para ser asignada a uno de los hogares de los altos gobernantes, donde su obligación es quedarse embarazada y entregar sus hijos a dicha pareja.

La constitución de los planos, abiertos para demostrar el poder y el yugo al que se encuentran sometidas las mujeres, y de la estética de la puesta en escena, a través de la elección de los colores puros para delimitar cada uno de los grupos o las "castas" de este mundo. Igual de sobresaliente que el acabado de la serie resulta la interpretación de la actriz principal, Elisabeth Moss, que le valió para ganar un Emmy a Mejor Actriz en el 2017 y un Globo de Oro al año siguiente, acompañado del galardón de Mejor serie dramática. *El cuento de la criada* no es más que un recordatorio sobre la fragilidad del sistema, de los derechos humanos y civiles, en especial, de las mujeres. De esta forma, aborda temas de actualidad como podría ser la legitimidad de la gestación subrogada. La obra propone "seguir mirando el mundo con los ojos de la protagonista de la serie: con sorpresa y asombro, descrédito y poder de cambio" (Cambra, Mastandrea y Paragis, 2018: 190).

Al igual que *El cuento de la criada*, *Big Little Lies* (Kelley et al., 2017-presente) basa su historia en una novela, en la obra homónima escrita por Liane Moriarty en 2014. En esta ficción las protagonistas son también las mujeres, en concreto, Celeste, Jane y Madeline. Las tres son madres que viven en Monterrey, un pueblo en el Norte de California: Jane se acaba de mudar, Madeleine es una de las mujeres más populares del pueblo y Celeste es una ex abogada que ahora ejerce de ama de casa para su marido y sus hijos. Las vidas de las tres protagonistas se unirán al ser sorprendidas por un asesinato ocurrido durante una gala benéfica organizada por la escuela primaria a la que asisten sus hijos.

La hipocresía y la doble moral que se oculta bajo las vidas, aparentemente perfectas, saldrán a la luz para mostrar, en realidad, a tres mujeres atrapadas en un estilo de vida que no es para ellas.

"La serie trata de recordarnos que debajo de la superficie cada uno tiene secretos familiares que los confrontan con sus propias miserias: violencia doméstica, problemas matrimoniales, aventuras y resentimientos, dificultad para criar a niños pequeños y

adolescentes, las secuelas del abuso”¹¹ (Cambra-Badii, Paragis, Mastandrea & Martínez, 2019: 18).

Por último, en el género de la comedia se hallan tres ficciones, todas ellas multipremiadas, que cuentan con una mujer como protagonista. La primera de ellas es *Veep* (Iannucci et al., 2012-2019) de la cadena HBO, que expone la vida de Selina Meyer, una senadora que es ascendida inesperadamente al cargo de vicepresidenta de los EE UU. Al asumir el cargo, se da cuenta de lo poco preparada que está para desempeñarlo. Es vista como una sátira mordaz sobre el cargo de vicepresidente y de la clase política de Estados Unidos que valió a la ficción para ser galardonada tres años consecutivos, en 2015, 2016 y 2017, como Mejor serie dramática en los premios Emmy. Por su parte, la actriz protagonista, Julia Louis-Dreyfus, ganó durante seis años consecutivos el Emmy a Mejor Actriz protagonista, desde el 2012 al 2017. Únicamente le fue arrebatada la estatuilla por la comedia de Amazon Prime Video *Fleabag* (Waller-Bridge et al., 2016-2019).

La dramaturgia de Phoebe Waller-Bridge ve la luz en el 2013 y en ella es su creadora y directora la encargada de interpretar también el papel como actriz protagonista. Waller-Bridge interpreta a una joven, de nombre desconocido, irónica y descarada, adicta al sexo y con una crisis de identidad en la vida moderna londinense. *Fleabag* es una parodia que satiriza el feminismo contemporáneo y lo hace incluyendo al espectador en su discurso, llevando el recurso de la ruptura de la cuarta pared, de las miradas a cámara, al extremo. “Nos deja entrar en innumerables bromas a costa de ella y de los demás. Sus miradas se convierten en una especie de archivo que cataloga el dolor, el triunfo, la ira y la esperanza¹²” (Simmons, 2020: 32). Las dos temporadas de la serie han recibido las alabanzas de la crítica especializada y obtuvo en el año 2019 cuatro de los seis Emmys de los que se encontraba nominada: Mejor Serie de comedia, Mejor dirección, Mejor guion y Mejor Actriz protagonista de comedia.

La última de las comedias a mencionar es *La maravillosa Señora Maisel* (The marvelous Mrs. Maisel, Sherman-Palladino et al., 2017-presente) que se halla todavía en emisión y su creadora es conocida por *Las chicas Gilmore*. La historia se desarrolla en Manhattan a finales de la década de los 50. Su protagonista, Miriam Midge Maisel, es el ejemplo perfecto de mujer de aquellos años: obediente, entregada a las labores domésticas y al cuidado de su hijo y de su marido. Su vida da un giro inesperado cuando es abandonada por su esposo y descubre que posee un extraordinario su talento para la comedia. Esta innata habilidad para el humor le llevará a convertirse en una de las primeras mujeres en el mundo de la comedia. Ha sido premiada en 2018 con el Globo de Oro a Mejor Serie de comedia y Mejor Actriz protagonista y, en el mismo año, al Emmy de Mejor Serie de comedia, Actriz, Dirección y Guion, entre otros.

Por otro lado, si bien es principalmente a partir de la década de 2010 cuando irrumpen de lleno en el panorama audiovisual las ficciones centradas en el colectivo LGTBI, conviene dar un paso atrás para recordar a su impulsora: *Queer as folk* (Cowen y Lipman, 2000-2005). Se trata

¹¹ “The series tries to remind us that below the surface each one has family secrets that confront them with their own miseries: domestic violence, marriage problems, affairs and resentment, difficulty raising small children and adolescents, the aftermath of abuse” (Cambra-Badii, Paragis, Mastandrea & Martínez, 2019: 18).

¹² “Let’s us in on countless jokes at the expense of herself and others. Her glances become an archive of sorts that catalogues sorrow, triumph, anger, and hope” Simmons, 2020: 32).

de una adaptación de la serie británica creada por Russell T. Davies *Queer as Folk* (Davies, 1999-2000) que narra las vivencias de un grupo de amigos homosexuales de clase media. Sus creadores Ron Cowan y Daniel Lipman habían intentado, como guionistas, crear telefilmes sobre la vida gay en las generalistas hasta que pudieron desarrollar con *Queer as Folk* en Showtime (Douglas, 2011: 111).

Así, un año más tarde de que se estrenase la ficción en Reino Unido, la cadena presentó su versión cuya longevidad, 83 episodios divididos en cinco temporadas, le permitirían ampliar el elenco de personajes y explorar temas nuevos alejándola de los estereotipos y de su versión original. El programa siguió la vida de cinco hombres homosexuales y dos lesbianas en Pittsburgh y desarrolló una variedad de cuestiones políticas destacadas, como el VIH y el SIDA, la discriminación laboral, la paternidad o maternidad entre las parejas de homosexuales, o el matrimonio igualitario (Spencer, 2020: 3).

La ficción surgió en un momento históricamente significativo en los Estados Unidos, puesto que en el 2000 comenzaba la campaña presidencial para la candidatura de George W. Bush, basada en la homofobia, específicamente en su promesa de definir el matrimonio como la unión entre un hombre y una mujer (Spencer, 2020: 3). El éxito de la *Queer as Folk* estadounidense iba a llevar a desarrollar su propia versión femenina con *L* (*The L Word*, Chaiken et al., 2004-2009) protagonizada esta vez por un grupo de mujeres lesbianas. Precisamente, mediante el título se pretendía hacer referencia a los contenidos poco apropiados que allí se mostrarían, ya que tal y como acostumbran a hacer en los países anglosajones se utilizó la inicial para omitir la palabra "Lesbian" que se escondía bajo el título.

Siguiendo con las ideas de Horvat (2019), son *Orange is the New Black* (Kohan et al., 2013-2019), *Sense8* (Wachowski et al., 2015-2018), *Pose* (Murphy et al., 2018-presente) y *Transparent* (Soloway et al., 2014-2019) algunas de las series de ficción que mejor abordan la temática LGBTI en este siglo. Fue *Orange is the New Black* la que abriría esta nueva etapa en las plataformas audiovisuales. La que fue la segunda de las series originales de Netflix, consiguió notoriedad ante la audiencia y la aclamación de los académicos y críticos especializados. "Su éxito la configura como una de las producciones estrella de la plataforma Netflix y como uno de los grandes ejemplos de la Tercera Edad Dorada de la televisión" (Aguado y Martínez, 2015:265).

Escrito y producido por Jenji Kohan, famoso por *Weeds* (Kohan et al., 2005-2012), esta ficción mezcla la comedia y el drama en su adaptación del libro autobiográfico de Piper Kerman "Orange is the new black: crónica de mi año en una prisión federal de mujeres" de 2010, donde narra sus vivencias durante el año que estuvo en presidio. Lo sobresaliente de la ficción no es solo el protagonismo que se les concede a las mujeres y el entorno desconocido en el que se les ubica, en una cárcel federal, sino también la presentación de diversos sujetos subalternos, a menudo invisibilizados.

Orange is the New Black debe ser visto como un aliado importante en el proceso de crear conciencia sobre las (malas) representaciones de las prisioneras en los medios de comunicación (Schwan, 2016: 473) y en la creación de un debate sobre las relaciones y las diferencias entre las mujeres, en base a la identidad étnica, racial y sexual (p. 477). En definitiva, muestra la decadencia de unos personajes que han sido menospreciados en la

sociedad y reflexiona sobre el lesbianismo, la represión sexual, el poder y la corrupción policial, todo ello desde el interior del centro penitenciario de Litchfield, en Nueva York.

Por su parte, la serie *Transparent* fue otra de las primeras producciones originales de la plataforma Amazon Prime Video con la que introduce a los Pfefferman, una familia judía de clase media alta con sede en Los Ángeles, cuya vida cambia cuando su protagonista, Maura, se declara transgénero ante sus hijos. Hasta el momento ninguna otra serie estadounidense ha tratado de forma tan clara la transexualidad, con lo que logra subvertir los tropos televisivos comunes al representar a su protagonista central no en oposición a una familia heteronormativa, sino como parte de una unidad familiar poblada por varias generaciones de mujeres LGBTQ (Horvat, 2020:1).

El título del programa, *Transparent*, es un juego de palabras que alude a las personas transexuales (*trans*), la crianza de los hijos (*parent*) y a la necesaria transparencia (*transparent*) con la que se debe vivir (Funk & Funk, 2016: 882). Mediante la introducción de la serie se entremezclan imágenes de diferentes grupos de personas, heterosexuales y trans, dando a entender que la línea divisoria entre estos dos grupos es prácticamente inapreciable. Al igual que en los créditos de apertura, se combinan continuamente imágenes del pasado que permiten comparar la percepción que tiene Maura de su vida años atrás y la imagen que tienen sus hijos de ella. A los espectadores “no se les dice qué pensar sobre las personas trans, se les dice que piensen en las personas trans y que piensen en las personas trans como si fueran como ellos” (Funk & Funk, 2016: 896). *Transparent* se convirtió en la serie más prestigiosa del servicio cuando su protagonista, Jeffrey Tambor, ganó el Emmy al mejor actor de comedia en 2015 y situó a la plataforma como segunda opción en esos términos entre los servicios de VOD (De la Torre, 2016: 623).

La serie *Sense8* supuso también una revolución por la manera de exponer las relaciones personales y sexuales entre el grupo de personas, *los sensates*, que componen la ficción. Dirigida por Lana y Lilly Wachowski, directoras transgénero, *Sense8* “rompe con las normativas impuestas por el sistema sexo-género al introducir unos personajes complejos desde realidades alternativas” (Aguado, 2016: 40). Sus ocho protagonistas —Will, Riley, Capheus, Sun, Lito, Kala, Wolfgang y Nomi— viven en diversos rincones del mundo y sus caminos se cruzan cuando descubren que se encuentran tanto mental como emocionalmente conectados.

A través de su mente son capaces de comunicarse, sentir y compartir sus habilidades y pensamientos y, de paso, explorar la cultura y los estilos de vida, así como la vida sexual de los ocho protagonistas. De este modo, *Sense8* presenta una visión normalizada de las sexualidades a través de su reparto coral, ayudando a modificar la concepción del modelo hegemónico cultural (Aguado, 2015; Fernández Paradas, 2016). Esta ficción fue una de las primeras series en ser concebida para ser consumida de manera continuada. Por esa razón, *Sense8* es capaz de elaborar una historia que se toma su tiempo en ser desarrollada por completo y construir una experiencia diferente a la de una ficción planteada por entregas (De la Torre, 2016:619).

En *Pose* (2018-presente) los hechos se desarrollan en Nueva York en 1987 donde una comunidad transexual se reúne de forma periódica para desfilarse y realizar batallas de bailes con el fin de destacar entre la comunidad. Estas personas viven alejadas de sus familias de

origen, puesto que han sido repudiadas por su identidad sexual. A través de la música y de los denominados desfiles o *balls* se van incorporan problemáticas como la continua discriminación social a la que están sujetos con motivo de su orientación sexual.

La última a mencionar es *Queer eye* (Collins et al., 2018-presente), un *reboot* de la serie original titulada *Queer Eye for the Straight Guy* (Collins et al., 2003-2007). El programa de televisión se emitía en Bravo, una de las cadena filiales de la NBC y el show mostraba a cinco hombres homosexuales que ayudaban a un hombre heterosexual a cambiar su estilo de vida; desde la vestimenta, la estética personal, la gastronomía e incluso la cultura general de este. El éxito del programa fue inmediato y en 2003 se convirtió en el más popular de la cadena. De modo que, quince años más tarde del estreno, la plataforma Netflix decidía lanzar su propia versión con algunos cambios significativos, pero manteniendo la esencia del programa original.

En general, estas nuevas ficciones desean deconstruir los mitos y estereotipos sexuales con el fin de dar una “visión” lo más cercana posible a la realidad (Fernández Paradas, 2016:331-332). Los personajes de las series de televisión han dejado de ser héroes planos, sin desarrollo emocional, como los que se exponían en el cine clásico, para pasar a constituirse en personas reales, de carne y hueso. Interesan las preocupaciones mundanas y cómo las afrontan los personajes que se esconden tras la pantalla. El sexo, la violencia y los colectivos tradicionalmente silenciados son ahora parte fundamental del relato y, por ello, cualquier individuo es susceptible de ocupar el foco central de la historia. Es más, las series de televisión se adentran ahora en una nueva etapa en la que la constante actualización y reinención son las únicas posibilidades de asegurar la supervivencia de unas ficciones cada vez más efímeras.

Parte II:

El villano televisivo

1. Una nueva mirada: del héroe clásico y postclásico al villano protagonista

Tanto en la literatura como, especialmente, en los inicios del cine, el protagonista acostumbraba a ser una figura similar a la conocida como el héroe clásico. Este personaje realizaba acciones moralmente correctas y, al final del relato, conseguía vencer a su antagonista. Las narraciones acostumbraban a estructurarse en base a un predecible *happy end* o final feliz. En estas historias el héroe tenía el papel principal y la resolución de la trama era similar en todos los casos: el triunfo del héroe y la humillación o la muerte del villano que tenía como resultado la reinstauración del orden en la sociedad.

La heroicidad del personaje se vio reforzada, en los primeros años del cine sonoro, con el héroe acrobático, un atractivo y seductor aventurero, que llevaba a cabo acciones peligrosas y salvaba de los malhechores a la mujer que amaba (Bou y Pérez, 2000: 43). Este no solo alcanzaba el reconocimiento social, sino también personal, pues al final de la narración se producía su esperado encuentro con el *Objeto del deseo*, con su amada (Sánchez Casarrubios, 2012: 190-192). Del mismo modo, los héroes eran personajes planos, de quienes se desconocía su vida, su pasado o sus preocupaciones. En general, este tipo de personajes no presentaban una gran complejidad y, por ello, la industria hollywoodiense se centraba en mostrar la espectacularidad de sus acciones dejando a un lado los sentimientos.

En todo relato, este personaje no inicia su andadura como un héroe, sino que se constituye como tal una vez superadas múltiples pruebas de las que los espectadores son testigo. “Un héroe es alguien capaz de sacrificar sus propias necesidades en beneficio de los demás (...) El arquetipo del héroe representa al ego en la búsqueda de su identidad e integridad” (Vogler, 2002:65). Igualmente, para Enrique Gil Calvo (2006:136) la heroicidad no se basa únicamente en superar satisfactoriamente los obstáculos que se originan en el camino, sino la predisposición de este personaje para emprender un camino arriesgado en donde deberá desarrollar al máximo sus capacidades. “La historia del héroe siempre implica una suerte de viaje. Un héroe abandona su entorno cómodo y cotidiano para embarcarse en una empresa que habrá de conducirlo a través de un mundo extraño y plagado de desafíos” (Vogler, 2002:45).

En este sentido, lo que importa no es tanto el triunfo de las acciones del personaje, sino su crecimiento personal en su búsqueda del reconocimiento social. Así, “cuanto más elevado sea el riesgo de perder, más notoriedad alcanzará un triunfo tan inesperado” (Gil Calvo, 2006:137). Las pruebas de heroísmo pueden llevar a los héroes a la muerte, no en sentido literal, sino en la pérdida de dignidad personal. No obstante, según Gil Calvo, la prueba suprema del heroísmo es enfrentarse a los pares: a los iguales, a los rivales, a los competidores (2006: 154). El villano no es un rival con quien se compite, sino al que se debe vencer valiéndose de cualquier arma o herramienta, ya que es “un monstruo potencial”. Durante su viaje, el futuro héroe podrá alcanzar la victoria y erigirse como héroe o, por el contrario, obtener la derrota y convertirse en el opuesto al héroe: el villano.

En *Hannibal*, la ficción objeto de estudio, es Will Graham, el pupilo de Hannibal Lecter, quien emprenderá desde el inicio del relato el llamado *viaje del héroe*. El perfilador criminal decidirá

iniciarse en la aventura gracias a la llamada de Jack Crawford, su superior en el FBI, para unirse a su equipo. A lo largo de la serie, el joven Graham contará con dos mentores o guías, Hannibal y Jack, que le prepararán para las adversidades que puedan hallarse en el camino. No obstante, lo interesante aquí es la manera en la que Will se va alejando de la concepción tradicional del clásico mito del héroe y realiza un viaje a la inversa, cuyo proceso culminará en su constitución como villano.

En este sentido, uno de los mayores estudiosos del viaje del héroe es el antropólogo y mitólogo estadounidense Joseph Campbell que en su obra "El héroe de las mil caras" (1959) aborda el *Monomito*, el periplo o viaje que realiza el héroe. Al igual que Nuria Bou y Xabier Pérez, para Campbell, el heroísmo no solo se presenta en lo físico, sino que el viaje del héroe puede estar marcado por un viaje interno o personal. En su libro, Campbell trata de definir un modelo común para los relatos épicos y asegura que el viaje del héroe sigue estas tres fases: *separación o partida, pruebas y victorias y regreso y reintegración en la sociedad*. Del mismo modo, y siguiendo el modelo expuesto por Campbell, el guionista Christopher Vogler (2002) profundiza en las diferentes fases por las que podría pasar el héroe protagonista en cualquier relato por medio de su obra "El viaje del escritor".

Como decimos, la primera fase del viaje del héroe es *la partida*, momento en el que el héroe recibe la *llamada a lo desconocido* e inicia su aventura desde el mundo de todos los días, lo que Vogler denomina *mundo ordinario*. Desde allí emprende su viaje "hacia una región de prodigios sobrenaturales, se enfrenta con fuerzas fabulosas y gana una victoria decisiva" (Campbell, 1959: 25). A continuación, el héroe recibe la *llamada a la aventura*, donde se establecen las reglas del juego, se plantea la contienda y donde se define el objetivo del héroe (Vogler, 2002:48). En un primer momento este puede no estar completamente preparado para iniciar este viaje y suele mostrarse reticente. Tras esta *negativa al llamado* (Campbell, 1959:41) o el *rechazo a la llamada* (Vogler, 2002:49), se produce un encuentro con una figura protectora, *la ayuda sobrenatural* (Campbell, 1959:46) o *el encuentro con el mentor* (Vogler, 2002:49-50). Ambos se erigen como los guías o protectores del personaje, instruyen al héroe y lo preparan para lo desconocido (Vogler, 2002:76).

El futuro héroe deberá decidir en este momento si va emprender su aventura e iniciar su proceso de transformación o permanecer en el mundo ordinario. En su *travesía del primer umbral* (Campbell, 1959:50), el individuo aceptará iniciarse como héroe y penetrar por primera vez en el mundo especial de la historia. Como su nombre indica, en la segunda fase, *pruebas y victorias* deberá superar algunos obstáculos difíciles y enfrentarse al antagonista del relato. En este segundo acto, el héroe se aproxima al máximo peligro, la denominada como *la aproximación a la caverna más profunda* (Vogler, 2002:52). Con el objetivo de cruzar el segundo gran umbral, el protagonista deberá acercarse al lugar en el que se esconden los peligros y sus mayores temores. Es en la *apoteosis* de Campbell (1959: 89) o en la *odisea* de Vogler (2002:53) donde el héroe, al fin, se enfrentará a su enemigo, a quien más teme y, como consecuencia, donde se producirá su victoria o su muerte.

Una vez demostrada su valía, podrá conseguir el reconocimiento social y personal por su heroicidad. En la última etapa, *regreso y reintegración en la sociedad* (Campbell, 1959:28) el héroe podrá decidir si desea dejar el otro mundo o volver al mundo natural y, de hacerlo,

volverá a la tierra engrandecido, pues ya no temerá ni a la vida ni a la muerte. En este punto, “los héroes se enfrentan a un dilema moral: permanecer en el mundo especial o comenzar el camino de regreso al hogar” (Vogler, 2002:224). Una de las problemáticas según Vogler, es que los héroes queden atrapados en el universo mental de sus enemigos como ocurre en *Manhunter* (Mann, 1986) donde su protagonista Will Graham se deja arrastrar hacia lo desconocido (Vogler, 2002:220).

El héroe debe abandonar esta nueva zona de confort para incorporarse nuevamente al mundo ordinario. “Aquel héroe que se ha adentrado en el reino de los muertos tendrá que renacer y purificarse por medio de un último calvario de muerte y resurrección antes de iniciar su retorno al mundo ordinario de los vivos” (Vogler, 2002:56). *El camino de regreso* marca, pues, la decisión del héroe de volver al mundo natural. Junto con el elixir o tesoro que obtiene del mundo especial (Vogler, 2002:56-57), logrará espiritualizar su cuerpo para que sea indestructible o inmortal y convivir entre los dos mundos para erigirse, finalmente, como héroe del relato (Campbell, 1959: 137).

EL VIAJE DEL HÉROE



Elaboración propia a partir del modelo de “El viaje del héroe” de Joseph Campbell (1959).

Al igual que afirma el propio Vogler, el modelo ideado por Campbell no es un sistema cerrado o inalterable, puesto que, al igual que reza el propio título de su obra— *El héroe de las mil caras*— no se expone una única visión del héroe, por lo que la estructura o constitución del relato debe adaptarse a las necesidades y prioridades de cada narración y/o cultura (Vogler, 2002:45). Se puede afirmar que, si bien estos modelos sirven como una base para la

construcción de toda narrativa, su estructura está sujeta a continuas variaciones. Lo cierto es que hace ya mucho tiempo que desaparecieron las novelísticas protagonizadas por un héroe clásico y, con ello también, los héroes de una pieza (Gil Calvo, 2006: 199). De esta manera, se ha visto desplazado el prototipo de héroe clásico y se ha creado un nuevo modelo de héroe. La concepción tradicional de esta figura se ha ido alejando del casi carácter divino con el que se asociaba para reflejar a un individuo más real.

Es a partir de los años 70 cuando las ficciones dejan de centrarse en los héroes prototípicos de antaño y comienzan a situar en el foco del relato a personajes complejos, cínicos, corruptos y, en definitiva, más humanos. El trasvase de estos personajes del cine a la televisión no tardó en llegar gracias a la creación de la televisión por cable y de ficciones como *Los Soprano* (The Sopranos, Chase et al., 1999-2007) con las que se buscaba diferenciarse de la programación de las *network* tradicionales. La ampliación de la oferta televisiva trajo consigo un nivel de exigencia mayor por parte de las cadenas y, por ende, la irrupción del llamado drama televisivo de calidad. Estas obras no solo son artísticamente más ambiciosas, sino que se caracterizan por crear una compleja red de personajes y relaciones nunca antes abordados en la pequeña pantalla.

Es el nuevo cambio de siglo y el desplome de las Torres Gemelas lo que hizo que se perdiera el optimismo de la sociedad y, como consecuencia, el discurso de las ficciones se volviera más sombrío con personajes cada vez más oscuros (Moïsi, 2017:28). Nacen personajes más complejos en el plano emocional, lo que permite explorar hasta el momento facetas desconocidas por el público. Así, “a pesar de que suele ser retratado como una figura positiva, el héroe puede expresar igualmente facetas oscuras y sombrías del ego” (Vogler, 2002:71).

Este personaje ya no tiene que demostrar su valía como en los relatos simbólicos, es decir, superar una serie de obstáculos y batirse en un duelo a muerte con su enemigo. Ahora este debe desarrollarse en el plano moral y sufrir una evolución personal a lo largo de la narración. El entendido como *héroe postclásico* debe gastar “una gran cantidad de energía en la meditación y razonamiento” (Cano-Gómez, 2012: 443). Por ello, su metamorfosis no solo se completa a través de una batalla final al conseguir salvar a su amada o a su pueblo, sino que sufre también una transformación en lo personal. El objetivo es mostrar el recorrido mental o psicológico del personaje, esto es, descubrir su madurez ante la audiencia.

Por esa razón, en las ficciones de hoy en día es frecuente encontrar a este nuevo tipo de héroe, el *héroe postclásico* o *posmoderno*. Se trata de una nueva concepción del protagonista de la historia. Es un personaje con defectos que, a diferencia del héroe clásico, su lucha es por su supervivencia o a favor de las personas que le importan. Se constituyen como personajes más humanos a fin de buscar la máxima identificación del espectador con el protagonista. “La gente no solo necesita ser salvada por superhéroes, pues también quiere verse reflejada en la pantalla” (Cano-Gómez, 2012: 445).

Sin embargo, estos nuevos protagonistas no siempre actúan de forma bondadosa puesto que, como humanos, son seres imperfectos. A pesar de que los objetivos a alcanzar en la vida de estos individuos sean aceptables, a menudo, la consecución de los mismos se realiza mediante métodos poco ortodoxos. Sin llegar a ser considerados villanos, son personajes ambiguos, irónicos o desencantados, con incertidumbres y contradicciones, y lo que los caracteriza es que

no tienen reparos en actuar de forma poco ética e incluso de manera injustificable para alcanzar lo que podrían considerarse metas nobles (García Fanlo, 2011).

“El éxito del héroe actual radica en el acercamiento a la naturaleza humana y terrenal a través de un proceso de enfrentamiento de conflictos éticos y morales frente a la deidad heroica clásica” (Velilla, 2017: 112-113). El héroe posmoderno podría, por tanto, definirse como aquel personaje que, ocupando el rol protagonista, presenta defectos y virtudes característicos del ser humano y lleva a cabo acciones que podrían catalogarse como bondadosas o “heroicas” mediante actividades o métodos delictivos o amorales. El *héroe posmoderno*, navega entre el heroísmo y la villanía y son sus defectos y ambigüedad en el plano moral los que lo definen, principalmente. Como consecuencia, la línea que separaba al héroe del villano se ha ido desdibujando para situarse, ahora, en este punto intermedio, en la mismísima frontera.

“El héroe que antes estaba caracterizado por una profusión de propiedades positivas, cada vez más se ve abordado por una creciente indefinición y se diluye su definición convencional, dejando paso al *héroe de la ficción postclásica*” (Cano Gómez, 2012:435). “El héroe clásico, para quien el mundo se dividía entre el bien y el mal, se ha despojado de sus vestiduras y progresivamente adquiere características alejadas de los estándares tradicionales narrativos” (Crisóstomo, 2014:37).

Es un personaje que “está dentro y fuera del sistema, está atrapado en su lógica, pero la combate con una esperanza cuyo origen es sistemáticamente inexplicable” (Figuro Espadas & Martínez Lucena, 2015:70). Es por lo que estos nuevos protagonistas son personajes “cargados de ambigüedad psicológica y/o moral” (Martínez Lucena, 2015: 28) y, o lo que es lo mismo, “navegan entre el heroísmo y la villanía, asumiendo incluso atributos clásicos del héroe” (Crisóstomo, 2015: 1). Precisamente, haciendo referencia a esta última idea, a la liminalidad de estos personajes, Martínez Lucena (2015) propone el término *borderline* (límite en inglés) para referirse a ellos.

Por otro lado, son muchos los estudiosos que emplean el término *antihéroe* para denominar a estos personajes que cometen actos moralmente deplorables. No obstante, la utilización terminológica no es la adecuada, pues los antihéroes no se caracterizan por presentar defectos o actuar de manera poco ética, sino por no tener objetivo en la vida. Estos personajes abundaron, principalmente, en la Nouvelle Vague en donde la mayor parte de las narraciones de los cineastas franceses de los años 50, como Jean-Luc Godard, estaban protagonizadas por personajes sin rumbo.

A partir de aquí, por lo tanto, se empleará el término *héroe posmoderno* para referirnos a los nuevos personajes que han comenzado a inundar las pantallas de la televisión, especialmente a partir de la década del 2010, en series como *House of cards* (Fincher et al., 2013-2018), *Breaking Bad* (Gilligan et al., 2008-2013) o *Juego de Tronos* (Game of thrones, Benioff et al., 2011-2019) donde sus protagonistas efectúan todo tipo de actos moralmente cuestionables por salvarse a sí mismos o a los suyos o, simplemente, para saciar sus ansias de poder. Durante la trama, estos personajes “han pasado, en algunos casos, de ser simplemente imperfectos héroes a convertirse en seres casi monstruosos” (Martínez Lucena, 2015: 28).

No hay duda de que ver una serie de este tipo de personaje implica entrar en una relación con el mismo y permitirle entrar en nuestras rutinas y pensamientos diarios, para bien o para mal¹³ (Mittel, 2015: 149). Se busca la identificación absoluta del espectador. “La narración debe hacer sentir en la piel de cada individuo los sentimientos y obstáculos por los que ha de pasar el protagonista” (Cano-Gómez, 2012: 439). Estos nuevos sujetos de las ficciones “mediante su desempeño en la trama, contradicen los valores heroicos, cuando no representan justamente prototipos, de abierta maldad” (Fernández Pichel, 2013: 105).

“Y lo cierto es que cuando se descubre el genio oculto bajo el disfraz de mediocridad, no es de extrañar que el público no solo le perdone el desvío hacia la villanía, sino que sea justamente su antiheroísmo el principal engranaje de simpatía de la audiencia con el sujeto” (Aguado, 2017:215).

Haciendo un repaso por las principales series de televisión protagonizadas por héroes posmodernos, en el 2008 se aventuraba la cadena FX a estrenar *Hijos de la Anarquía* (Sons of Anarchy, Sutter et al., 2008-2014) ficción que se centraba en las desventuras de un grupo de moteros, dirigidos por Jackson “Jax” Teller. Sobrevivían en la ciudad ficticia de Charming, en California, por medio de actividades ilegales desde sobornos, violencia, extorsión hasta tráfico de armas. A través de sus siete temporadas mostraba la tensa situación en la que vivía la comunidad californiana y el fuerte vínculo que unía a los componentes de este club de moteros. Se convirtió en el mejor estreno de la historia de la cadena y en una de las series más vistas del cable en aquellos años¹⁴.

Sin embargo, si ha de hablarse del apogeo del héroe posmoderno en las series de televisión de este nuevo siglo no puede pasarse por alto la ficción *Breaking Bad* (Gilligan et al., 2008-2015). Tras la negativa de HBO, fue la cadena AMC la encargada de llevar a la pantalla la historia de Walter White. Este hecho resultaría cuanto menos irónico teniendo en cuenta que se acabaría convirtiendo en una de las ficciones más laureadas de la historia de la televisión. Bryan Cranston, el actor que encarnaba a su protagonista, fue galardonado tres años consecutivos, del 2008 al 2010, en los premios Emmy y en el 2010 y 2012 fue premiado su compañero de reparto Aaron Paul. A pesar de que la serie disputaba en cada una de sus temporadas en la categoría de Mejor Serie Dramática no fue hasta el 2013, en su última temporada, cuando se alzó con la victoria en los Premios Emmy y en el 2014 en los Globos de Oro.

Los buenos datos de la ficción llevaron a desarrollar todo un mundo transmedia que culminaba con la secuela *El camino: A Breaking Bad Movie* (Vince Gilligan, 2019) emitida online a través de Netflix y por AMC en la televisión. El mayor éxito tras la serie fue el *spin-off* *Better Call Saul* (Gilligan et al., 2015-presente), precuela que narra las vivencias del popular abogado de Walter y su compañero Jesse. Así, si ya *Mad Men* (Weiner et al., 2007-2015) suponía un magnífico estandarte para la cadena, el estreno de *Breaking Bad* un año después sirvió para afianzar aún más la imagen de calidad de la misma (Raya, 2013: 330), posicionándose muy de cerca ante sus competidoras del cable.

¹³ “There is no doubt that watching an ongoing serial tightly focused on an antihero does entail entering into a relationship with the character and allowing him into our daily routines and thoughts, for better or worse” (Mittel, 2015:149).

¹⁴ Recientemente, y tras seis años de la emisión del capítulo final, su creador, Kurt Sutter, ha asegurado que se llevarán a cabo dos entregas más de la serie de televisión.

Su creador, Vince Gilligan, también guionista en *Expediente X* (The X-Files, Carter et al., 1993-2000), lograba crear un producto renovador que contribuiría de lleno a la denominada Tercera Edad de Oro de la televisión. Una ficción en la que se presentaban

“arcos argumentales cruzados, líneas temporales confluyentes, juegos estructurales recurrentes, anacronías en paralelo, *flashforward* encubiertos o recurrentes, *flashback* externos y de situación combinados con focalizaciones peculiares, y que hacen del diseño arquitectónico de la historia de Walter White un innovador producto televisivo” (Gordillo y Guarinos, 2013: 188).

La mayor trasgresión de *Breaking Bad* se producía, al igual que reza el título de la ficción, al exponer el viaje o la transformación a la inversa, del bien al mal, de su protagonista. Tras cumplir 50 años, Walter White es diagnosticado con un cáncer de pulmón incurable. Era pluriempleado, trabajaba como profesor de química en un instituto y en un lavadero de coches a tiempo parcial. No obstante, sus esfuerzos no eran suficientes para hacer frente a la economía de su hogar con un hijo discapacitado, con parálisis cerebral, a su cargo, su mujer y un segundo hijo en camino. Por ese motivo, Walter decidía dar un cambio drástico a su vida y junto con Jesse Pinkman, un antiguo alumno suyo, se embarcaba en el negocio de la droga. Desde ese momento era conocido con el sobrenombre de Heisenberg y se convertía en uno de los traficantes más importantes de Albuquerque, siendo el único capaz de fabricar la droga más pura del mercado.

La ambición y maldad del protagonista iban creciendo a lo largo de las cinco temporadas que componían la serie. A medida que avanzaba la ficción su protagonista iba dejando atrás su lado Walter para dar paso a su reverso criminal, alias Heisenberg. De esta forma, la serie de AMC exponía la liminalidad del protagonista durante su inevitable conversión hacia el mal con la que llegaba incluso a implicar a su pareja, Skyler, en sus actos delictivos. A lo largo de este viaje, resultaba a menudo complejo discernir la fina línea que separaba la figura del respetable cabeza de familia y profesor de química con la del temible traficante de drogas. De hecho, el propio hogar de los White se convertía “en una extensión de su dualidad y ocultamiento: un honorable hogar de clase media bajo cuyos cimientos esconde una fortuna acumulada como resultado del crimen” (Fernández Pichel, 2013:116).

La ficción se situaba en una continua frontera, tanto física —entre EEUU y México— y conceptual, a través del héroe/villano Walter. El protagonista es en todos los sentidos bifronte: “egocéntrico y familiar, paternal y criminal, inteligente y despiadado, aunque curiosamente atractivo para el espectador” (Figuro Espadas & Martínez Lucena, 2015:69). Una serie cuyo protagonista muta activamente hacia el mal, pero que conseguía, pese a ello, generar una cierta admiración por parte del público y hacerles desear que este saliera triunfante en todo momento (Klosterman, 2013: 19). Walter White “es un magnífico ejemplo del nuevo tipo de protagonista de la narrativa audiovisual contemporánea, que, regido por la ambigüedad y la doble moral, ha desbancado definitivamente al héroe clásico” (Hernández-Santaolla y Cobo Durán, 2013: 8).

Era probablemente el inicio de la ficción, en donde se introducía la vida de White, lo que servía como justificación para que el protagonista se viera finalmente obligado a adentrarse en el mundo delictivo. Esto es, era su necesidad de mejorar la situación de su familia y de

manifestarse en contra de las injusticias del mundo actual, lo que realizaba, en cierta medida, los atributos heroicos del personaje. En el caso de Walter se destacaba desde el principio lo injusta que había sido la vida con él, pluriempleado para poder alimentar a su familia, con un hijo incapacitado y un segundo hijo por nacer, además del cáncer de pulmón que padecía (Figuro Espadas & Martínez Lucena, 2015:71). “Este dilema irresoluble es la forja del antihéroe, del héroe monstruoso, monstruo heroico, en su versión *Breaking Bad*” (Fernández Pichel, 2013:108).

En este sentido, el cáncer era el punto de partida con el que iniciaba su aventura este héroe posmoderno. Si bien la enfermedad no debilitaba o mataba a Heisenberg, suponía, en realidad, el despertar definitivo de ese alter ego que permanecía oculto en su interior. El declive de White desencadenaba en el espectador “un proceso reflejo de toma de conciencia acerca de la precariedad del mundo presente” (Fernández Pichel, 2013:107). La lucha de Walter, solo y contra todo “se convierte así en metáfora de los tiempos que vienen” (Villota, 2013: 78). *Breaking Bad* es también una metáfora del capitalismo y de cómo el poder puede llegar a corromper enormemente la sociedad. “Es un relato sobre el poder, sobre cómo obtenerlo, como gestionarlo y, ante todo, sobre cómo un bien tan abstracto y tan ansiado a la vez, es capaz de alienar hasta el hombre más honrado” (Hernández-Santaolla, 2013: 139).

La fotografía y la puesta en escena de la serie es otro de los elementos destacados por la crítica especializada, pues “es concebida desde el principio más como producto cinematográfico que televisivo por la naturaleza de sus planteamientos técnicos y artísticos” (Hermida, 2013: 259) y “supone, como pocos, un ejercicio de virtuosismo cinematográfico concebido para la pequeña pantalla” (Hermida, 2013: 291). La ficción apostaba por un lenguaje sofisticado y la variedad de los encuadres que conformaban cada episodio demostraba la inversión del dispositivo en la ficción¹⁵. En otras palabras, se configuraba “como un poderoso elemento visual de carácter único, cuya fuerza narrativa y expresiva guía del éxito en la producción” (Romero, 2013: 314).

Con todo, “*Breaking Bad* es un auténtico ejercicio de experimentación narrativa y formal, construido sobre la base de la serialidad, que exige un visionado continuo, comprometido y ordenado por parte del espectador” (Raya, 2013: 345). Al fin y al cabo esto es realmente la ficción: una cocción a fuego lento de las principales características que componen la Quality TV, “donde se mezclan ingredientes (tiempos, espacios y situaciones) para componer los cambios del ser humano en situaciones extremas” (Gordillo y Guarinos, 2013: 197).

Dos años más tarde, de los productores de *Los Soprano* y contando con Martin Scorsese entre los productores ejecutivos, surgió en el año 2010, de la mano de la cadena HBO, la ficción *Boardwalk Empire* (Winter et al., 2010-2014). Solo su episodio piloto, dirigido por Scorsese, costó 18 millones de dólares y sirvió como modelo del ágil ritmo narrativo que caracterizaría los 56 episodios en los que se extendía la ficción. La serie se inspiró en el libro homónimo escrito por Nelson Johnson sobre Enoch L. Johnson, un delincuente real tesorero y jefe político de Atlantic City. La ficción estaba ambientada en el periodo de la ley seca en Nueva Jersey, desde finales de la Primera Guerra Mundial hasta mediados de los treinta y su personaje

¹⁵ El presupuesto medio por episodio giraba en torno a los tres millones de dólares de media (Romero, 2013: 311).

principal era el político corrupto Enoch "Nucky" Thompson, influyente republicano que usó el chantaje y el poder político para controlar la ciudad aquellos años.

Nucky interactuaba con varias figuras históricas en su vida personal y política, incluyendo gánsteres, políticos o agentes del gobierno para facilitar el contrabando de alcohol y otras actividades ilegales de esa zona. Obtuvo dos Globos de Oro como Mejor Drama y Mejor Actor en el mismo año de su estreno y fue nominada en medio centenar de ocasiones a los Emmy, de los cuales se alzó con la estatuilla en veinte de ellas. La corrupción estaba también presente en *Narcos* (Brancato et al., 2015-2017), ficción que narra los comienzos del narcotraficante colombiano Pablo Escobar en la década de los 80. Los agentes de la DEA, Javier Peña y Steve Murphy, lucharían a lo largo de las tres temporadas por acabar con el cartel de Medellín, una de las organizaciones criminales más poderosas de la capital colombiana.

Es precisamente la lucha imparables por alcanzar el poder la premisa principal que puede leerse en *Juego de tronos* (Benioff et al., 2011-2019). Esta ficción sería, sin duda, el buque insignia de la cadena HBO durante la década del 2010 y la que inmediatamente se relacionaría con el concepto de "televisión de calidad". La ficción estaba basada en la saga "Canción De Hielo y Fuego" escrita por George R. R. Martin, de cuya primera novela tomaba el título la ficción de HBO. Al igual que le ocurrió a *Breaking Bad*, la ficción iría ganando adeptos a lo largo de los años¹⁶ hasta convertirse el fenómeno serial de la década. El auge de las plataformas en *streaming* permitió el estreno de su quinta temporada en más de ciento setenta países de forma simultánea en 2015 (De la Torre, 2016: 604).

"Si bien es cierto que inicialmente la serie ya contaba con el interés de muchos de los lectores de los libros en los que se basa, con el tiempo esta producción de la HBO se ha convertido en un verdadero fenómeno que ha alcanzado un gran éxito internacional y que está contribuyendo a definir los parámetros de la "televisión de calidad" (*Quality Television*) en distintos niveles" (López Rodríguez, 2014: 144).

La historia se desarrollaba en un mundo ficticio de carácter medieval dividido en Siete Reinos. La ficción serial se presentaba como un relato épico y de fantasía cuya gran parte del material se inspiraba en hechos de la historia medieval inglesa, en especial, la guerra de los Cien años (1351-1453) y la Guerra de las Dos Rosas (1455-1485). Las complejas tramas, el reparto coral, la ambientación al detalle, así como el frecuente uso de efectos especiales daban cuenta de la fuerte inversión económica que suponía la creación de un universo tan denso como el de *Juego de Tronos*. Ya desde su cuarta temporada López Rodríguez (2014:145-147) situaba a la ficción en el epicentro de la *Quality TV*. En esta, como en el resto de la televisión de calidad, la complejidad del relato y la interrelación de unos capítulos con otros exigían una actitud activa por parte de la audiencia y su compromiso por seguir cada uno de los episodios.

La principal característica de *Juego de tronos* era el impacto emocional que lograba generar en el espectador, al introducir personajes moralmente ambivalentes en lugar de completamente heroicos o villanos. Asimismo, a diferencia de los relatos tradicionales, ningún personaje

¹⁶ Según los datos proporcionados por HBO, de los 9,3 millones de seguidores con los que se estrenaba la ficción en su primera temporada, las cifras se cuadruplicarían en la séptima temporada con 32,8 millones de espectadores de todo el mundo.

quedaba eximido del peligro, puesto que estos podían ser asesinados de formas impactantes e inesperadas para la audiencia (Ferreday, 2015:23). “Diez años antes, habríamos estado tranquilos pensando que las reglas de la televisión nos protegerán de aquella visión; simplemente no iba a suceder, porque *no podía suceder*” (Martin, 2013: 19). La propia Cersei Lannister resumía en el séptimo episodio de la primera temporada: “cuando juegas a Juego de Tronos o ganas o mueres. No hay término medio”.

La serie de HBO ha sabido construir un relato ficticio sobre el poder basándose en un mundo fantástico con similitudes con el mundo real. El propio *opening* de la ficción iba reconstruyendo, en forma de maqueta, las instituciones o familias que protagonizarían cada capítulo. Episodio a episodio se iban modificando y construyendo los engranajes que componían la particular lucha de poder de sus protagonistas. Si bien es cierto que la ficción estaba basada en las novelas, sus últimas temporadas tomaban un camino independiente, ya que el relato de R.R. Martin está todavía pendiente de publicación. De hecho, desde su sexta temporada se reorganizaban las tramas y se introducían nuevos elementos de tal forma que, conforme avanzaban las temporadas, parecía convertirse en una versión con autonomía propia.

En su momento fue también una serie que generó controversia debido a la proliferación de escenas de gran carga sexual y violenta (Ferreday, 2015: 21) y, en general, se proponía como “un relato excelso de explicitud con toneladas de sangre y decenas de shocks visuales” (García Martínez, 2018: 86). Es por ello que series como *Juego de Tronos* han creado una cierta familiarización con la violencia o lo que García Martínez (2018a) llama “domesticación de lo desagradable”. Así, las series de televisión actuales presentan de manera más habitual imágenes transgresoras, incómodas o tabú (García Martínez, 2018a: 93).

Para la década del 2010 cadenas como FX, AMC y HBO apuntaban ya a un nuevo tipo de protagonista para las ficciones televisivas con el que se inauguraría definitivamente la oleada de los héroes posmodernos. En el año 2013 Netflix daba el salto a la producción original con uno de los personajes más odiados de la pequeña pantalla. La que fue la primera producción original de la plataforma, *House of cards*, adaptó la miniserie del mismo nombre realizada por el canal británico de la BBC, basado también en la novela homónima de Michael Dobbs. Kevin Spacey fue el encargado de caracterizar al congresista Frank Underwood y la ficción narraba la manipulación que ejercía su protagonista, junto a su esposa Claire, y el elaborado plan que ambos zurcían para escalar posiciones en el congreso.

La serie adquiría un ritmo diferente a la novela de Dobbs. La mayor evolución se daba en Claire Underwood, la mujer de Francis, que se convertía con el tiempo en una persona tan manipuladora como su pareja. Ya desde el inicio, los espectadores podían comprobar el pragmatismo, frialdad y cinismo que caracterizaban al político al verle asesinar con sus propias manos a un perro que se encontraba agonizando en la calle. Igualmente, en los quince minutos del episodio inicial se introducían los cuatro actores principales— su mujer, los políticos, los periodistas y los lobbies—con los que pretendía crear el castillo de naipes que daba nombre a la serie televisiva. Durante las seis temporadas que componían la ficción el protagonista desarrollaba una larga lucha por el poder que le llevaría, al final, a desbancar al Presidente de los Estados Unidos y ocupar su lugar.

Una de las particularidades de la serie fue la ruptura de la cuarta pared con las continuas miradas a cámara y comentarios que le dirigía directamente a los espectadores. De esta manera, convertía a los espectadores en verdaderos cómplices del político corrupto y despertaba en ellos una curiosidad, un tanto morbosa, de saber cuándo y cómo le descubrirían y cuáles serían las próximas víctimas de sus maquiavélicas manipulaciones. En el año 2013, *House of Cards* se convirtió en la primera serie original de televisión web en recibir nominaciones en categorías importantes a los Emmy que le valieron, hasta la fecha, más de un centenar. De hecho, el director del primer episodio de la serie titulado *Chapter 1* (Willimon y Fincher, 2013) fue premiado con un Emmy para el director del capítulo, junto con el director de fotografía por el empleo de este último de una sola cámara.

Los héroes posmodernos, cada vez más habituales en pantalla, irían a su vez transformándose en personajes más crudos y violentos. Algunos, incluso, como Walter White o Frank Underwood comenzarían como héroes posmodernos y experimentarían un viaje hacia la villanía. El héroe arquetípico clásico ha sido sustituido ahora por el héroe postclásico, un personaje con defectos que busca en todo momento su propio beneficio, que, en ocasiones, llega a sufrir una conversión absoluta hacia el mal. De modo que los héroes clásicos de la televisión de principios del siglo XXI, “en su tendencia iterativa de abolición moral, han dado paso a un nuevo monstruo” (Vargas-Iglesias, 2015:100).

Es a partir de la década del 2010 cuando aumenta exponencialmente la presencia de las ficciones protagonizadas por villanos. Por definición, el villano es el antagonista, aquel personaje que se opone u obstaculiza al héroe a alcanzar su objetivo en el relato. Es también el individuo que comete actos a sabiendas de que son moralmente cuestionables. En palabras de Gil Calvo (2006), al igual que el héroe, el villano es un personaje que ha sufrido una evolución, en este caso, a la inversa. El villano es un héroe echado a perder, un ángel caído. Es aquel que “elige libremente hacer el mal, sin perder por ello su naturaleza, su oficio ni sus habilidades heroicas” (Gil Calvo, 2006: 11). Es, en resumen, “un ser cruel, inmisericorde, despiadado, traidor, ambicioso y vengador que disfruta de su villanía” (Jiménez Gascón, 2010: 293).

En los últimos años el villano se ha convertido en un personaje de incluso mayor interés que el héroe protagonista y, tanto en la pequeña pantalla como en el cine de hoy en día “la figura clave en su evolución, podríamos decir que incluso, es más importante dentro del relato que el propio héroe” (Sánchez Casarrubios, 2012: 198). De hecho, es la diversa tipología de villanos que se han encontrado en las últimas décadas lo que ha llevado a varios autores (Jiménez Gascón, 2010; Cano-Gómez, 2012; Sánchez Casarrubios, 2012; Crisóstomo, 2013) a realizar profusos análisis sobre esta figura.

Uno de los términos estrechamente ligados al villano es el *monstruo*, utilizado frecuentemente para referirse al ser que se presenta como antagonista habitual en las películas, especialmente, en las del género de terror en donde se encuentran criaturas fantásticas. Gil Calvo (2006) es uno de los pocos autores que establece la diferencia entre el villano y el monstruo. Para este autor, el *monstruo* es malo de por sí, es decir, nace habiendo desarrollado su lado perverso, al contrario que el *villano* que comienza como héroe y decide transformarse en un ser maligno.

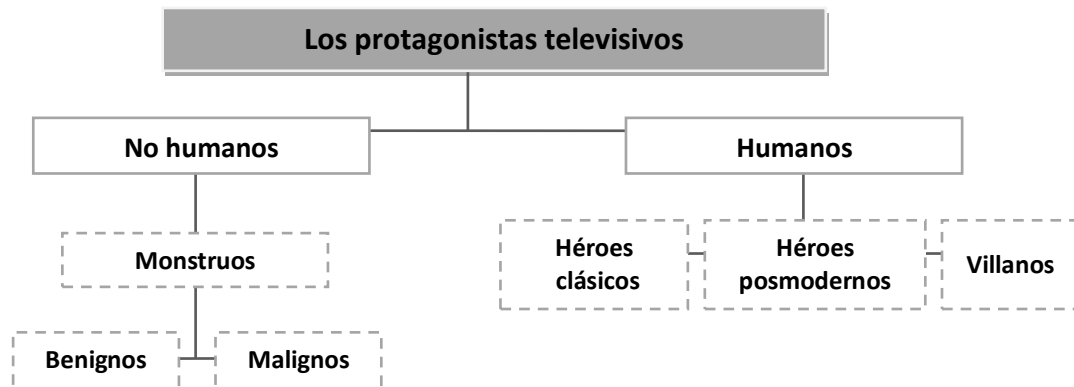
Son pocos los filmes en los que se muestra el pasado de los villanos e incluso su proceso de transformación hacia el mal como es el caso de *Hannibal: El origen del mal* (Hannibal Rising, Peter Webber, 2007), *Maléfica* (Maleficent, Robert Stromberg, 2014), la malvada bruja de *La Bella durmiente* (Sleeping Beauty, Clyde Geronimi, Eric Larson, Wolfgang Reitherman y Lee Clark, 1959), o *Joker* (Todd Phillips, 2019), antagonista habitual en los filmes de Batman como en *El caballero oscuro* (The Dark Knight, Christopher Nolan, 2008). En estos filmes se extiende el universo narrativo original al exponer los motivos que llevaron a estos personajes a encarnar el mal.

No obstante, la diferenciación de Gil Calvo puede resultar un tanto confusa, ya que se antoja complicado determinar en un film, a menos que se explicita, si es monstruo o villano en función de si comete actos inmorales como parte de su naturaleza o si son las circunstancias de su vida lo que le ha llevado a desencadenar el mal. Siguiendo con las definiciones dominantes que se detallarán más abajo, se ha decidido emplear los términos *villano* y *monstruo* para definir a dos tipos de personaje. Se clasificarán en una u otra categoría atendiendo al aspecto físico y origen (humano o no humano) de estos seres.

Por ello, será entendido como *monstruo* aquella criatura que transgreda las leyes de la naturaleza, ya sea por ser ajena al mundo ordinario o por presentar una anatomía distinta a la de los seres terrestres. La característica definitoria del monstruo no es, por tanto, su maldad, sino la procedencia o en la apariencia física no-humana de estos personajes. En definitiva, el monstruo es aquel que viola las leyes de la naturaleza, mientras que el *villano* se considera a aquel que infringe las normas sociales impuestas. Sin entrar en diferenciaciones, el villano es todo aquel ser humano maligno, independientemente de si estos han sufrido un proceso de conversión hacia el mal o han nacido con tal condición.

En este sentido, no existen únicamente villanos monstruosos— lo que se ha entendido habitualmente como villanos de origen malvado— sino que se hallan, también, monstruos bondadosos como *E.T., el extraterrestre* (E.T. The Extra-Terrestrial, Steven Spielberg, 1982) o superhéroes de la talla de *Superman* (Richard Donner, 1978)¹⁷. En los dos apartados sucesivos a este se definirán, con más detalle, los diferentes conceptos que han abordado los académicos sobre los monstruos y los villanos, figuras de indudable interés para la ficción televisiva actual y, por supuesto, para el objeto de estudio de la presente investigación.

¹⁷ Los superhéroes son considerados aquí monstruos en tanto que se presentan como seres con habilidades extraordinarias y ajenos al mundo natural.



Elaboración propia. Síntesis sobre los diferentes personajes protagonistas que se pueden encontrar en toda ficción televisiva.

2. Deformidad y anormalidad: El monstruo como punto de partida para la instauración de las normas sociales

Con el fin de uniformizar las diferentes reflexiones que se han llevado a cabo a lo largo de los años para la concepción del monstruo, Robert Yanal (2003) rescata las ideas de tres de los autores principales que han sentado las bases teóricas sobre el terror y la monstruosidad. De esta manera, analiza las definiciones y punto de vista de Aristóteles, Noël Carroll y Cynthia Freeland desde dos de los villanos más importantes de la ficción contemporánea: Norman Bates de *Psicosis* (Psycho, Alfred Hitchcock, 1960) y Mark Lewis del *El fotógrafo del pánico* (Peeping Tom, Michael Powel, 1960).

Los tres autores destacan el aspecto físico —ya sea su deformidad o su carácter anómalo— como una de las características clave para la identificación de estos seres. Sin embargo, Aristóteles puede verse como el fundador del concepto de monstruo como anomalía natural, pues fue el primero en asegurar que el origen de estas criaturas tiene lugar como resultado de un error de la naturaleza.

“Han sufrido en cierto modo algo monstruoso: pues lo monstruoso consiste en la carencia o exceso de algo. Y es que la monstruosidad entra dentro de las cosas que van contra la naturaleza, pero no contra la naturaleza en su totalidad, sino contra lo que es lo normal” (Aristóteles, 2017: 770b 7-8).

Estos seres, en palabras del filósofo, son producto del azar y llama *monstruos* a todos aquellos que presenten deficiencias en el ser desde carencias como la ceguera, mutilaciones o malformaciones. No obstante, afirma que la naturaleza tiene ya “preparado el terreno para la producción de monstruos al no engendrar estos animales seres iguales a ellos por causa de su inacabamiento” (Aristóteles, 2017: 770b 2-6).

Mientras que los monstruos deformes que defiende Aristóteles despiertan piedad y, en casos extremos repulsión, los de Noël Carrol generan miedo y disgusto. Este autor sostiene que son seres anormales que provienen de lugares desconocidos o ajenos al mundo natural (Carroll, 1987:57). En gran medida, desde la antigüedad y a nivel popular, se han concebido los

monstruos como seres con algún tipo de malformación que provocan miedo o aversión y rechazo en la sociedad. Para Carroll los monstruos no son denominados así por su tamaño o fealdad, sino porque son seres que “violan el orden natural” (Carroll, 1990: 99).

Alteran el orden natural¹⁸ (1987:52) al constituirse como criaturas extraordinarias en un mundo ordinario. Dicho de otro modo, el monstruo es en el mundo ordinario una forma de otredad radical que repele, repugna y fascina al mismo tiempo. De este modo, el temor y desprecio por estos seres anómalos solo puede silenciarse con su captura y posterior aniquilación. Estas criaturas son inconcebibles y repulsivas al mismo tiempo. “El monstruo no solo es letal, sino también repugnante” (Carroll, 1990: 56). Son un abyecto social, figuras que se escapan de la comprensión racional y que desafían la identidad de los seres humanos. Superman, en palabras de Carroll, es un monstruo, ya que rompe con la identidad como ser humano ordinario, aunque no sea considerado un monstruo maligno.

Siguiendo la descripción que aporta Noël Carroll sobre la monstruosidad, no incluiría en esta categoría a ningún ser humano, como los asesinos en serie o los psicópatas, puesto que no son seres “científicamente imposibles”. Por ese motivo, los monstruos aristotélicos se diferencian de los monstruos de Carroll, ya que los primeros son posibles en el mundo real. Si bien es cierto que Carroll se muestra tajante a este respecto establece una excepción a su teoría con el personaje de Norman Bates, el villano de *Psicosis*. Según Carroll, el personaje de Norman no es un humano corriente, ya que en él habitan dos identidades, la suya y la de su madre. Es mediante la “fisión”, la unión de dos identidades contradictorias, el modo en el que se compone el monstruo Norman. En este tipo de monstruo conviven “identidades diferentes, aunque metafísicamente relacionadas” (Carroll, 1990: 108). En Norman viven, al mismo tiempo, lo vivo y lo muerto, un hombre y una mujer, un asesino y una víctima.

Como ya se ha dicho, es principalmente el terror uno de los géneros que a lo largo de los años se ha visto más ligado a la presencia de monstruos como antagonistas. Carroll defiende que para que una obra sea considerada de terror debe despertar lo que ha calificado como “terror-arte”. Es el estado físico anormal de agitación causado por el pensamiento en un monstruo y su reconocimiento como un ser amenazador e impuro (Carroll, 1990: 88). Se trata de un estado emocional eventual que tiene dimensiones cognitivas y físicas, como la agitación o perturbación en los espectadores.

Por lo tanto, la característica principal para que un trabajo deba ser clasificado como terror es que debe darse la presencia de un monstruo que despierte el miedo y la repugnancia¹⁹ (Smuts, 2009: 505). Por medio de esta definición tan solo podrían considerarse como películas de terror aquellas que tuvieran como antagonista a un monstruo sobrenatural. Carroll incluye aquí a todos aquellos seres científicamente imposibles que aúnan una identidad dual, como podría ser un vampiro, que se encuentra entre la vida y la muerte o un hombre lobo. En esencia, “se refiere a cualquier ser en cuya existencia actual no se cree de acuerdo con la ciencia contemporánea” (Carroll, 1990: 70).

¹⁸ “Abnormal, as disturbances of the natural order” (Carroll, 1987:52).

¹⁹ “A work should be classified as horror if it attempts to arouse fear and disgust directed at a monster” (Smuts, 2009: 505).

Por esa razón, una narración de un mito o una leyenda no es para él un relato de terror porque aparezca un monstruo, si bien ninguno de los personajes sobresale del resto. Es decir, todos los personajes, a pesar de ser fantásticos, aparecen representados como seres normales. El personaje de Chewbacca en el mundo ordinario podría ser considerado como monstruo, pero en el film de *La guerra de las galaxias* (Star Wars, George Lucas: 1977) es un personaje más que configura el universo narrativo. Del mismo modo, Adam Smuts (2009) afirma que el término de monstruo muta de una cultura a otra, ya que una persona que no estuviera inmersa en la cultura occidental y conociera el cristianismo difícilmente podría entender *El exorcista* (The exorcist, William Friedkin, 1973).

Una de las investigadoras de la teoría de Carroll es Cynthia Freeland, la tercera autora que analiza Yanal (2003) en su artículo. A diferencia de Aristóteles y Carroll, esta no distingue al monstruo por su constitución como ser extraordinario, sino que centra únicamente su atención en la abierta maldad que desprende este villano. La autora equipara al mismo nivel el ser científicamente “impuro” de Carroll y el error de la naturaleza de Aristóteles, con lo que el propio Yanal llama “monstruos naturales”, villanos de carne y hueso como podría ser un asesino en serie.

Como conclusión de su investigación, Yanal (2003) asegura que existe una disconformidad a la hora de elaborar una definición del *monstruo*, ya que dependiendo de la aportación de cada autor un personaje podría o no considerarse como tal. Para el académico las ideas aportadas por los autores son válidas, pero necesitan complementarse unas con otras, puesto que el monstruo puede hallarse en cualquier género cinematográfico, no solo en del terror que afirmaba Carroll e, igualmente, despertar sentimientos más allá de la piedad o el desprecio que defendía Aristóteles, el temor de Carroll o la indignación moral de Freeland.

En general, las ficciones han variado notablemente a lo largo de la historia, pues en cada momento histórico predomina, por el interés de sus gentes, un tipo de relato. Gil Cortés afirma que cada época propone y acepta un modelo de representación del mundo. De ese modelo de representación, se extraen “unos sistemas de referencia que la sociedad debe acatar, una jerarquía de valores que define las relaciones entre las personas” (Gil Cortés, 1997: 13). Por ese motivo, todo aquel individuo que quede fuera de lo establecido como “lo correcto” será tachado de *monstruo*.

Es por lo que, en siglos anteriores, todo aquel que presentase un comportamiento anómalo o un aspecto físico no convencional sería considerado monstruoso. No obstante, “la conciencia moderna tiende a otorgar a la distinción entre lo normal y lo patológico el poder de delimitar lo irregular, lo desviado, lo poco razonable, lo ilícito y también lo criminal” (Foucault, 1996: 13). Para Foucault, el monstruo, en tanto que sujeto diferenciado del resto de la sociedad forma parte de lo que él denomina “sistema de la transgresión”. En este sentido, ordena a los individuos por su grado de normalidad y califica como *anormales* a aquellos que son peligrosos o capaces de perturbar el orden social. De este grupo se extraen tres tipos: los *monstruos humanos*, los *incorregibles* y los *onanistas*.

El *monstruo humano* es aquel que trasgrede la ley de la naturaleza y las normas de la sociedad. En palabras de Foucault, este ser combina lo imposible y lo prohibido (1996: 61), viola las leyes de la naturaleza y se encuentra en el mismísimo límite adquiriendo una doble individualidad.

Es un ser que combina dos identidades o conceptos contrapuestos como podría ser un híbrido mitad humano, mitad animal. Como otros autores, considera la falta de uniformidad física un factor determinante a tener en cuenta para clasificar a los sujetos en una u otra categoría. Entre sus ejemplos destacan también los hermafroditas que combinan dos sexos y han sido considerados durante varios siglos como criminales debido a su disposición anatómica o, los fetos malformados quienes se debaten, durante un periodo de tiempo, entre la vida y la muerte.

Toda aquella acción que se deslinda de las normas y disciplina impuestas en el ámbito familiar y/o social es lo que Foucault llama *desviación*. Y he aquí la primera paradoja a la que se refiere el autor, pues el individuo a corregir o redirigir es frecuente, en otras palabras, llega a resultar *regular su irregularidad*. Sin embargo, no es tarea sencilla dar con estos sujetos, puesto que la mayor parte de las ocasiones se encuentran muy próximas a la norma. Serán tachados como *incorregibles* solo en el momento en el que todas las maneras de domesticación o técnicas de disciplina fallen. Se trata de un concepto más reciente que el del *monstruo* y se concibe como *incorregible* aquel incapaz de someterse a las técnicas de adiestramiento.

“La aparición del *incorregible* es coetánea de la puesta en práctica de las técnicas de disciplina que tienen lugar en Occidente durante los siglos XVII y XVIII -en el ejército, en los colegios, en los talleres y un poco más tarde en las propias familias” (Foucault, 1996: 62).

De la necesidad de disciplina en el entorno familiar surge el término *onanista*. Se relaciona, en mayor medida, con aquellos que presentan un comportamiento sexual inapropiado. El *onanista* “coloca a la sexualidad, o al menos al uso sexual del propio cuerpo, en el origen de una serie de trastornos físicos que pueden hacer sentir sus efectos en todo el organismo y durante todas las etapas de la vida” (Foucault, 1996: 64). En definitiva, es la *anormalidad* mediante la cual se define el comportamiento inapropiado de los individuos. Y a su vez, como se ha indicado en las líneas anteriores, los *anormales* provienen “de la excepción jurídico-natural del monstruo, de la multitud de los incorregibles sometidos a los aparatos de corrección y del secreto a voces de las sexualidades infantiles” (Foucault, 1996: 65).

Uno de los defensores de las ideas expuestas por Foucault es Jeffrey J. Cohen. A pesar de que, en opinión de Cohen, Foucault pecaba con el exceso de detalles con los que definía el monstruo, sus ideas han sido respaldadas por la mayoría de los críticos culturales contemporáneos (Cohen, 1996:3). Cohen estudia las culturas por medio de la formulación de los monstruos y distingue siete tesis o ideas asociadas al concepto de la monstruosidad.

La tesis principal, y con la que arranca su disertación, es en la que sostiene que “el cuerpo del monstruo es un cuerpo cultural”. Es decir, el monstruo ha sido creado culturalmente y va modificándose en cada cultura y época. El monstruo es construcción y proyección (Cohen, 1996:4). Construcción en tanto que son engendrados en el seno cultural y poseen rasgos culturales. Es también proyección, pues los monstruos funcionan como una figura en la que se depositan los miedos o las preocupaciones y los deseos de la sociedad.

“El monstruo nace solo en esta encrucijada metafórica, como una encarnación de un determinado momento cultural, de un tiempo, un sentimiento y un lugar. El cuerpo del

monstruo incorpora literalmente miedo, deseo, ansiedad y fantasía (tranquilizante o incendiaria), dándoles vida y una extraña independencia. El cuerpo monstruoso es pura cultura²⁰ (Cohen, 1996:4)

En este sentido, los monstruos deben ser leídos en la matriz de las relaciones sociales, culturales e históricas en las que fueron formados. Esto es, en el contexto específico espacio-temporal del que son originarias y, así, el académico ejemplifica esta idea a través del concepto del vampiro (1996:5). Según este autor, el Drácula de Bram Stoker, originario de la Europa victoriana, era un personaje cargado de erotismo, pues se creaba como respuesta a la fuerte represión de los deseos carnales a la que estaban sometidos en aquella época. Por su parte, *Nosferatu* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, Friedrich Wilhelm Murnau, 1922) surgía en plena emergencia del fascismo y, por ello, estaba asociado al mismísimo demonio. Por último, el vampiro de la escritora Anne Rice, de *Entrevista con el vampiro* (1976), presentaba características homosexuales.

El monstruo representa los miedos y temores de cada época y por eso, como explica en sus segunda tesis, siempre escapa. El monstruo nunca culmina y se convierte, así, en una amenaza latente que se reconfigura como la cultura misma. Tal y como sostiene en la tercera tesis, el monstruo es visto “como presagio de la categoría crisis”, puesto que esta figura va a romper toda estructura de clasificación. Con la simple existencia del monstruo se rompen esos órdenes de comprensión que ayudan a armar la sociedad. Y es el que “el monstruo ofrece un escape de un camino hermético, una invitación a explorar nuevas espirales, métodos nuevos e interconectados de percibir el mundo²¹” (Cohen, 1996:7).

Es el término de la alteridad, como aclara en su cuarta tesis, el rasgo esencial del monstruo. “El monstruo es la diferencia encarnada, viene a habitar entre nosotros (...) la mayor parte de la diferencia monstruosa tiende a ser cultural, política, racial, económica, sexual²²” (Cohen, 1996:7). “El monstruo reside en las puertas de la diferencia”, ya que si bien la diferencia los dota de monstruosidad, esos rasgos tienen también su raíz dentro de la cultura misma. Siguiendo las ideas de Foucault, la existencia de la normalidad implica, a su vez, una anormalidad que se oponga a ella.

En su quinta tesis, Cohen asegura que “el monstruo vigila los bordes de lo posible”. Desde su posición en los límites del conocimiento, el monstruo se sitúa como una advertencia en el centro de la exploración de su dominio incierto²³ (Cohen, 1996:12). El monstruo se encuentra en los albores de la cultura y quien desee cruzar esos límites corre el riesgo de ser atacado por el monstruo o, lo que es aún peor, convertirse en uno de ellos, lo que supondría su expulsión

²⁰ “The monster is born only at this metaphoric crossroads, as an embodiment of a certain cultural moment—of a time, a feeling, and a place. The monster's body quite literally incorporates fear, desire, anxiety, and fantasy (ataractic or incendiary), giving them life and an uncanny independence. The monstrous body is pure culture” (Cohen, 1996:4).

²¹ “The monstrous offers an escape from its hermetic path, an invitation to explore new spirals, new and interconnected methods of perceiving the world” (Cohen, 1996:7).

²² “The monster is difference made flesh, come to dwell among us (...)the most part monstrous difference tends to be cultural, political, racial, economic, sexual” (Cohen, 1996:7).

²³ “From its position at the limits of knowing, the monster stands as a warning against exploration of its uncertain demesnes” (Cohen, 1996:12).

de la cultura misma. “El monstruo de la prohibición existe para demarcar los lazos que mantienen unido ese sistema de relaciones que llamamos cultura, para prestar atención sobre las fronteras que no se pueden —no se deben— cruzar²⁴” (Cohen, 1996:13). De esa prohibición se deriva, como expresa la sexta tesis, una suerte de deseo en los individuos.

Si bien suscita miedo también va a crear un deseo, lo que Cohen llama “fantasías escapistas” (Cohen, 1996:17). El autor pone como ejemplo las películas de terror y es que, según asegura, los sujetos disfrutan de estas ficciones porque tienen la certeza de que una vez concluido el relato volverán a instaurarse las fronteras de la cultura que se habían derrumbado durante su proyección. Se configura, pues, una especie de sentimiento de libertad, puesto que permite salir a los individuos de los límites culturales teniendo la certeza de que volverán muy pronto a ella.

“Asistimos al monstruoso espectáculo de la película de terror porque sabemos que el cine es un lugar temporal, que a la vibrante sensualidad de las imágenes de celuloide le seguirá la reentrada al mundo de la comodidad y la luz²⁵” (Cohen, 1996:17).

En la última de sus tesis, y muy ligada con la segunda, Cohen asegura que “el monstruo se ubica en el umbral del devenir”. El monstruo crea un sentimiento similar al paternalismo o maternalismo, puesto que, al ser creados en la cultura, se convierten en los hijos de la sociedad. Por ese motivo, por mucho que sean empujados a los confines del mundo o escondidos en los rincones prohibidos de la mente siempre amenazan con volver (Cohen, 1996:20). De esta forma, los monstruos invitan a reflexionar sobre la raza, el género, la sexualidad, y, en general, la tolerancia con respecto a aquello que se muestra diferente o ajeno a lo “normal”. En definitiva, “nos preguntan por qué los hemos creado²⁶” (Cohen, 1996: 20).

Las teorías hasta ahora descritas sitúan al monstruo, en sus múltiples variantes terminológicas, como un ser que impide la uniformidad en la sociedad. Por ese motivo, siguiendo con esta idea, es necesario desprenderse de los seres monstruosos que amenazan con romper esa convivencia pacífica del grupo. Ya en una de sus primeras obras, *Acerca del alma*, Aristóteles apuntaba la noción de la uniformidad en la sociedad asegurando que es la semejanza entre especies lo que favorece su coexistencia:

“Y es que para todos los vivientes que son perfectos —es decir, los que ni son incompletos ni tienen generación espontánea— la más natural de las obras consiste en hacer otro viviente semejante a sí mismos —si se trata de un animal, otro animal, y si se trata de una planta, otra planta— con el fin de participar de lo eterno y lo divino en la medida que les es posible” (2016: 415a 24-30)

²⁴ “The monster of prohibition exists to demarcate the bonds that hold together that system of relations we call culture, to call horrid attention to the borders that cannot—must not— be crossed ” (Cohen, 1996:13)

²⁵ “We watch the monstrous spectacle of the horror film because we know that the cinema is a temporary place, that the jolting sensuousness of the celluloid images will be followed by reentry into the world of comfort and light” (Cohen, 1996:17).

²⁶ “They ask us why we have created them” (Cohen, 1996:20).

Las representaciones de los monstruos en el cine y la televisión han variado de una época a otra y es que, tal y como expone Martín, “son los indicios claros de los mayores temores de cada periodo” (2002: 12). “El monstruo evidencia no solo los temores de un momento histórico, sino también las represiones de ese tiempo” (Cappello, 2011: 2). El monstruo no es nunca una imagen vacía de significado, sino el producto de las reglas que demarcan el concepto de normalidad física o moral que pueda mantener una sociedad o un individuo en un lugar y un momento histórico concretos (Martín, 2002: 15). Gil Cortés asegura que los monstruos son una evidencia para que la sociedad comprenda que existen errores en la naturaleza. Por ese motivo, para este autor es justificable imponer la violencia o una sanción contra aquellos seres que no sigan las conductas sociales (Gil Cortés, 1997: 14-15).

Por su parte, Foucault reflexionaba en sus escritos sobre el poder que han ejercido doctrinas como la religión en la estructuración de las normas sociales. En su libro “La vida de los hombres infames” (1996) realizaba un somero repaso sobre los seres inhumanos, como los demonios o los brujos, que antaño atemorizaban a los ciudadanos y desafiaban con perturbar el orden social. De este modo, los relatos o fábulas que incluían a este tipo de seres posibilitaron, durante un largo periodo de tiempo, crear un discurso moralizante.

“La vida de todos los días no ha podido acceder al discurso más que atravesada y transfigurada por lo fabuloso; era necesario que saliese de sí misma mediante el heroísmo, las proezas, las aventuras, la providencia y la gracia, o, eventualmente, el crimen; era preciso que estuviese marcada de un toque de imposibilidad. Únicamente entonces esa vida se convertía en algo decible; lo que la colocaba en una situación inaccesible le permitía al mismo tiempo funcionar como lección y ejemplo. Cuanto más se salía de lo ordinario la narración mayor fuerza cobraba para hechizar o persuadir” (Foucault, 1996: 136).

Como bien decimos, la existencia de estos seres sirve para establecer normas de comportamiento y definir la diferencia entre lo normal y lo anormal, lo correcto y lo incorrecto, lo aceptable y lo no aceptable (Santaularia, 2009: 17). La dualidad de estos conceptos impide que ninguno de ellos sea concebido sin tener en cuenta su contrario. Esto es, no se podría conocer lo bueno sin lo malo, ni se podría hablar de orden si no se conociera lo que es el desorden (Gil Cortés, 1997: 18). Será un *monstruo*, en palabras del Gil Cortés, todo aquel que se enfrente a las leyes de la normalidad, es decir, que traspase las normas de la naturaleza o las normas sociales y psicológicas instauradas por la lucha por el bien común. El monstruo es un narcisista, busca satisfacer su propio deseo, y actúa de forma independiente, “es un autista, en el sentido de que resulta irreductible a todo intento integración normativa, rechazando someterse a las convenciones morales que permiten distinguir el mal del bien” (Gil Calvo, 2006: 308).

Es por medio del concepto del “otro”, del enemigo, la manera en la que los seres humanos construyen su propio “yo” (Mørch Jacobsen, 2016: 20). Es mediante la contraposición de la identidad de ese “otro” el modo en el que se constituyen las normas sociales que establecen los límites entre lo que es aceptable, correcto o indeseable. En los últimos años el papel que ejercían los monstruos como antagonistas se ha ido modificando y, como consecuencia, han logrado un mayor protagonismo en los relatos, algunos incluso convirtiéndose en los héroes de

la narración. De esta forma, se dificulta la tarea de los espectadores de discernir, a través de estos personajes, los conceptos del bien y del mal, tradicionalmente asociados al héroe y al monstruo.

Son los vampiros, hombres lobo, los *zombies* y el caníbal, quienes, enmarcados dentro del género de la fantasía, han irrumpido con fuerza en las ficciones televisivas del nuevo milenio. Así, y a diferencia de los monstruos de principios del siglo XX en donde el aspecto físico era una de las características clave para detectar estos seres, en la actualidad el carácter anómalo de estas criaturas es ocultado y conviven como seres humanos en el anonimato. Es a menudo la doble vida que mantienen estos seres en la tierra una de las temáticas habituales de estas nuevas ficciones.

De entre los seres sobrenaturales son los vampiros uno de los más recurrentes en las series de televisión adolescentes de los últimos años. El vampiro al igual que los hombres lobo es un ser híbrido, un no-muerto que se encuentra en los límites de la vida y la muerte. Es un ser humano que fallece para después revivir y alimentarse, desde ese momento, de la sangre de sus víctimas. En general, los vampiros han servido para exponer a los antagonistas monstruosos en las narrativas de terror o ciencia ficción, en donde estas criaturas amenazaban con perturbar la paz en el mundo. Durante años, los vampiros han funcionado como un reverso sobrenatural del asesino serial en el ámbito de la representación (Simpson, 2000; Cascajosa, 2015).

La imagen con la que se les ha ido asociando a estos seres ha variado notablemente desde sus primeras apariciones en el cine con el temible vampiro de *Nosferatu* hasta finales del siglo XX donde ya en películas como *Entrevista con el vampiro* (Interview with the Vampire, Neil Jordan, 1994) se lograba presentar su lado más humano. Los vampiros comenzaron siendo los oponentes de la heroína Buffy en la serie de éxito de *Buffy Cazavampiros* (Buffy The Vampire Slayer, Whedon et al., 1997-2003), y ya en su *spin off* *Ángel* (Whedon et al., 1999-2004) uno de los vampiros de la serie original, se convertiría en su protagonista. Spike destacaba como un monstruo maligno en la ficción original, puesto que no solo disfrutaba de la sangre de las víctimas de las que se alimentaba, sino también de la tortura que les efectuaba. En la secuela de *Buffy* había un claro cambio de rumbo al situar a Spike como un vampiro arrepentido por sus fechorías que trabajaba como detective privado en su lucha incansable contra el mal.

No es, sin embargo, hasta la década de los 2000 cuando se gesta un verdadero interés por los personajes vampíricos. La primera en sentar precedentes es la novela *Los misterios del vampiro del sur* publicado en 2001 por la autora Charlaine Harris y cuya saga se completó en el año 2013 con un total de 13 de novelas. De la adaptación de las novelas surgió *True Blood* (Ball et al., 2008-2014) cuyos datos de audiencia fueron creciendo hasta sobrepasar las cifras de *Los Soprano*. La ficción narra la historia de Sookie Stackhouse y su romance con Bill Compton, un vampiro que terminaba por convertirla. La serie trataba principalmente de la convivencia entre humanos y vampiros y, manteniendo la identidad de HBO, su creador, Alan Ball, concibió un relato de terror gótico cargado de una desnudez explícita y representaciones de sexo,

imágenes sensacionalistas de sangre y gore y un diálogo estrafalario, irónico y profano²⁷ (Cherry, 2012: 3).

Del mismo modo, *True Blood* utilizó la figura del vampiro como metáfora del individuo diferente que no es aceptado por el resto de la sociedad. La ficción se presentaba como un cuento popular moderno en donde las criaturas sobrenaturales servían para exponer la intolerancia y los prejuicios de los seres humanos hacia quienes eran vistos como diferentes (Cherry, 2012; De la torre, 2016). Era, en definitiva, una alegoría en favor de los derechos del colectivo homosexual y una efectiva manera “de mostrar la naturaleza enfermiza de la homofobia” (De la Torre, 2016: 574).

En el mismo año del estreno de *True Blood*, con tan solo unos meses de diferencia, debutó en el cine la adaptación de la primera novela de Stephenie Meyer. Fue inmediato el éxito de la primera novela publicada en 2005 y su posterior adaptación homónima, *Crepúsculo* (Twilight, Catherine Hardwicke, 2008). De una manera similar a la ficción de HBO, la saga introducía a la protagonista, Bella Swan, una joven que, pese a su monstruosidad, se enamoraba del vampiro Edward Cullen. Tras la saga *Crepúsculo*, surgieron tramas similares con ficciones como *Crónicas Vampíricas*²⁸ (The Vampire Diaries, Williamson et al., 2009-2017), también basada en la novela homónima de L.J. Smith publicada en 1991. “El episodio piloto tuvo el mayor índice de audiencia de The CW para cualquier serie desde su inauguración en 2006 y sigue siendo la serie más vista” (Elsmore, 2018: 762).

Uno de los aspectos remarcables de la ficción era el triángulo amoroso que se creaba en torno a Elena Gilbert, una mortal que se enamoraba de los hermanos vampiros Stefan y Damon Salvatore. Igualmente, como héroes del relato, se relataban la lucha de los protagonistas contra los seres sobrenaturales que atacaban el pacífico pueblo de Mystic Falls. Estos monstruos eran vistos como los héroes del relato, en tanto que lograban enfrentarse y salir airoso de fuerzas sobrenaturales malignas que se oponían a ellos. El heroísmo de estos personajes unido al sentido del humor y gusto por la (no)vida convertían a los vampiros televisivos en personajes de los más carismáticos (Cascajosa, 2015:41).

La combinación del mundo fantástico y humano es también visible en el terreno de la brujería. La serie de televisión pionera en situar a una bruja como protagonista fue la ficción *Embrujada* (Bewitched, Ackerman et al., 1964-1972) de la cadena ABC la que ponía de manifiesto el deseo de la protagonista por compaginar la magia y su vida humana. Habitualmente estos monstruos son presentados bajo la forma femenina al igual que en las ficciones de temática similar que se estrenaron en años posteriores: *Embrujadas* (Charmed, Burge et al., 1998-2006), *Sabrina, cosas de Brujas* (Sabrina, The Teenage Witch, Hart et al., 1996-2003) y su adaptación más reciente *Las escalofriantes aventuras de Sabrina* (Chilling Adventures of Sabrina, Aguirre-Sacasa et al., 2018-2020).

²⁷ “Gothic horror themes, its explicit nudity and depictions of sex, its sensationalist images of blood and gore and its quirky, ironic and profane dialogue” (Cherry, 2012: 3)

²⁸ A partir de *Crónicas Vampíricas* se llevaron a cabo con éxito los *spin offs* *The Originals* (Plec et al., 2013-2018) y *Legacies* (Plec et al., 2018-presente).

A diferencia de los vampiros o de las brujas, los hombres lobo han tenido una presencia más anecdótica en las pantallas de televisión y en el cine, si bien contaron con su propia serie en la ficción adolescente *Teen Wolf* (Davis et al., 2011-2017). Al igual que *Buffy Cazavampiros*, la trama de *Teen Wolf* podía parecer superficial, pero, en realidad, no trataba únicamente sobre la batalla del bien y el mal entre los personajes fantásticos que lo protagonizaban, sino que era en realidad un relato que presentaba los ritos de iniciación y la entrada a la madurez de los jóvenes.

Por su parte, es la exitosa serie de televisión *The Walking Dead* (Kirkman et al., 2010-presente) donde mayor presencia han tenido los *zombies*, en este caso, como antagonistas del relato. *The Walking Dead* es una adaptación del cómic homónimo de Robert Kirkman. En la ficción, al igual que en el cómic, un extraño virus parece haber tomado el mundo y ataca a los seres humanos, quienes al morir regresan al mundo de los vivos como muertos vivientes. A lo largo de las temporadas la serie televisiva centra su atención en el día a día de los supervivientes, y en las actitudes inhumanas que llegan a adoptar los humanos en las situaciones extremas, convirtiéndose en una amenaza incluso mayor que los *zombies*.

Al igual que la ficción *Juego de Tronos*, sobresale la explicitud y crudeza de las escenas de violencia. El propio arranque de la ficción daba cuenta de ello al mostrar la ciudad asolada en los minutos iniciales y a uno de los protagonistas viéndose en la obligación de disparar a una niña, convertida ahora en un muerto viviente. Antes del estreno de la ficción, la idea de emitir una serie terror violenta por una cadena comercial era algo impensable.

Sin embargo, tras sus primeros seis episodios, la serie de AMC cautivó al público y catapultó definitivamente al género apocalíptico, subgénero ya popular en la era post 11-S. *The Walking Dead* rebasó todos los límites demográficos y batió récords de audiencia, obteniendo rápidamente las mejores cifras de la historia del canal. Ficciones como *The Walking Dead* alcanzaron cifras de audiencia récord para la televisión por cable y pusieron en tela de juicio la vieja concepción de que la televisión por cable “era un espacio de series minoritarias en comparación con las cifras de las series de las cadenas” (De la Torre, 2016:588-589).

El último de los monstruos por abordar en este apartado es el caníbal que similar al *zombie* se alimenta a través de los humanos. A diferencia de los seres anteriormente mencionados, el caníbal se sitúa en un paso intermedio entre la monstruosidad y la villanía. Es un ser humano que vulnera las leyes de la naturaleza de manera similar a un hombre lobo, un vampiro o un *zombie* (Bartolovich, 1998: 212-213). En oposición al monstruo clásico, el caníbal se presenta en forma humana, pues es una criatura del mundo ordinario que no ha sido alterada anatómicamente. Este ser revela su monstruosidad al violar las normas sociales impuestas y alimentarse de sus iguales. En este sentido, su misma concepción es transgresora, pues realiza cruces imposibles y debe ser, por tanto, considerado como un *monstruo-humano* o un *villano-monstruoso*.

Como decimos, los caníbales son seres extraordinarios del mundo natural, habitan en nuestro mundo, en occidente, y no son, por tanto, ese “otro” situado en un mundo distante²⁹ (Bartolovich, 1998:234).

“El mito del devorador de hombres todavía está con nosotros, pero ahora se revela explícitamente como una historia sobre *nosotros mismos*, no sobre *otros*, ya que el caníbal se ha trasladado desde los confines de nuestro mundo hasta su mismísimo centro³⁰” (Kilgour, 1998b: 247).

Siguiendo con esta idea, Maggie Kilgour ubica en el centro neurálgico del canibalismo al personaje de Hannibal Lecter, protagonista de la ficción objeto de estudio. En palabras de la autora, el Dr. Lecter es una versión del científico loco de la novela gótica, que contiene elementos de sus antepasados: Frankenstein, el Dr. Jekyll, el Dr. Moreau, experimentos transgresores que manipulan la naturaleza (Kilgour, 1998b: 248). “Lecter no es un hombre en absoluto, sino un monstruo no humano de algún tipo (ya sea un vampiro o un diablo³¹)” (Oleson, 2005: 29). Se alimenta de los seres humanos al igual que lo hace un vampiro o *zombie*, caza a sus presas cual hombre lobo y presenta una identidad dual similar a los monstruos góticos Dr. Jekyll y Mr. Hyde.

Por otro lado, el canibalismo, en general, ha sido tradicionalmente asociado a una práctica de los pueblos primitivos y empleado para establecer la diferencia y construir fronteras raciales para dividir la civilización en contraste con los salvajes. Es por ello que el refinado Dr. Lecter se erige como una de las mayores transgresiones de nuestro tiempo y su figura, al igual que la del resto de monstruos o villanos que son humanizados en la pantalla, se constituyen como uno de los mayores enemigos que atenazan la sociedad contemporánea. El canibalismo se convierte en una metáfora de los peores aspectos de la cultura occidental: las diversas formas de imperialismo —o los apetitos excesivos, la demonización del “otro” y el deseo de absorberlo (Kilgour, 1998b: 240).

En todos estos relatos el monstruo cumple un función catártica, “ya que el espectador proyecta en él las fantasías amorales o ilegales que las normas, la cultura y la vida en sociedad e impiden desarrollar” (Jiménez Gascón, 2010: 300). Isabel Santaularia apunta que “aunque sus actos son inmorales, son personajes que viven según su propia ley y, por lo tanto, son atractivos en tanto y cuánto nos permiten, al menos de forma vicaria, vivir al límite” (Santaularia, 2009: 183).

“Es la pugna entre el acatamiento al orden imperante (el *superyó*) y la tendencia la trasgresión (el *ello*). De esa pugna continua entre los deseos inconscientes y la represión impuesta (por el entorno social) y asumida como algo natural se origina el ser monstruoso que, a la vez fascina y repugna, atrae y horroriza” (Gil Cortés, 1997: 29).

²⁹ “Are sited by western subjects among themselves rather than in a distant ‘other’ world” (Bartolovich, 1998:234)

³⁰ “The man-eating myth is still with us, but now explicitly revealed to be story about ourselves, not others, as the cannibal has moved from the fringes of our world to its very centre” (Kilgour, 1998b: 247).

³¹ “He's not a man at all, but a non-human monster of some kind (either a vampire or a devil)” (Oleson, 2005: 29).

Y es que a pesar de que el monstruo resulta repugnante despierta, a su vez, cierta curiosidad en los seres humanos. “Fascina por la misma razón que repugna y, puesto que sabemos que el monstruo no es más que un producto de la ficción, alienta nuestra curiosidad” (Carroll, 1990: 391). Es por ello que estas figuras no se presentan en este tipo de ficciones con el único fin de asustar o aterrorizar, sino hacer que el público satisfaga sus deseos psicosexuales más profundos y se identifique, de alguna forma, con ellos (Carroll, 1990: 347). No obstante, debe haber una cierta complicidad entre el espectador y el monstruo o villano de la pantalla, pues si la audiencia no acepta a este personaje o no lo considera más o menos auténtico no se estará disfrutando adecuadamente del relato.

Todo relato de terror en los que se encuentren este tipo de personajes debe, como explica Carroll, tener dos funciones opositivas: ser atractiva para el público y repeler con su presencia (Carroll, 1990: 330). Por ese motivo, Carroll asegura que es necesario que se dé lo que llama “suspensión voluntaria de la incredulidad” refiriéndose a la necesidad de los individuos de dar por válidos a estos personajes para que puedan experimentar un verdadero sentimiento de terror (Carroll, 1990: 149).

Esto es, los espectadores entienden que no existen los fantasmas, *zombies* u otro tipo de monstruos, pero suspende esa creencia para disfrutar del miedo que generan estos seres. El filósofo toma de Samuel Coleridge el término “paralización de la capacidad de duda” o “suspension of disbelief” para aludir a esta idea. Este pacto es imprescindible en cualquier circunstancia, no solo en este género, ya que el público debe creer que estas ficciones son reales para que pueda sentir verdaderas emociones.

Otra estrategia empleada por la audiencia es el fingimiento, es decir, los espectadores niegan el carácter ficcional del film para considerarla como una verdadera narración. “Con esta *inmersión* del espectador, el cine se transforma en un espacio gigante donde se reflejan los deseos reprimidos más íntimos, las necesidades más ocultas” (Gil Cortés, 1997: 39). Para Carroll los espectadores consiguen identificarse, en cierto sentido, con el monstruo e incluso sentir aprecio o simpatía por él. Los individuos se sienten atraídos por los personajes en la medida que se identifican con él, ya que “nos remiten a nosotros mismos además de a los personajes, y que nos servimos de ellos para enternecernos por nosotros mismos” (Jost, 2015:151).

Sin embargo, no es preciso hablar de la identificación completa de los espectadores con el monstruo, pero sí puede darse una identificación parcial, en determinados momentos del relato. “El error de la teoría de la identificación es creer que nuestra adhesión a un personaje o nuestra proyección en él es incondicional y total” (Jost, 2015:143). Según este autor, los sujetos forjan una relación empática y simpática con los personajes que se muestran en pantalla. Partiendo de la definición de Gerard Jorland sobre estos dos términos, la empatía consiste en adoptar un punto de vista visual diferente al propio, en ocasiones, adhiriendo la opinión y la forma de pensar del otro. De hecho, es habitual que la audiencia avance en la serie elaborando hipótesis de lo que sucederá.

En este contexto, surge la “teoría de la simulación” que defiende la idea de que los espectadores imaginan la situación del otro y le atribuyen la forma en la que actuarían ellos (Jost, 2015: 145). Algunos de los recursos que utilizan las series de televisión para generar

empatía en los telespectadores son la utilización de la cámara subjetiva —lo que Jost denomina *estrategia egocentrada*—, la construcción de la mirada del personaje mediante el *raccord* sobre su rostro o los ojos —*estrategia alocentrada*—, *voz over* o las miradas a cámara de los personajes, entre otros (Jost, 2015:137).

Como consecuencia, estos personajes han logrado desplazar a quien tradicionalmente ocupaba el papel antagonista para pasar a encabezar gran parte de las narrativas. Se ha fomentado el deseo de seguir contemplando las desventuras de un monstruo no-humano que amenaza con romper el orden social. Las ficciones televisivas de los últimos años han evolucionado de tal forma que han logrado que el espectador desee la supervivencia del monstruo, aunque solo sea por continuar disfrutando de la ficción.

3. El retrato del villano: del asesino en serie al psicópata como protagonista televisivo

Son varios los autores que emplean indistintamente el concepto de *monstruo* tanto para designar a los humanos como a los seres sobrenaturales que encarnan el mal. De esta forma, es frecuente hallar la terminología *monstruo humano* (Foucault, 1996; Santaularia, 2009), *monstruo natural* (Yanal, 2003) o *monstruo moral* (Mørch Jacobsen, 2016) en referencia a los seres humanos malignos. En este sentido, en tanto que entendemos el *monstruo* como un ser cuya constitución anatómica y apariencia es diferente a la de los humanos, nos resulta contradictorio emplear esta terminología en lugar del concepto propuesto de *villanía*.

Desde los orígenes del relato clásico, el villano era aquel ser que se oponía u obstaculizaba el viaje del héroe. Al igual que el héroe ha dejado atrás su simplicidad y ha evolucionado en el plano moral hasta dar forma al actual *héroe posmoderno* o *postclásico*, la figura del villano también se ha visto modificada. No solo se ha acercado el relato a este personaje, permitiendo a los espectadores conocer más de cerca al villano como antagonista, sino que, en muchos casos, y, especialmente en la ficción televisiva, se ha situado el foco de la narración en este personaje. “Ahora el villano se mimetiza en el entorno del héroe” (Hernández-Santaolla, 2011: 755). De esta manera, el medio televisivo ha logrado aunar en un mismo personaje dos ideas tradicionalmente contrapuestas: el protagonismo del héroe con la maldad del villano antagonista.

La presencia de los asesinos en serie en la ficción ha derivado, a lo largo de los años, en una diversa tipología de villanos. En 2006 fueron John E. Douglas, Ann W. Burgess, Allen G. Berger y Robert K. Ressler en su libro *Crime Classification Manual* (2006) quienes sentaron las bases en el mundo académico para la clasificación de estos criminales. Jesús Palacios (1998) al igual que en el análisis que establece Burgess (2006), autora del mencionado manual, distingue tres tipos de asesinos: el *mass murderer* o el asesino de masas, el asesino en serie o el *serial killer* y el *Spree killer*.

Estos villanos no solo se diferencian psicológicamente, sino también en sus actos. En palabras de Burgess, el *mass murderer* es el villano que asesina, de manera simultánea, a un número elevado de víctimas, cuatro o más (2006: 437). Por su parte, el *serial killer* asesina a dos o más

víctimas, generalmente extraños, escogidos siguiendo un determinado patrón, ya sea por el género, edad o status (Burguess, 2006:461). Este tipo de asesino actúa cuidadosamente, pues su deseo es continuar con sus crímenes el mayor tiempo posible sin ser detenido.

El *Spree killer* se encuentra en un punto intermedio entre el *serial killer* y el asesino de masas. Es aquel que deja más de tres víctimas, localizadas en distintos lugares en un breve espacio de tiempo (Burguess, 2006:437). Los motivos que empujan a estos individuos a actuar van desde el dinero, el sexo o simplemente su sed de sangre (Burguess, 2006: 448). Lo que distingue al *serial killer* del *spree killer* es lo que Burgess llama *cooling-off period* (periodo de enfriamiento). Se trata del lapso temporal, entre un asesinato y otro, en el que el asesino recupera su vida normal (2006:448). A diferencia del *Serial killer*, el *Spree killer* comete sus asesinatos casi de manera sistemática y, por lo tanto, no dispone del denominado periodo de enfriamiento.

Autores más recientes como Santaularia (2009) o Cappello (2011) han analizado, igualmente, el perfil habitual y el *modus operandi* de estos personajes en la ficción. Santaularia distingue tres tipos de asesinos en serie: *los visionarios*, *los misioneros* y *los hedonistas o caza-placeres*. *Los visionarios* son aquellos que sufren alucinaciones auditivas que les incitan a matar. En cambio, el motivo por el que asesinan los *misioneros* es para “limpiar la sociedad de elementos nocivos” (2009:28). Por último, los *hedonistas o caza-placeres* son los que matan por el simple hecho de sentir placer. Estos últimos tratan de pasar desapercibidos en todo momento con el único objetivo de seguir practicando su afición criminal.

Cappello (2011), por su parte, distingue dos tipos de asesinos en serie: *los asesinos en masa* y *los asesinos recreativos o excursionistas*. En el caso de los *asesinos en masa* el número de víctimas es mayor que en los de segundo tipo, ya que atacan rápida e indistintamente. Asimismo, estos no tienen reparos en actuar en lugares públicos y no eluden ser capturados. Por el contrario, los *asesinos recreativos o excursionistas*, “son aniquiladores sistemáticos, violentos, no existe planificación en sus acciones” (Cappello, 2011: 3).

Es el asesino de masas el enemigo que mayor atención mediática ha acaparado en los últimos años, principalmente en la era post 11-S, aunque probablemente el que ha tenido una representación menor en el mundo de la ficción. Los *mass murderer* están presentes desde los filmes que narran el exterminio judío a manos de los nazis hasta películas como *Elephant* (Gus Van Sant, 2003) en donde sus dos protagonistas terminan perpetrando una matanza en su instituto.

En general, y teniendo en cuenta la falta de una clasificación definitiva para este villano, se analizará aquí la figura del asesino en serie, entendido como aquel que comete tres o más asesinatos en diferentes localizaciones. Del *serial killer* se deslinda el asesino psicópata— también llamado *psychokiller* (Palacios, 2001; Simpson, 2010; García Fanlo, 2011). Se trata de un individuo de abierta maldad que emplea la violencia sin ningún tipo de remordimiento con el objetivo principal de sentir placer.

A grandes rasgos, es el asesino en serie el máximo exponente del mal en la cultura actual. Estos seres se enmascaran bajo una imagen de aparente normalidad y es, precisamente, su apariencia humana lo que les permite vivir en sociedad sin ser detectados. “Se esconden

detrás de máscaras de normalidad, en realidad son forasteros peligrosos, alienados mediante las normas de conducta civilizadas³² (Simpson, 2009: 316).

A diferencia de los monstruos que habitan en la ficción, estos criminales conviven en la sociedad y “es precisamente en la aparente normalidad social donde radica la capacidad de provocar terror del asesino serial” (Laza, 2016:405). Es decir, “el asesino serial no desaparece cuando la proyección finaliza, sino que sigue existiendo fuera del mundo ficcional; lo que provoca temor al individuo que es consciente de que este monstruo puede estar esperando afuera” (Garrido, 2000: 63). Son, en definitiva, personajes que pasan desapercibidos, a los que su apariencia y comportamiento no delatan (Santaularia, 2009: 168).

Este nuevo enemigo es cada vez más difícil de localizar porque está en todas partes y puede ser cualquiera (Halberstam, 1991: 38). Son ese ciudadano medio atrapado en su propia rutina o el amable vecino que se ve corrompido. “El asesino en serie transgrede los principios fundamentales del monstruo clásico, anormalidad y espanto, presentándose como un individuo común y corriente que interactúa socialmente con otros” (Laza, 2016:405). Este villano “es un déspota que viola las leyes de la sociedad. Esto lo convierte en un carácter transgresor que ejemplifica la alteridad y lo anormal³³” (Mørch Jacobsen, 2016: 7). Raquel Crisóstomo (2013), al igual que Vicente Garrido (2000), advierte de la peligrosidad de este tipo de personaje y llama a este nuevo tipo de villano *enemigo doméstico*.

Este nuevo villano ha nacido y se ha criado dentro del concepto de patria, pero termina rebelándose contra ella. Ya no se trata de un ser monstruoso que vive en un lugar recóndito de la tierra, sino que se encuentra muy próximo a nosotros. Tal y como defiende Crisóstomo (2013), el miedo al *enemigo doméstico* es fruto de la era post 11-S y del temor a uno de los mayores enemigos del siglo XXI: el propio ser humano. “No es sino fruto del miedo presente en la psique colectiva a ese temor abstracto que ya no es lejano a la sociedad y que yace latente en la consciencia colectiva” (Crisóstomo, 2013: 10).

En las narrativas clásicas los seres humanos arrojaban sus temores y sus miedos en seres fantásticos o inhumanos, como los vampiros o los hombres lobo, que eran vistos como las grandes amenazas de su tiempo. “El miedo es un sentimiento inherente al hombre y en buena medida se relaciona con lo desconocido” (Taylor, 2013: 393). No obstante, es justamente la imposibilidad de detectar a simple vista el carácter maligno de los villanos uno de los mayores temores de la sociedad contemporánea. “El monstruo de Frankenstein y otros monstruos vampíricos han sido sustituidos en la actualidad por un fenómeno mucho más terrorífico: el hombre que podría estar llamando a tu puerta” (Santaularia, 2009: 9). De esta forma, transgreden “los principios fundamentales del monstruo clásico, anormalidad y espanto, presentándose como individuo común y corriente que interactúa socialmente con otros” (Taylor, 2013: 405).

Por otro lado, al igual que ocurría con el monstruo, la existencia del villano proporciona a los seres humanos la capacidad necesaria para discernir entre los conceptos del bien y del mal a

³² “Though they hide behind masks of normality, they are in actuality dangerous outsiders, alienated from civilized rules of conduct” (Simpson, 2009: 316)

³³ “Is a despot who breeches the laws of society. This makes it a transgressive character that exemplifies otherness and the abnormal” (Mørch Jacobsen, 2016: 7).

través de la contraposición del *otro salvaje* al *nosotros civilizado*. Ese carácter “monstruoso” del villano resulta también “reconfortante, ya que nos ayuda a afianzarnos en nuestra normalidad” (Santaularia, 2009: 189). Las narrativas protagonizadas por villanos permiten, de algún modo, cristalizar las pasiones más íntimas y desenfrenadas de los seres humanos por medio de estos personajes (Smith, 2011: 390). El villano “es la manifestación más reconocible y extraña de ese otro yo, como si fuera la versión espejular del sujeto cuyo comportamiento revela todo aquello que se preferiría mantener oculto” (Fonseca, 2007: 190).

Con todo ello, conviene realizar en este apartado un repaso sobre los villanos más recurrentes en el cine y la televisión: los asesinos en serie y los psicópatas. Se pretende conocer la evolución que han sufrido en el plano narrativo estos personajes en los últimos años, así como reflexionar sobre la nueva oleada de ficciones contemporáneas protagonizadas por el villano. Asesino en serie es quizá el término más extendido a la hora de hablar de los criminales que pueblan las ficciones en el cine y la televisión.

Este concepto fue acuñado por Robert K. Ressler, un agente de la unidad de ciencias del comportamiento del FBI, que empezó a estudiar los diferentes tipos de asesinatos múltiples. Según expresa Santaularia (2009), las razones por las que matan son por su búsqueda del poder, manipulación, dominación, control o por motivaciones sexuales. El asesino en serie presenta las características propias del villano gótico y es un ser transgresor, maquiavélico y cruel que vive entregado a sus instintos y deseos (Santaularia, 2009: 84).

A pesar de que es, especialmente, en el siglo XXI cuando comienzan a aparecer con mayor frecuencia los asesinos en serie, sus orígenes datan del siglo XIX. Los primeros ejemplos de relatos centrados en el asesino en serie se encuentran en las exitosas crónicas que narraban las andanzas de estos individuos en Inglaterra. A partir de 1825 empiezan a venderse las narrativas *The Newgate Calendar*, *The terrific Register*, *The Penny Story-Teller*, *The calendar of horrors* y *The Penny Pickwick* (Santaularia, 2009:158).

El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde (1886) de Robert Louis Stevenson es considerada la primera novela cuyo protagonista es un asesino en serie. En este caso, el villano es un ser que se aloja en el interior del doctor Henry Jekyll. Cada noche, esta segunda personalidad, conocida con el nombre de señor Hyde, toma el control de su cuerpo y se convierte en un asesino. Dr. Jekyll y Dr. Hyde “constituye la formulación más famosa del mito del doble y produjo un gran impacto en su época por su inventiva y por sus implicaciones morales” (Gubern, 2002:244).

El periodo de entre-guerras en Alemania (1918-1939) además de traer consigo una profunda crisis económica, también originó una ola criminal de “depredadores humanos de proporciones nunca vistas hasta entonces, al menos en Europa” (Santaularia, 2009:159). El miedo a los asesinos en serie de aquellos años fue retratado por el cine desde la corriente estética del expresionismo alemán. Y es que “la figura masculina del asesino múltiple o *serial killer* muchas veces doblado con la de violador y pederasta ha aterrado desde siempre a la humanidad” (Gil Calvo, 2006: 294).

El miedo a estos villanos fue, sin embargo, retratado en los años 20 y 30 en el plano de lo fantástico, a través de monstruos no humanos —como la anteriormente citada *Nosferatu*—o

seres que se desarrollaban en el plano de los sueños. Una de las primeras en estrenarse fue *El gabinete del doctor Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920) donde un loco hipnotista lograba adentrarse en la mente de un joven para obligarle a cometer asesinatos. La ficción fue creada por uno de los guionistas, Hans Janowitz, tras haber observado un individuo sospechoso la noche del crimen de una joven.

Otra película reseñable es *M, el vampiro de Dusseldorf* (*M*, Fritz Lang, 1931), una de las grandes representantes del cine alemán de aquellos años. La historia narraba los asesinatos que cometió Peter Kurten, un asesino y secuestrador de niños que justamente actuó en aquellos años. La película fue polémica, pues el film se estrenó días antes de que el verdadero criminal fuese juzgado. Ciertamente, se trata de una de las primeras películas en las que se mostraba la historia de un asesino en serie, ya que en anteriores filmes se camuflaba a estos homicidas presentándolos en el género fantástico. Por ese motivo, Fritz Lang quiso romper con los esquemas de la época y reflejó el Hampa y el asesinato de manera realista. Igualmente, el director alemán quiso centrar su atención en la mente del asesino, en lugar de hacer girar el argumento sobre los asesinatos que este cometía.

En general, la película de Lang sirvió como una excepción a lo que venía siendo el cine clásico alemán a la hora de presentar a su enemigo. En las películas del cine expresionista, el mal era siempre un fenómeno exterior, ya fuera un monstruo, un elemento natural o una posesión demoníaca. Al final de la película este ser siempre conseguía ser capturado e inmediatamente después se restablecía el orden y la paz en la sociedad. En Estados Unidos, en los años 30, recuperaban la figura del asesino en serie para algunos de sus filmes, aunque, a diferencia de las cintas europeas, el villano actuaría como un antagonista de carne y hueso.

En el filme *El caserón de las sombras* (*The Old Dark House*, James Whale, 1932) el director James Whale volvía a contar con el actor Boris Karloff, famoso por protagonizar *El doctor Frankenstein* (*Frankenstein*, James Whale, 1931), para interpretar, en esta ocasión, a un asesino, un hombre mudo y alcohólico que se dedicaba a acosar a las mujeres. El filme *Los crímenes del museo* (*Mystery of the Wax Museum*, Michael Curtiz, 1933) escogía también como el villano del relato a un asesino en serie. Tal y como narraba el relato, el incendio del museo de cera que dirigía Ivan Igor junto a su socio dejaba al protagonista graves secuelas en el cuerpo. No obstante, Igor decidía reabrir el museo y, con ello, resurgía, a la par, su afición por coleccionar cuerpos humanos que serían pronto transformados en esculturas de cera de lo más realistas.

Al igual que en Alemania tomaban como referencia algunos de los crímenes de aquellos años para recrear a los más temibles asesinos en serie, en Estados Unidos se tomaba como base el *modus operandi* de Jack El Destripador. “Jack el Destripador es quizás el asesino mitificado más influyente de la historia reciente³⁴” (Grixti, 1995: 87). Este personaje ha sido llevado al cine, la literatura, el teatro e incluso los videojuegos en varias ocasiones y está basado en un asesino en serie del siglo XIX que era conocido por ese pseudónimo. Jack era un criminal que disfrutaba destripando y extrayendo los órganos de sus víctimas. Es la leyenda de este

³⁴ “Jack the Ripper is perhaps the most influentially mythologized murderer of recent history” (Grixti, 1995: 87).

individuo lo que perdura principalmente en el imaginario colectivo. Y es que este asesino no fue capturado, ya que se quitó la vida poco después de cometer su último crimen.

“Se transformó casi de inmediato, en icono cultural cargado de ambigüedades y con la capacidad de penetrar, como una taladradora, en el imaginario colectivo de su tiempo con tal fuerza, con tal vigor, que hoy en día todavía es uno de los asesinos psicópatas más fascinantes de todos los tiempos” (Palacios, 2001: 80).

Fue, precisamente, Alfred Hitchcock, el maestro del suspense, el que producía una de sus primeras películas centradas en esta figura. *El enemigo de las rubias* (*The Lodger: A Story of the London Fog*, Alfred Hitchcock, 1927) estaba basada en la novela *The Lodger* (1913) de Marie Belloc Lowndes, sobre una pareja de Londres que sospechaba que su inquilino era un asesino en serie que actuaba de forma muy similar al Destripador. El interés por este asesino continuó con el filme *Jack, el destripador* (*The Lodger*, John Brahm, 1944) basado en la novela del mismo nombre, *El destripador de Londres* (*Jack the Ripper*, Robert S. Baker y Monty Berman, 1959) o en el filme *Estudio de terror* (*Study in terror*, James Hill, 1965) en el que el mismísimo Sherlock Holmes y su compañero Watson se lanzaban en su búsqueda.

A partir de los años 40 el asesino en serie se convertía en un habitual en el cine y se presentaba como un individuo corriente que convivía sin levantar sospechas. Son reseñables *La sombra de la duda* (*Shadow of a Doubt*, Alfred Hitchcock, 1943), *Arsénico por compasión* (*Arsenic Old Lace*, Frank Capra, 1944), *Monsieur Verdoux* (Charles Chaplin, 1947) o *La noche del cazador* (*The night of the Hunter*, Charles Laughton 1955). Dentro del género del thriller y del terror destaca, sin duda, *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960).

Diversos autores (Sanchís, 1996; Palacios, 2001; Cerdas, 2008; Sánchez Casarrubios, 2012) resaltan la importancia de este personaje, asegurando que este film propició el debut del primer asesino en serie de la cinematografía moderna. “Norman Bates, cristaliza los rasgos del asesino psicópata prototipo al que el cine va a recurrir a partir de entonces” (Sangro Colón, 2008a: 298). *Psicosis* es una película innovadora, puesto que ahonda más que las películas anteriores en la naturaleza del asesino.

La historia arrancaba con la huida de la joven Marion Crane, la que parecía ser la protagonista del relato, llegaba al Bates Motel tras haber robado una gran cantidad de dinero en su antiguo trabajo. No obstante, esta llegaba a ser asesinada en el primer tercio del filme y no sería hasta el final de la cinta cuando se desvelaría la identidad del dueño del motel como el asesino de Marion. Norman es uno de los asesinos más llamativos del cine, puesto que el trastorno de identidad que sufre le impide controlar sus instintos asesinos, de los que llega a arrepentirse nada más despertar de su psicosis. En este sentido, Bates actúa como resultado del trastorno disociativo de la identidad que padece.

“Es con *Psicosis* la adaptación de la novela homónima de Robert Bloch (1959), cuando se redimensiona totalmente al asesino en serie, otorgándole una nueva faceta de miedo” (Laza, 2016: 397). El personaje de Bates está basado en el asesino en serie Ed Gein y el argumento de la ficción gira en torno a este personaje que, similar a Dr Jekyll y Hide, esconde una identidad maligna y a día de hoy sigue siendo “considerado uno de los peores villanos en la conciencia colectiva” (Sánchez Casarrubios, 2012: 206).

El interés por el thriller y el terror psicológico continuó hacia finales de los 60 con películas como *El estrangulador de Boston* (*The Boston Strangler*, Richard Fleischer, 1968), filme que retrataba los asesinatos perpetrados por Albert Henry Desalvo, y *El estrangulador de Rillington Place* (*19 Rillington place*, Richard Fleischer, 1971) sobre el asesino John Christie. “El asesinato en serie se convertiría en uno de los pánicos morales más importantes de la década de 1980³⁵” (Balanzategui, Later & Lomax, 2019: 29). Sin embargo, fue en los años 90 el filme *El silencio de los corderos* (*The Silence of the Lambs*, Jonathan Demme, 1991) el que “marca un hito en la historia del thriller, que se convierte en un subgénero prolijo y popular durante la década” (García y Raya Bravo, 2015: 27-28).

El filme y sus precuelas, *Hannibal: El origen del mal* (*Hannibal Rising*, Peter Webber, 2007), *Dragón Rojo* (*Red Dragon*, Brett Ratner, 2002) y su secuela *Hannibal* (*Hannibal*, Ridley Scott, 2001) estaban basadas en las novelas homónimas de Thomas Harris. Lo interesante de *El Silencio de los Corderos* no era tanto la captura del villano Buffalo Bill, como sería lo habitual en otros thrillers de la época, sino más bien, la relación que se establecía entre Clarice Starling y Hannibal Lecter.

El carismático Dr. Lecter consiguió conquistar a los espectadores y, en general, la obra de Thomas Harris consolidó la figura del asesino en serie contemporáneo (Halberstam, 1991; Simpson, 2009; Bentham, 2015; Batchelor, 2016; Balanzategui, Later & Lomax, 2019). De manera que, *El silencio de los corderos* “precipitó una avalancha de thrillers de asesinos en serie en los años 90, década en la que se consolidó el estatus de este subgénero como uno de los más populares y fructíferos dentro del panorama detectivesco contemporáneo” (Santaularia, 2009:106)³⁶.

La mayor parte de películas policíacas mostraban el proceso de investigación y la posterior captura del asesino en serie antagonista como ocurre en *Seven* (David Fincher, 1995). En este filme se narra la detención de un asesino en serie que preparaba sus crímenes en base a los siete pecados capitales. Asimismo, en *El coleccionista de huesos* (*The Bone Collector*, Phillip Noyce, 1999) los detectives del FBI luchaban por atrapar a un nuevo asesino en serie que amenazaba la ciudad de Nueva York o en el filme *Zodiac* (David Fincher, 2007), basada en hechos reales, que se estrenaría unos años más tarde, en donde se relataba la investigación por parte del FBI del asesino en serie apodado “el asesino del Zodiaco”.

Del terror, género tradicionalmente asociado al asesino en serie junto con el thriller, se deslinda el subgénero del *slasher*. El *slasher* —*slash* cuchillada o corte en inglés— destaca por la explicitud con la que se muestra la violencia que ejerce el asesino en serie ante sus víctimas. El antagonista es siempre un villano que persigue y mata, generalmente, con un arma blanca a un grupo de adolescentes. En estas ficciones este homicida es una verdadera máquina de matar, pues “lo que sostiene al *slasher* es el espectáculo de la muerte” (Cappello, 2011: 5). En general, este villano comete brutales asesinatos movido por una sed de venganza, un trauma psicológico del pasado o una pulsión incontrolable. Como consecuencia, este villano se ha

³⁵ “Serial murder became one of the most significant moral panics of the 1980s” (Balanzategui, Later & Lomax, 2019: 29).

³⁶ La recepción e impacto de este filme y la saga será abordado con mayor profundidad en el apartado III del Marco Teórico.

convertido en una especie de minotauro moderno que acecha y captura a jóvenes (Gorender, 2010: 119).

Las dos películas que inauguraron el género fueron *La matanza de Texas* (Texas Chain saw Massacre, Tobe Hooper, 1974) en la que introducía a Leatherface como asesino y *Pesadilla en Elm Street* (Nightmare on Elm Street, Wes Craven, 1984) donde presentaba a Freddy Krueger como monstruo sobrenatural asesino. A partir de la *Matanza de Texas* la mayor parte de los asesinos comenzaron a portar máscaras que ayudaban no solo a ocultar el rostro, a veces deforme de los villanos, sino a generar mayor terror para los espectadores.

Son remarcables también dentro de este género los filmes *La noche de Halloween* (Halloween, John Carpenter, 1978), *Viernes 13* (Friday the 13th, Sean S. Cunningham, 1980), *La quema* (The Burning, Tony Maylam, 1981) o *Scream* (Scream, Wes Craven, 1996). Sin embargo, ninguna de estas películas tuvo tanto éxito como *La matanza de Texas* que contó incluso con varias secuelas y precuelas como *La matanza de Texas 2* (The Texas Chainsaw Massacre 2, Tobe Hooper, 1986) o *La matanza de Texas 3* (Leatherface: Texas Chainsaw Massacre III, Jeff Burr, 1990). En todas estas ficciones la resolución suele ser similar, puesto que, tras un intenso clímax, el villano es capturado y sobrevive, al menos, uno de los personajes principales.

A finales del siglo XX se inauguraría una nueva ola de ficciones protagonizadas por asesinos en serie que se acercaban cada vez más al terreno psicológico. De este modo, el asesino en serie dejaba de actuar como mero antagonista y se le concedía un mayor protagonismo en el relato. De entre los asesinos en serie es el psicópata o *psychokiller* el más recurrente y uno de los villanos más odiados, puesto que es visto como la personificación más pura del mal. Es el individuo que “mata sin ningún motivo ni remordimiento” (Santaularia, 2010: 42) y es incapaz de compadecerse de sus víctimas (Gil Calvo, 2006: 312).

El psicópata es un enfermo que “no puede evitar matar compulsivamente hasta el punto de provocar su propia detención” (Palacios, 2001: 14). En palabras de Palacios (1998) es el tipo de asesino más peligroso, ya que es el más imprevisible y más inteligente que el resto de los criminales. De hecho, continúa Palacios, actúa motivado por su propio bien, o por lo que él considera que es hacer el bien y, por ello, no siente ningún sentimiento de culpabilidad. En realidad, es “un hombre que desconoce por completo el significado moral o social de términos como el bien y el mal” (Palacios, 2001: 21). Entre los síntomas principales de estos sujetos destacan la falta empatía, manipulación, incapacidad de responsabilizarse de sus actos y un grandioso sentido del yo. Son personas que no temen al peligro y necesitan excitaciones intensas.

Si bien los asesinos en serie realizaban su aparición en el cine desde prácticamente sus orígenes, no es hasta finales del siglo XX cuando el héroe del relato es trasladado a un segundo plano y se le concede al villano, la mayor parte de las ocasiones un psicópata, el protagonismo en el relato. Al tiempo que el género del thriller o el género del suspense lograba una mayor repercusión en las salas del cine, se desarrollaban, en paralelo, ficciones más interesadas en la figura del psicópata protagonista. Resumimos aquí, muy brevemente, algunas de las obras cinematográficas contemporáneas más relevantes centradas en el psicópata y en su desempeño por la búsqueda del placer a través de la violencia.

Se podría decir que la relación entre los psicópatas como protagonistas en el cine nace, principalmente, a partir de la década de los 60 (Visa Barbosa, 2011: 41) y es inaugurada, entre otras, con filmes como *El fotógrafo del pánico*. En este drama psicológico el protagonista era el psicópata Mark Lewis. Este personaje era un fotógrafo de profesión que, tras asesinar y filmar a una prostituta, descubría el placer que le confería grabar a sus víctimas cuando estas se encontraban convalecientes los minutos previos a la muerte. Es por ello que la fotografía le permitía al protagonista satisfacer sus más perturbadores impulsos.

De este modo, el relato exponía el punto de vista del psicópata a través del habitual uso de la cámara subjetiva. Los espectadores llegaban al origen de la personalidad psicopática del protagonista, en concreto, el experimento psicológico al que le sometió su padre de niño. Esta obra iba un paso más allá, no solo por estar protagonizada por un villano, sino también porque la cámara adoptaba su posición en relato, lo que favorecía la identificación con el personaje.

En los años 70 sería Stanley Kubrick uno de los directores que situaría nuevamente a un grupo de psicópatas como protagonistas absolutos con *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick, 1971). Es una de las películas más polémicas de la historia del cine y una de las más arriesgadas y reivindicativas del director debido a la explicitud con la que expone la violencia. El filme es una adaptación de la novela homónima de 1962 escrita por Anthony Burgess en la que se relata la historia de Alex DeLarge, un joven cuyos placeres son escuchar música clásica, en especial la de Beethoven, y la ultraviolencia. A pesar de la controversia del filme, fue nominada a cuatro premios Óscar, incluyendo mejor película, siendo la primera película de ciencia ficción en ser nominada en esta categoría.

Ya para la década de los 70 estos personajes aparecían de forma recurrente y se convertían “en la encarnación viviente del mal” (Palacios, 2001: 13), aunque fue a partir de los años 90 y 2000 cuando se inicia el periodo de máximo esplendor para el género. Por lo general, las mujeres psicópatas son muy poco frecuentes en el cine, aunque sobresalen en el año 1992 tres obras que cuentan con psicópatas femeninas protagonistas: *Instinto Básico* (*Basic Instinct*, Paul Verhoeven, 1992), *Mujer blanca soltera busca* (*Single White Female*, Barbet Schroeder, 1992) y *La mano que mece la cuna* (*The Hand that Rocks the Cradle*, Curtis Hanson, 1992). El placer por la violencia es también remarcable en los protagonistas de *Asesinos natos* (*Natural Bom Killers*, Oliver Stone, 1994) y en *Funny games* (Michael Haneke, 1997), filmes que se estrenarían poco después.

Fue *American Psycho* (Mary Harron, 2000) el film que marcó el apogeo de la época dorada del *psychokiller*. La adaptación homónima de la novela de Bret Easton Ellis (1991) narra la historia de Patrick Bateman, un hombre adinerado de Wall Street que cuidaba, casi enfermizamente, de su imagen para mostrarse ante el mundo como una persona perfecta. A este personaje la vida le sonreía; poseía un buen trabajo, novia y un grupo de amigos. No obstante, presentaba una doble vida. Bajo la fachada de hombre perfecto se escondía un psicópata que asesinaba brutalmente a todas sus amantes con el objetivo de saciar el vacío emocional que sentía.

La obsesión por el cuidado personal podría verse por medio del impermeable que portaba a la hora de cometer sus asesinatos que contrastaba directamente con la brutalidad con la que asesinaba a sus víctimas. *American Psycho* sirvió como una sátira social de la forma de vida de

los estadounidenses, de la codicia y narcisismo que los caracterizaba, como una forma de que los espectadores vieran reflejados los defectos de la sociedad desde la perspectiva de este tipo de personajes (Santaularia, 2009: 169). Patrick Bateman encarna el llamado *enemigo doméstico* en tanto que habita, con aparente normalidad y sin ser descubierto, como un ciudadano más. En otras palabras, funciona como un villano que acecha a la sociedad, “un intruso destructor dispuesto a hacernos daño” (Sangro Colón, 2008a: 299).

Los villanos proyectan lo que los individuos y las sociedades niegan y temen de ellos mismos y, de este modo, a través de este personaje se distinguen aquellos comportamientos individuales y sociales que se consideran despreciables (Santaularia, 2009:17). En esas narrativas el villano “aparece como un arquetipo resumen y paradigma de nuestra época y de nuestro mundo (...) porque su comportamiento sociopático, agresivo y criminal destaca por sí solo en medio de un universo que se pretende ordenado, racional” (Palacios, 2001: 22). Los villanos

“pasan por encima de las normas morales, de las convenciones sociales y de las leyes que nos atan a la vida diaria, y nos permiten vivir, aunque sea de segunda mano, las experiencias de transgresión que jamás nos atreveremos a vivir en la vida real” (Martín, 2002: 149).

Dado que todos los villanos y/o monstruos son el resultado de las inseguridades dentro de la sociedad en un momento concreto, el miedo a convertirse en un uno de ellos podría verse como una ansiedad en la sociedad occidental contemporánea (Mørch Jacobsen, 2016: 57). En este sentido, “cada película individual, adaptación o no, refleja las tensiones sociales de la época en la que fue producida³⁷” (Dole, 2016: 3). El asesino en serie es, por tanto, una figura que amenaza el *statu quo* de la comunidad y a la vez “se convierte en protagonista de los nuevos filmes, adquiriendo una importancia iconográfica de primer orden gracias a la compleja psicología, el magnetismo y fascinación que generalmente cimienta su personalidad” (Sangro Colón, 2008a: 298). Y es que este villano “suele ser un personaje fascinante e inteligente, malvado y cautivador o carismático a partes iguales” (Santaularia, 2009: 84).

Gil Calvo (2006) corrobora esta idea al asegurar que uno de los motivos del éxito de los *serial killer* es la fascinación que generan en la audiencia. “Esto no es sino un reflejo de la sensibilidad espectral basada en la admiración trasgresora hacia el villano o protagonista amoral (...) y en la demanda de personajes cada vez más complejos” (García y Raya Bravo, 2015: 33). En resumidas cuentas, la notoriedad mediática y el atractivo que ha alcanzado el asesino en serie en los últimos años se ha traducido en numerables historias de ficción protagonizadas por este tipo de villano (Santaularia, 2009: 10).

Las nuevas series de televisión han sido, esencialmente, las encargadas de rescatar al asesino en serie, muy presente en la década de los 90 en las ficciones de género criminal (Cascajosa, 2015:38), para traerlo de vuelta, esta vez, como el protagonista indiscutible del relato. “A medida que avanzaba el siglo XX, las representaciones del crimen y la criminalidad se alejaron de las fronteras culturales y se volvieron progresivamente centrales en el imaginario popular³⁸”

³⁷ “Every individual film, adaptation or not, reflects the social tensions of the era in which it was produced” (Dole, 2016: 3).

³⁸ “As twentieth century progressed, depictions of crime and criminality moved away from the cultural borders and became progressively central to popular imaginary” (Bentham, 2015: 206).

(Bentham, 2015: 206). De esta manera, los relatos protagonizados por el asesino se han convertido en uno de los productos audiovisuales más exitosos tanto en la producción cinematográfica como televisiva (García Fanlo, 2011: 2).

En todas estas ficciones el asesino era “invisible” o, al menos, desconocido hasta que se resolviera la trama, lo que permitía extender el misterio hasta su resolución. Esta fórmula de “el monstruo de la semana” y la “invisibilidad” del asesino en serie tuvo como resultado una diversa oferta de series de investigación criminal. Los programas de investigación criminal ya ocupaban en los años 90 parte de la franja del *prime time* con ficciones como *Murder one* (Bohco et al., 1995-1997), cuya premisa era, al igual que la mayoría de las ficciones de esta temática, explorar un caso de un asesino en serie en cada temporada. En el caso de *Profiler* (Campbell et al., 1996-2000) se narra la historia por medio de su protagonista, la psicóloga forense Samantha Waters que, tras experimentar una tragedia personal y profesional, había desarrollado una habilidad innata para adentrarse en la mente del asesino.

Años más tarde se estrenaría la franquicia CSI (2000-2015), *Monk* (Breckman et al., 2002-2009), *Mentes criminales* (Criminal Minds, Davis et al., 2005-2020), *Bones* (Hanson et al., 2005-2017), *El mentalista* (The Mentalist, Heller et al., 2008-2015) o *Castle* (Marlowe et al., 2009-2016). Al mismo tiempo, el asesino en serie se convertía en “el más tenebroso villano al que se podían enfrentar los protagonistas y una excusa dramática para contar con una trama de continuidad” (Cascajosa, 2015:39).

En la actualidad, entre las series de procedimiento criminal destacan *The Killing* (Sud et al., 2011-2014), un *remake* de la serie danesa *The Killing: crónica de un asesinato* (Forbrydelsen, Foss y Bernth, 2007-2012) en la que cada temporada está destinada a abordar un caso de asesinato diferente. En *The Following* (Williamson, 2013-2015) el protagonista es Ryan Hardy, un ex agente del FBI que decide volver al FBI con el objetivo de detener al asesino en serie Joe Carroll, criminal al que había logrado capturar años atrás y que recientemente se ha fugado de la cárcel.

Gracias a la popularización de este tipo de ficciones, el asesino en serie se ha convertido, en la actualidad, en la figura estadounidense por antonomasia, al igual que lo fue antaño el vaquero (Schmid, 2005:24). Es por ello que en las más recientes series de televisión se ha podido comprobar un cambio de focalización narrativa al convertir al temible y desconocido villano en el personaje principal. “El espectador pasa de perseguir al criminal anónimo de la mano de los detectives a ver la realidad a través de la mirada del asesino, a conocerlo y convivir con él, en su territorio” (Hermida & Hernández-Santaolla, 2015: 253). El villano se convierte en un falso héroe y debido a la popularización de este personaje se ha mercantilizando su maldad y han pasado a ser consumidos por los espectadores en masa³⁹ (Oleson, 2005: 187).

Sin lugar a dudas, *Dexter* (Manos et al., 2006-2013) fue la serie de televisión pionera en situar como el protagonista indiscutible del relato a un asesino en serie (García Fanlo, 2011; Crisóstomo, 2014; Cascajosa, 2015). La ficción surgió para hacer competencia a *Oz* y *Los Soprano*, dos dramas que giraban en torno a las vidas de unos criminales y se emitían en aquel

³⁹ “We have inverted our villains into strange heroes, commodifying their wickedness for legions of consumers” (Oleson, 2005: 187).

momento en la cadena HBO. Precisamente, *Dexter* se creó de la mano del guionista y productor James Manos Jr. que, por entonces, contaba ya con una amplia experiencia en la televisión y, en concreto, en el género policíaco. Fue coproductor de la primera temporada de la ficción *Los Soprano* que seguía las vidas de los gánsteres protagonistas de la ciudad de Nueva Jersey y productor de *The Shield* (Ryan et al., 2002-2008), una serie basada en investigación criminal.

Dexter se produjo como una adaptación del *best seller* “Darkly dreaming Dexter” de Jeff Lindsay publicada en el año 2004. Al igual que la novela, la ficción se centraba en la vida de Dexter Morgan, un hematólogo forense del Cuerpo de Policía de Miami que era, al mismo tiempo, un psicópata. El protagonista era huérfano y fue criado en el seno de una familia de policías. Fue su padre adoptivo Harry Morgan, conociendo los impulsos psicopáticos del joven, el que le proporcionó una educación y un código moral—El código Harry— al que aferrarse. El objetivo era dirigir el mal que habitaba en Dexter, el llamado “oscuro pasajero”, para perseguir y eliminar a aquellos asesinos que habían conseguido eludir la acción de la Justicia. En definitiva, *Dexter* era “el oxímoron definitivo en cuanto a la confluencia entre policía y asesino en un solo ser” (Crisóstomo, 2014:48).

En el primer episodio de la ficción el propio Dexter se presentaba ante la audiencia y alardeaba de su identidad como asesino y su peculiar *modus operandi*: “Harry me enseñó a pensar como un policía. También me enseñó a no dejar pruebas. Soy un monstruo muy ordenado”. Y es que Dexter “sigue una ritualidad como una liturgia que solemnizar sus actos más desagradables, aplicándolos un orden, un sentido y una finalidad” (García Martínez y Ortíz, 2018: 97). Es, principalmente, el código Harry el que permite a los espectadores simpatizar con un asesino en serie como este y a la cadena Showtime tomarse la licencia de denominarlo “el asesino favorito de América” en sus carteles y *spots* promocionales.

Como decíamos, el objetivo principal del código de Harry era canalizar la violencia que empleaba Dexter y dirigirlo hacia unos buenos fines. “En consecuencia, la serie justifica la necesidad de emplear la violencia en lugar de reprimirla⁴⁰” (Santaularia, 2010: 66). El apodado por la propia policía como “El carnicero de la bahía” centraba sus esfuerzos en acabar con aquellos individuos “que se lo merecían y ante los que la sociedad a menudo estaba indefensa debido a las vulnerabilidades del sistema” (De la Torre, 2016: 548-549).

Dexter Morgan se definía a sí mismo como un auténtico justiciero, un héroe fuera de la ley, incluso un Robin Hood moderno que asesinaba a los criminales y se tomaba la justicia por su mano. Es un “justiciero inteligente y hábil, tan humano como nosotros” (Morelli, 2013: 160). De este modo, la audiencia le otorgaba rasgos heroicos a este villano, lo convertían en un verdadero héroe americano, puesto que mantenía la ciudad libre de criminales. “Dexter Morgan es el héroe que nos da seguridad, en quien podemos confiar nuestra vida aunque, paradójicamente, se trate de un homicida” (García Fanlo, 2011: 8). No se debe olvidar, pues, que Dexter no deja de ser un asesino en serie. “El plástico con el que forra la habitación es el lienzo con el que pinta y la sangre su pigmento” (Crisóstomo, 2015b:106).

⁴⁰ “Consequently, the series justifies the need to employ violence instead of repressing it” (Santaularia, 2010: 66).

No obstante, la coartada moral de Dexter y por lo que consigue, en cierto modo, la simpatía del público es que siempre se enfrenta a un villano peor. Es decir, la ficción juega con la idea de que existe un mal mayor y es su protagonista el que le da caza. Dexter sigue escrupulosamente su código ético y esta heroicidad del protagonista se refuerza en la propia ficción a través de los medios de comunicación cuando apodan a Dexter de *Dark Defender* (defensor negro) y se ocupan de él con el respeto y la admiración que el mismo Superman se merecería⁴¹ (Santaularia, 2010: 61). El protagonista ofrece un lugar incómodo para que nos identifiquemos con un asesino en serie y al mismo tiempo proporciona un lugar más agradable de identificación con el personaje como superhéroe⁴² (Smith, 2011: 391).

No se mostraban explícitamente los descuartizamientos de las víctimas del personaje a la audiencia. De tal manera que esta no era testigo de su crueldad y se hacía hincapié en la personalidad y en el día a día de este enigmático personaje. Además de todo ello, se exponía la absoluta normalidad en la que convivía Dexter junto a su novia Rita, con la que más adelante llegaría incluso a tener un hijo, y se incorporaba una *voz en off* con la que el propio personaje realizaba un irónico comentario sobre sus desventuras criminales. “La *voz en off* de Dexter permitió humanizar al personaje y establecer un mecanismo para que el espectador pudiera sentir empatía” (Cascajosa, 2015:45).

Este fue precisamente el gran logro de la ficción, conseguir la simpatía del público por un psicópata y asesino en serie (Garrido y Abarca, 2015: 60). Dexter se erige como un símbolo de la actual cultura estadounidense donde se encuentra a un *enemigo desconocido*, al monstruo humano, como eje central del relato. Así, en la actualidad se rompe el paradigma policíaco al revelar a los espectadores o lectores la identidad del asesino y cuyo interés dramático se basa en conocer de cerca los crímenes perpetrados por el villano y el estilo de vida de un villano que se mimetiza en nuestra sociedad. En definitiva, “si algo demostró *Dexter* era que el asesinato serial tenía una potencialidad dramática enorme en la construcción de complejos entramados narrativos en una posición central” (Cascajosa, 2015: 45).

Dexter invitaba a los espectadores a reflexionar sobre sus propios impulsos oscuros y hacerlo desde los ojos de un criminal, sufrir con él y, hasta por momentos, identificarse con sus problemas (Morelli, 2013: 160). La tarea de la audiencia era juzgar las acciones del protagonista, es decir, reflexionar en torno a la moralidad de sus crímenes y si era correcta la dosis de justicia personal que impartía o si, por el contrario, el asesinato debía estar penado bajo cualquier circunstancia. Misma reflexión se realizaba en la serie de anime japonesa *Death Note* (Desu Nōto, Araki, 2006-2007) en donde su protagonista, Light Yagami, actuaba como un juez ejecutor al seleccionar sus víctimas, criminales que habían escapado de la justicia, para imponerles la pena de muerte.

La ficción de animación, creada por Toshiki Inoue y basada en el manga homónimo de Tsugumi Ohba y Takeshi Obata, estaba compuesto por 37 episodios en los que se ofrece la perspectiva del criminal y una identificación muy directa con el mismo (López Rodríguez, 2015:299). Su

⁴¹In fact, when the Dexter victims are found to be criminals, the media gives Dexter the nickname Dark Defender (Black Defender) and deals with him with the respect and admiration that Superman deserves.

⁴² “As Dexter offers an uneasy place for us to identify with a serial killer, he also provides a more congenial place of identification as superhero” (Smith, 2011: 391).

protagonista, Light, era un alumno modelo en cuyas manos cae el Death Note —el cuaderno de muerte. Acompañado de Ryuk, el Shinigami o Dios de la muerte a quien pertenecía el cuaderno, el joven descubría que con él tenía la capacidad de matar a cualquier persona con tan solo especificar su nombre, el motivo de la muerte y el día y la hora en la que tendrían lugar. Siempre de forma racional y en pos de una causa mayor, Light bajo el seudónimo de Kira, luchaba por restablecer el orden en su país al tiempo que eludía al incansable detective L, que no cesaba en su empeño de atraparlo.

Kira se presentaba como un Dios del Nuevo Mundo que impartía su propia justicia ante un frágil sistema judicial. A pesar de que series como *Death Note* basan su discurso en la fantasía,

“socavan los discursos propios de la modernidad al señalar que las injusticias cometidas en el pasado, justificadas por las ideas del progreso o nación, tendrán consecuencias funestas en el presente (...) En suma, el asesino en serie ficcional es un recurso simbólico perfecto para denunciar los males contemporáneos y reclamar una acción renovadora” (López Rodríguez, 2015:305).

Continuando con las ficciones televisivas, la atracción por los villanos se vio acentuada y se hacía evidente a partir de la década del 2010 por medio de la proliferación de adaptaciones, precuelas y/o *spin off* televisivas con las que se sitúa al villano en el punto de mira. *Bates Motel* (Wholper et al., 2013-2017) reconfiguraba el clásico *Psicosis* y de la historia del personaje de Norman Bates. El Bates Motel, regentado por su protagonista, el que daba nombre a esta ficción de cinco temporadas en las que se narra la adolescencia y el desarrollo de la enfermedad psicótica que padecía el joven Bates, la enfermiza relación con su madre y otros traumas y secretos de su infancia. “Bates Motel plantea un aterrador retrato de la psique de Norman y revela su historia oscura y retorcida y la relación intensa y a menudo incómodamente cercana que mantiene con su madre” (Pearlman, 2018b: 880).

Tras el asesinato involuntario de su padre, Norman y su madre, Norma, decidían comenzar una nueva vida en el tranquilo pueblo de White Pine Bay. Aunque los Bates no tardaban en descubrir el oscuro secreto que escondía esta villa, pues este pueblo se sustentaba mediante negocio la droga y la mayor parte de los ciudadanos eran corruptos. De modo que *Bates Motel* se construía como “un retrato metafórico de los males que aquejan a la sociedad estadounidense. El objetivo es mostrar la fragilidad del bien y el atractivo del mal a través de una sociedad violenta, cínica y corrupta” (Azkunaga, 2019:518).

La ficción serial no pretende construirse como una fiel adaptación de la obra de Hitchcock, sino más bien, como un universo paralelo mediante el cual los fanáticos puedan revivir, en cierto modo, los decorados originales, conocer de cerca a los personajes principales y, en definitiva, mantenerse conectados con la narrativa⁴³ (Bona & Batista, 2016: 169). Es decir, “*Bates Motel* realiza una repetición invertida, en la que los eventos familiares se reproducen con roles

⁴³ “A transposição das personagens no seriado Bates Motel é um interessante meio de os fãs reverem os cenários e continuarem ligados à narrativa” (Bona & Batista, 2016: 169).

invertidos como un medio para reescribir o deconstruir suposiciones sobre el texto original⁴⁴” (Scahill, 2016: 318).

En general, se realizaba una trasposición de escenas o diálogos por medio de acciones de personajes diferentes a los originales e, igualmente, algunos escenarios sufrían variaciones, puesto que se ambientaba en el presente. La mayor modificación de esta precuela contemporánea se daba en su última temporada en lo referido a los acontecimientos relatados en *Psicosis* donde se recreaba, en este caso, la escena del asesinato de la ducha con Sam Loomis, el amante de Marion Crane, como castigo por su adulterio. Algunos autores se han dispuesto a analizar la serie (Souza, 2013; Giori, 2016; Azkunaga, 2019) o han realizado un análisis del dialogismo entre el film y la serie (Bona & Batista, 2016). Sin embargo, la mayor parte de estos ensayos académicos, tanto del objeto de estudio, como acerca de los *psychokillers* son relativamente recientes y parciales.

Del psicótico Norman pasamos al psicópata y villano-monstruoso Hannibal en la ficción televisiva al que daba nombre. *Hannibal*⁴⁵ (Fuller et al., 2013-2015) se presentaba de forma similar a *Bates Motel*, puesto que situaba como protagonista al villano y antagonista del relato original. La ficción serial funcionaba como un thriller o serie criminal en tanto que introducía “al monstruo de la semana”, un asesino en serie diferente en cada episodio, teniendo, aunque resulte paradójico, como conductor del relato a uno de los mayores psicópatas. No obstante, la serie no tardaba en alejarse del *whodunit* habitual del noir televisivo (Medina-Contreras, 2018: 189). Y es que Hannibal Lecter actuaba en esta ficción como un asesino en serie encubierto, pues colaboraba activamente con el FBI y ejercía de mentor de su pupilo y co-protagonista, Will Graham.

Psicopatía similar a Hannibal es la que practica la asesina Villanele en *Killing Eve* (Waller Bridge et al., 2018-presente). Su productora no es otra que Phoebe Waller-Bridge, creadora de *Fleabag*, cuyo humor negro puede verse en la ficción y que le ha servido para renovar por una cuarta temporada. El escritor Luke Jennings, creó originalmente el personaje de Villanelle en una serie de libros electrónicos cuyos segmentos se publicaron entre 2014 y 2016, compilados, finalmente, en forma de novela en *Codename Villanelle* (2018). La serie de televisión muestra, principalmente, la obsesiva relación que la une a Eve Polastri, agente del MI5, encargada de la detención de la asesina Villanele. Lo interesante de la ficción es la manera en la que Villanelle logra cautivar no solo a la coprotagonista, sino también a la propia audiencia.

En el mismo año se estrenó la ficción *You* (Berlanti, 2018-presente) en la que puede verse la enfermiza obsesión que desarrolla el psicópata Joe Goldberg por Guinevere Beck, una joven con la que trabaja y cuya relación tóxica culminará con su asesinato. En su segunda entrega, a pesar de que Joe se muda a otra ciudad, no tardarán en aflorar sus rasgos psicopáticos al obsesionarse por una nueva mujer.

⁴⁴ “Bates Motel engages in an inverted repetition, in which family events are replayed with roles reversed as a means of rewriting or deconstructing assumptions about the original text. Hannibal engages in an incomplete repetition, in which character types or events mimic familiar moments, but in a way that lacks the “trueness” of the original” (Scahill, 2016:318).

⁴⁵ Toda la saga Hannibal, al igual que la cinta *El Silencio de los Corderos*, serán tratados profusamente en el apartado que sigue a este.

Si bien la última de las ficciones a mencionar no tiene como protagonista a un asesino en serie o psicópata como tal, es una de las más reseñables de esta temática. Tal y como reza el propio título, *Mindhunter* (Fincher y Hannah, 2017-presente), la serie televisiva permite adentrarse en la mente de asesinos en serie a través de las múltiples entrevistas que llevan a cabo los dos protagonistas, los agentes del FBI Holden Ford y Bill Tench en colaboración con la psicóloga Wendy Carr. Los dos personajes masculinos están inspirados en dos de los criminólogos más importantes de los años 70 en los que se ambienta la serie.

La ficción arranca en 1977, precisamente el año en el que fue arrestado “el hijo de Sam” David Berkowitz, uno de los primeros asesinos seriales estadounidenses, que será ficticiamente entrevistado en la segunda temporada. El personaje de Holden Ford está inspirado en el investigador criminal John E. Douglas y Bill Tech encarna a Robert K. Ressler, anteriormente mencionado, que es conocido, en mayor medida, por acuñar el término *asesino en serie*.

Ambos investigadores revolucionarían las técnicas para estudiar las mentes de los criminales y establecieron un método que posteriormente sería utilizado para atrapar a los asesinos más sangrientos de Norteamérica. El objetivo de los investigadores de la ficción —y también en la realidad— era conocer los perfiles psicológicos de los homicidas, el motivo que les empuja a adoptar dicho comportamiento y, en definitiva, como explicaba el propio Douglas, aprender a pensar como ellos.

Con todo, se podría decir que los nuevos protagonistas masculinos se han convertido en todo un reclamo para la audiencia. A diferencia de antaño, en donde el desarrollo y el final del relato parecía estar escrito con un más que probable *happy ending* para el héroe, las nuevas ficciones mantienen en vilo al espectador haciéndole dudar sobre si será su personaje favorito eliminado de la narración o si se impondrá finalmente el mal. Cualquier individuo es susceptible de convertirse en el protagonista en una ficción desde un ser monstruoso como un vampiro o una bruja hasta el villano que acostumbraba a encarnar el rol antagonista hasta hace no demasiado.

El mal, habitualmente asociado a seres monstruosos no-humanos, ha evolucionado hacia una figura que despierta todavía más terror: aquel que convive en sociedad sin ser detectado, el *enemigo doméstico* o *desconocido*. Así, personajes como el corrupto Frank Underwood llegan a alcanzar la presidencia de Estados Unidos, un modesto profesor de química de instituto se ve corrompido y se convierte en el narcotraficante más importante de Norteamérica y personajes como Dexter, Hannibal o Kira, ejercen una doble vida como asesinos en serie encubiertos dentro de la policía.

Son, en resumidas cuentas, ciudadanos de a pie que no portan ningún tipo de máscara como los villanos de las películas de terror o poseen ningún rasgo físico distintivo que pueda delatarlos. Son seres liminales, en tanto que habitan fuera y dentro de la sociedad, exceden los límites culturales y conviven en ella con aparente normalidad. Despiertan la fascinación en los espectadores por ser ese *otro* al que se contraponen y al que tienen la oportunidad de conocer. No obstante, al mismo tiempo, generan un verdadero terror en la audiencia, puesto que estos villanos, asesinos en serie o psicópatas, son los que traspasan los límites de la ficción y amenazan con romper la uniformidad de la sociedad desde dentro.

Parte III:

La saga Hannibal

1. De la literatura al cine: La saga Hannibal en la configuración del concepto de asesino serial

El género del thriller ha sido ampliamente abordado tanto en el cine como la televisión desde sus inicios, aunque será la llegada de Alfred Hitchcock, el maestro del suspense, el que lo revolucionará definitivamente. Sin embargo, hasta varias décadas después no será cuando se vincularían las novelas de Thomas Harris con la concepción de la figura del asesino serial y su posterior popularización en las ficciones de finales del siglo XX (Gramlich, 2008; Santaularia, 2009; Simpson, 2009; Bentham, 2015; Batchelor, 2016; Balanzategui, Later & Lomax, 2019).

Fue, principalmente, la laureada cinta de *El Silencio de los Corderos* la que marcó un hito en la historia del thriller y se convirtió en un subgénero prolífico y popular durante la década (García y Raya Bravo, 2015: 27-28). La segunda novela de la saga Hannibal “inauguró una nueva etapa en lo que podríamos denominar ‘thriller de psicópatas’” (Garrido y Latorre, 2017: 15) e impulsó la era del asesino en serie. *El Silencio de los Corderos* abrió, por tanto, “un espacio para el asesino en serie en la cultura contemporánea y estableció el modelo para el antihéroe estadounidense⁴⁶” (Batchelor, 2016: 26). “De hecho, fue la película la que legitimó el género ante el público general, con su elenco repleto de estrellas, altos valores de producción y formato de suspense⁴⁷” (Carveth, 2016: 117).

En general, fue el éxito de las primeras dos novelas de Thomas Harris lo que “precipitó una invasión de asesinos en serie a la gran pantalla, la televisión y las novelas de tipo popular” (Santaularia, 2009:10). La profunda contradicción que establece el personaje de Lecter tuvo un importante efecto en los thrillers populares americanos, pues la figura del asesino en serie inteligente y genuino, tendría su reflejo en películas como *Seven* y *American Psycho* (Goodrich, 2008:37). Es por ello que Harris es considerado uno de los mayores arquitectos del mito contemporáneo del asesino en serie (Gramlich, 2008: 213).

Esencialmente, fue el personaje de Hannibal Lecter el que instauró en el imaginario colectivo el modelo de asesino serial (Balanzategui, Later & Lomax, 2019:29). “Hannibal el Caníbal se ha convertido en una celebridad por derecho propio⁴⁸” (Grixti, 1995: 92). Es la fascinación de Hollywood por extender los universos narrativos y revivir franquicias lo que permite a personajes como Hannibal permanecer presentes en la memoria del colectivo (Batchelor, 2016: 24).

“El autor y guionista estadounidense, Thomas Harris, consolidó la relación entre el asesinato en serie, la aplicación de la ley y la cultura popular (...) Su personaje enigmático y perdurable, Hannibal Lecter, trascendería su base literaria para ocupar un lugar único en la cultura popular estadounidense⁴⁹” (Bentham, 2015:209).

⁴⁶ “The Silence of the Lambs carved out a space for serial killer in contemporary culture and established the model for the American antihero” (Batchelor, 2016: 26).

⁴⁷ “Silence was indeed, the film that legitimized the genre with mainstream audiences, with its star-studded cast, high production values, and thriller format” (Carveth, 2016: 117).

⁴⁸ “Hannibal the Cannibal... has become a celebrity in his own right” (Grixti, 1995: 92).

⁴⁹ “The American author and screenwriter, Thomas Harris, cemented the relationship between serial killing, law enforcement, and popular culture (...) his enigmatic and enduring character, Hannibal Lecter,

La influencia de Thomas Harris “ha sido y seguirá siendo profunda en lo que hizo para consagrar al asesino en serie como un demonio de la cultura popular⁵⁰” (Simpson, 2009: 30). Si bien Gambrich (2008) asegura que Thomas Harris no es el único escritor que ayudó a crear el mito del asesino en serie moderno, es el más destacable, puesto que ningún asesino en serie se ha transformado tan completamente en un icono cultural como Hannibal Lecter. En particular, nadie más que Harris se ha atrevido a convertir a un asesino en serie en un héroe⁵¹ (Gambrich, 2008:216).

“El éxito del trabajo de Harris ha otorgado un aura de genio malévolo a los asesinos en serie del pasado y del presente desde entonces⁵²” (Simpson, 2009: 38). Lo cierto es que “resulta casi imposible haber crecido en los Estados Unidos hoy sin haber encontrado a Hannibal Lecter de una forma u otra⁵³” (Mudann Finn & Nielsen, 2019: 1). Este personaje se ha convertido en todo un icono de la cultura popular (Joshi, 2008:131), uno de los asesinos en serie de ficción más famosos de la literatura y el cine (Miranda, 2019: 215) y uno de los modelos de monstruosidad más influyentes y perdurables de la cultura occidental (Later, 2018: 531). Hannibal se sitúa en los albores de la civilización, entre el canibalismo y la alta cultura y ello lo convierte en lo que Peter Messent (2008:17) llama *monstruo híbrido*.

“Las novelas (*Dragón rojo* y *El Silencio de los Corderos*) definen a Lecter a través de una implosión oximorónica de definiciones: científico brillante y loco bestial, un caso de estudio psiquiátrico que, como psiquiatra mismo, confunde lo monstruoso y lo civilizado, la violencia de la naturaleza y el refinamiento de la cultura, lo crudo y lo cocido⁵⁴” (Taylor, 1994:219-220).

El enigmático psiquiatra y asesino en serie, Hannibal Lecter es introducido desde el *Dragón Rojo*, la primera novela, como un personaje secundario. Hannibal funciona en sus dos primeras novelas como el asesor de los agentes del FBI de Will Graham, primero, y Clarice Staring, después, quienes acuden a él en busca de respuestas para los casos de asesinato que se encuentran investigando. El interés que suscitó el personaje, principalmente gracias al filme *El Silencio de los Corderos*, permitió a Harris elaborar una tercera y cuarta novela que sucediese a las dos primeras.

Would transcend his literary base to occupy a unique place in American Popular culture” (Bentham, 2015:209).

⁵⁰ “Has been and will remain profound in what he did to enshrine the serial killer as a popular culture demon” (Simpson, 2009: 30).

⁵¹ “Thomas Harris is not the only writer who helped create the myth of the modern serial killer (...) but no one has done as well as Harris, and no serial killer has been so thoroughly transformed into a cultural icon as has Hannibal Lecter. Particularly, no one but Harris has yet dared turn a serial killer into a hero” (Gambrich, 2008:216).

⁵² “The success of Harris's work has lent an aura of malevolent genius to actual serial killers past and present ever since” (Simpson, 2009: 38).

⁵³ “It is nearly impossible to have grown up in the United States today without having encountered Hannibal Lecter in one form or another” (Mudann Finn & Nielsen, 2019: 1).

⁵⁴ “The novels (*Red Dragon* and *The Silence of the Lambs*) define Lecter through an oximoronic implosion of definitions: brilliant scientist and bestial madman, a psychiatric case-study whom, as a psychiatrist himself, confounds the monstrous and the civilized, the violence of the nature and refinements of culture, the raw and the cooked” (Taylor, 1994:219-200).

Debido al éxito de las primeras dos adaptaciones a la pantalla, se podría decir que las dos novelas que completarían definitivamente la saga fueron escritas *ex profeso* para contentar a los lectores de la saga y ser llevadas a la gran pantalla. Los seguidores de la relación semi-romántica entre el asesino en serie Hannibal y la aprendiz del FBI tuvieron que esperar otros once años para disfrutar de su secuela (Simpson, 2008:49). La película *Hannibal* se estrenó una década después de *El Silencio de los Corderos* y el hecho de estar protagonizada por el asesino caníbal generó una gran expectación entre el público. De modo que, la trama de la relación entre Clarice y Hannibal se cerraría con la siguiente novela, *Hannibal* (1999), y se publicaría una cuarta, *Hannibal: el origen del mal* (2007), sobre la infancia de Lecter.

“Desde su origen como un villano sádico en *Dragón Rojo* hasta su estado completamente rehabilitado de un héroe trágico comprensivo en *Hannibal: el origen del mal*, el progreso de Lecter a través de nuestra conciencia cultural es un estudio de caso de cómo un mito se transmuta con el tiempo para reflejar los deseos de su audiencia cultural⁵⁵” (Simpson, 2009: 38).

A diferencia de los thrillers o los relatos del género criminal de la época— en los que el villano era desconocido por el público y descubierto en el desenlace de la historia—, los villanos de Harris tienen una relevancia central en sus novelas, puesto que su identidad es revelada desde las primeras páginas. Cobran capital importancia los asesinos en serie Francis Dolarhyde, apodado el *Dragón Rojo* y con el que, precisamente, titula Harris su primera novela, y el asesino de mujeres Jame Gumb, conocido con el sobrenombre de Buffalo Bill en *El Silencio de los Corderos*.

De esta manera, Harris crea en sus novelas un relato de verdadero horror, cuyo villano no destaca por poseer una apariencia monstruosa, sino más bien por ser un monstruo humano que transgrede las leyes de la naturaleza. Los villanos de Harris logran causar terror al ser presentados como personajes humanos, es decir, individuos de a pie cuya apariencia no les delata como seres malignos. El villano de Harris es ubicuo y desconocido, “nos muestra a todos que los monstruos no son tan diferentes de nosotros como pensamos⁵⁶” (Simpson, 2008:66). De hecho, el escritor estadounidense quiso crear un relato basado en hechos reales para los que reconstruyó la identidad psicopática de algunos de los asesinos en serie más célebres a través de los villanos de la saga. Mientras Thomas Harris escribía el libro *Dragón Rojo* se documentó, gracias a la ayuda del criminólogo Robert Ressler, sobre algunos de los asesinos en series más importantes de Estados Unidos como Edmund Kemper.

En este sentido, Buffalo Bill es ideado a partir de tres asesinos en serie: Ed Gein, que llegó a construirse máscaras con la piel de sus víctimas, Jerry Brudos, que vestía con la ropa de sus víctimas o Gary Heidnick, que secuestraba y ocultaba a sus presas femeninas en un agujero excavado en el sótano de su casa, un *modus operandi* similar al que se muestra de Jame Gumb en el relato de Harris. Hannibal Lecter es una mezcla entre los homicidas Ted Bundy, Jeffrey

⁵⁵ “From his origin as a sadistic villain in Red Dragon to his fully rehabilitated status a sympathetic tragic hero in Hannibal Rising, Lecter's progress through our cultural awareness is a case study of how a myth transmutes over time to reflect the desires of its cultural audience” (Simpson, 2009: 38).

⁵⁶ “Harris shows us all that the monsters are not so different from us as we may think” (Simpson, 2008:66).

Dahmer y Alfredo Ballí Treviño, conocido con el sobrenombre de “el Dr. Salazar”. Fue en los años 60 cuando el escritor acudió a la cárcel Nuevo León de Monterrey para entrevistar a Dykes Askew Simmons y tuvo la oportunidad de conocer al Dr. Salazar. Así, las reflexiones sobre las víctimas y su tormento parece que inspiraron a Harris para crear el personaje de Lecter (Garrido y Latorre, 2017:29).

Después del éxito de *El Silencio de los Corderos* Thomas Harris continuó documentándose y asistiendo a congresos y seminarios con expertos en criminología. Visitó también la prestigiosa escuela de cocina Le Cordon Bleu de París que le serviría en las sucesivas novelas para describir de manera más precisa las habilidades culinarias y características del Dr. Lecter. En definitiva, los rasgos psicopáticos de los villanos de la saga se inspiraron en personajes de carne y hueso, lo que no hace más que alentar el miedo en la cultura contemporánea por la figura del asesino en serie, un nuevo enemigo tan desconocido como peligroso.

Las novelas de la saga Hannibal exponen una nueva manera de entender el horror a través de la presentación de un nuevo tipo de monstruo que posee un aspecto similar a nosotros (Halberstam, 1991: 38). Esa es justamente la idea principal que desea resaltar Jonathan Demme en *El Silencio de los Corderos*. En el último plano de la película, tras fugarse del psiquiátrico, Hannibal Lecter se encuentra en algún lugar del Caribe y se ve al villano alejarse entre el gentío hasta que se vuelve imposible distinguirlo entre todas las personas que caminan por las calles (Mann, 1996: 600).

Así, a pesar de que Gumb es finalmente capturado, el caníbal consigue escapar de las manos de la justicia y, por tanto, “no hay conclusión, no hay victoria final, solo un equilibrio precario⁵⁷” (Phillips, 2000:30). Este plano final indica la imposibilidad de detectar a Lecter entre la multitud (Bounds, 2016: 200) y se reafirma la omnipresencia del nuevo enemigo que camina entre nosotros. “Nadie, ni siquiera el lector, está a salvo del asesino en serie de Harris, ni física ni psicológicamente⁵⁸” (Simpson, 2009: 3).

De esta manera, Harris inauguró el género del psycho-horror y aportó un personaje al reino de la literatura moderna tan horriblemente real, con tal profundidad psicológica y filosófica, con el que perfeccionó el thriller de suspense psicológico⁵⁹ (Szumskyj, 2008:10). Alienta a los lectores a desear conocer en profundidad a asesinos tan enigmáticos como Lecter y, con ello, “advierte a sus lectores sobre sus propias tendencias caníbales, preguntando de qué manera se sienten satisfechos al alimentarse vorazmente de historias de actos monstruosos y violentamente perversos y qué dice eso sobre su propio buen gusto⁶⁰” (Messent, 2008 :30).

⁵⁷ “In Demme’s Silence there is no conclusion, no final victory, only a precarious balance” (Phillips, 2000:30)

⁵⁸ “No one, not even the reader, is safe around Harris's serial killer, either physically or psychologically” (Simpson, 2009: 3).

⁵⁹ “Contributed a character to the realm of modern literature so horrifyingly real, with such psychological and philosophical depth, that Harris can rightly be said to have perfected the psychological suspense thriller” (Szumskyj,2008:10).

⁶⁰ “Harris is warning his readers of their own cannibalistic tendencies, asking in what ways are they gratified as they feed voraciously off stories of monstrous and violently perverse acts, and what this says about their own good taste” (Messent, 2008: 30).

En todas sus novelas, se implica psicológicamente al lector haciéndole dudar sobre su propia concepción del bien y el mal, “nos pide que consideremos el tema de qué es el mal y su papel en la realización del asesinato⁶¹” (Simpson, 2009: 197). Harris “canibaliza” de algún modo a sus lectores, en tanto que otorga a Lecter un lugar central en la novela e incluso llega a ser el contrapunto romántico de la heroína Clarice Starling, con la que se identifica la audiencia. Hannibal logra pervertir a una de las más honorables agentes del cuerpo de policías. Y es que Clarice Starling se ve guiada por un mentor oscuro como el caníbal y “no tiene familia para contrarrestar su propio descenso al infierno⁶²” (Magistrale, 2008:140).

Huérfana como Lecter, Starling se convierte en agente del FBI para redimir la muerte sin sentido de su padre, pero aprende que debe mirar dentro de sí misma y alejarse del tipo de autoridad institucional que tanto la traiciona (Simpson, 2008: 66). De modo que la agente Starling se ve tentada, en la tercera novela, por el canibalismo que practica Hannibal y se convierte, finalmente, en el contrapunto romántico del heroico villano. “La inducción de Starling a las prácticas caníbales de Hannibal representa parte del proceso de su rehabilitación psíquica; es decir, marca su paso de la represión y la inocencia al despertar sexual, y significa su abrazo literal y simbólico de la carnalidad⁶³” (Fuller, 2005: 829).

En este sentido, “las novelas de Harris contribuyen a liberar las emociones reprimidas y exploran los temas socio-culturales generalmente considerados tabú, como el fratricidio, el incesto, la mutilación, el asesinato, el consumo animal de carne humana y, sobre todo, el canibalismo⁶⁴” (Tirino, 2017a: 170). A pesar de la atmósfera tensa que crean las novelas, los lectores pueden llegar a pensar que, en última instancia, y como suele ser habitual en este tipo de relatos, será el bien el que prevalezca ante el mal. *El Silencio de los Corderos* “presenta la violencia como un ciclo continuo en la sociedad moderna mientras Lecter, posiblemente un asesino más peligroso que Gumb, escapa⁶⁵” (Fahy, 2003: 33). De esta manera, “lo que Harris ha logrado es una contextualización cognitiva e imaginativa de un fenómeno social perturbador dentro de una tradición mítica reconocible y familiar⁶⁶” (Grixti, 1995: 92).

Como novedad, el escritor de la saga Hannibal pretende acercar al lector la figura del asesino en serie, humanizarlo e incluso llegar a comprenderlo al revelarse una parte de su oscuro pasado. Harris describe la dura infancia que sufrieron los tres asesinos en serie de las novelas: Francis Dolarhyde, Jame Gumb y Hannibal Lecter. Los villanos adquieren una presencia e importancia mayor que en resto de thrillers de la época. Es decir, “la historia es también un

⁶¹ “Asks us to consider the theme of what evil is and its role in making murder” (Simpson, 2009: 197).

⁶² “Clarice Starling has no family to counterbalance her own descent into the hell” (Magistrale, 2008:140).

⁶³ “Starling’s induction into Hannibal’s cannibalistic practices represents part of the process of her psychic rehabilitation; that is, it marks her passage from repression and innocence to sexual awakening, and it signifies her literal and symbolic embracing of carnality” (Fuller, 2005: 829).

⁶⁴ “I romanzi harrisiani contribuiscono a liberare emozioni represses e ad esplorare temi socioculturali generalmente ritenuti tabù, come fratricidio, incesto, mutilazioni varie, omicidio, consumo animale di carne umana e, soprattutto, cannibalismo” (Tirino, 2017a: 170).

⁶⁵ “This film presents violence as an ongoing cycle in modern society as Lecter, arguably a more dangerous killer than Gumb, escapes” (Fahy, 2003: 33).

⁶⁶ “What Harris has achieved, in other words, is a cognitive and imaginative contextualization of a disturbing social phenomenon within a recognizable and familiar mythic tradition” (Grixti, 1995: 92).

retrato de la personalidad y acciones del asesino en serie que tiene un papel tan o más destacado que el resto de los protagonistas” (Santaularia, 2009:185).

Tal y como se explica en el *Dragón Rojo*, Francis Dolarhyde fue abandonado por su madre y sufrió abusos físicos tanto en los orfanatos en los que vivió de pequeño como por parte de su abuela materna en el tiempo en el que estuvo a su cuidado. De este modo, “su violencia puede verse, en parte, como violencia contra sí mismo, o al menos contra esa parte de sí mismo que está desesperado por abandonar (...) Las mujeres muertas son el centro de una ceremonia ritualizada⁶⁷” (Magistrale, 2008: 135). En otras palabras, “Dolarhyde aspira a ser el Dragón Rojo, pero extrae su energía de los traumas de castración de la niñez⁶⁸” (Waugh, 2008:84-85).

Por su parte, Jame Gumb padecía una fijación obsesiva por su madre, lo que le llevaría a coleccionar mujeres. Con la piel de sus víctimas femeninas, el villano elaboraría un disfraz humano con el que deseaba completar su transformación como mujer. No obstante, es del personaje de Hannibal Lecter, el asesino en serie del que más información se proporciona a lo largo de las novelas. *Hannibal: el origen del mal* narra únicamente el traumático pasado del personaje y su iniciación en el canibalismo. Tal y como se explica en esta novela, Lecter fue testigo del canibalismo que le practicaron unos soldados lituanos con su hermana Mischa durante la Segunda Guerra Mundial. De modo que, su apetito caníbal puede interpretarse como una repetición compulsiva del salvajismo que otros infringieron sobre su familia (Messent, 2008:25). Este hecho traumático llevará inevitablemente a los lectores y/o espectadores del relato a simpatizar con el caníbal (Joshi, 2008:130).

A partir de *El Silencio de los Corderos* Harris otorga un mayor protagonismo a Hannibal y sitúa a los espectadores del lado de Lecter permitiendo la identificación con el personaje (Kilgour, 1998b:255). La película en su conjunto utiliza el humor para equilibrar el horror de la historia (Bounds, 2016: 197). El filme genera, en primer lugar, expectación por descubrir cómo es el tan temible caníbal de cuya peligrosidad se advierte tanto a Clarice, la protagonista, como a los espectadores. En su primera entrevista, el camino que va a su celda es una especie de preparación, el descenso a los infiernos de Clarice y de los espectadores, en la que se nos presentarán a individuos más desviados, incluso, que el propio Lecter (Reiff, 2017:80). Así, “mientras desciende al laberinto subterráneo del Hospital Estatal de Baltimore para Criminales Dementes, la heroína, en forma arquetípica, comienza su viaje hacia un mundo peligroso plagado de ‘demonios y monstruos’⁶⁹” (Simpson, 2017: 51).

Todas las advertencias que reciben Clarice y los espectadores—de Jack Crawford, Frederick Chilton e incluso Barney, el cuidador de Lecter—se contraponen con la imagen del culto y apacible hombre que se halla entre rejas. La brutalidad de Lecter no se hará efectiva hasta prácticamente el segundo tercio de *El Silencio de los Corderos*, cuando este logra escapar de la

⁶⁷ “His violence can be seen, in part, as violence against himself, or at least against that part of himself that he is desperate to forsake (...)The dead women are the center of a ritualized ceremony” (Magistrale, 2008: 135).

⁶⁸ “Dolarhyde aspires to be the Red Dragon, but draws his energy from the castration traumas of childhood” (Waugh, 2008:84-85).

⁶⁹ “As she descends into the subterranean labyrinth of the Baltimore State Hospital for the Criminally Insane, the heroine- in archetypal form- begins her journey into a dangerous world of ‘demons and monsters’” (Simpson, 2017: 51).

policía. Asimismo, a lo largo de la saga apenas se mostrará la crueldad con la que Lecter comete sus asesinatos. Esto es, el salvajismo del doctor se verá continuamente velado y camuflado por medio de los buenos modales y el refinamiento que presenta el caníbal.

Igualmente, la violencia que Lecter infringe puede, en cierta medida, estar justificada a ojos de la audiencia a lo largo de la saga en dos ocasiones. En concreto, quedan en parte justificados a ojos de la audiencia el supuesto asesinato del misógino Frederick Chilton de *El Silencio de los Corderos* y la muerte de Paul Krendler de *Hannibal*, debido al odio que comparten con Lecter por ambos personajes. *El Silencio de los Corderos* “está codificada para que el espectador se una a Lecter en su desagrado por el Dr. Chilton; y se nos anima a aplaudir el plan de Lecter de invitar al hombre ‘a cenar’⁷⁰” (Tharp, 1991: 111).

El asistente del fiscal general, Paul Krendler, es otro de los personajes que causan desagrado y, al igual que el Dr. Chilton, “tipifica la sexualidad masculina agresiva y su relación con el poder institucional⁷¹” (Messent, 2008:26). Ambos individuos se convertirán en el enemigo para los espectadores y el caníbal, su captor, encarnará el rol de monstruo y héroe al mismo tiempo (Gordon, 2016: 114). Hannibal Lecter es visto como aquel que defiende el honor de la protagonista, Clarice Starling. Es decir, “una metáfora del exceso de la razón, como un producto de la voluntad patológica masculina del poder y saber, lo que constituye un claro reflejo de los postulados de la modernidad” (Escudero, 1999:11).

El personaje de Lecter se vuelve más fuerte y más encantador a lo largo de las novelas e irá ganando mayor protagonismo. Se convertirá en un ser “casi sobrehumano, triunfando por fin sobre aquellos enemigos que selecciona a través de la manipulación mental, la violencia y despiadado tan absoluto como para ser como una nueva religión⁷²” (Mana, 2008:100). Como bien se explica en las novelas, Lecter es visto como una especie de justiciero sin ley, ya que impone una sanción mortal a quienes considera merecedores de ella. Es el sentido de justicia social lo que obliga a Lecter a comerse lo que él llama “grosero” e infligir justicia poética al más puro estilo Dantesco⁷³ (Simpson, 2008:53).

La innovación de las novelas no solo radica, por tanto, en la importancia que le concede su creador, Thomas Harris, a los villanos dentro del relato, sino también en la manera en la que estos son presentados. Se le invita al lector a conocer más de cerca a villanos como Lecter e incluso a adoptar su punto de vista en algunas ocasiones. Ya desde el *Dragón Rojo* “el lector es manipulado, casi seducido, para que se identifique con Dolarhyde⁷⁴” (Simpson, 2009: 3). Demme, por su parte, impone a los espectadores, aunque sea brevemente, tanto el punto de vista del depredador como el de la víctima. Al obligar a la audiencia a compartir la siniestra

⁷⁰ “The film is coded for the spectator to join with Lecter in his dislike of Dr. Chilton; and we are encouraged to applaud Lecter's plan to have the man "for dinner"” (Tharp, 1991: 111).

⁷¹ “Krendler typifies aggressive male sexuality and its relationship to institutional power” (Messent, 2008:26).

⁷² “Lecter will come across as stronger, more charming, almost superhuman, triumphing at last over selected enemies through mental manipulation, violence, and ruthless so absolute to be like a new religion” (Mana, 2008:100).

⁷³ “Lecter's sense of social justice compels him to eat the rude and inflict Dante-esque poetic justice” (Simpson, 2008:53).

⁷⁴ “The reader is manipulated, almost seduced, into identifying with Dolarhyde” (Simpson, 2009: 3).

visión nocturna de Buffalo Bill, Demme hace conscientes a los espectadores del horrible potencial del voyerismo (Sundelson, 1993: 16).

En general, las novelas de Harris son consideradas híbridos que se sitúan entre la ficción criminal y detectivesca, el procedimiento criminal, el psycho thriller y el horror (Simpson, 2009: 31) o el suspense (Joshi, 2008). La saga de Hannibal resulta transgresora en la construcción misma del relato y “es esta monstruosidad la que sugiere que los textos de Harris van más allá de las fronteras del género detectivesco hacia territorios del gótico / terror⁷⁵” (Messent, 2008: 15). En palabras de Philips Simpson (2009) los relatos de Harris deben ser catalogados como de “anti-misterio”, ya que la audiencia se ubica, a diferencia de las novelas detectivescas, en una posición de conocimiento mayor al revelarse la identidad del asesino antes de que este sea capturado.

Por su parte, Davide Mana (2008) clasifica a la primera de las novelas de la saga Hannibal, *Dragón Rojo*, dentro del género del noir, puesto que “recuerda, reutiliza y actualiza los temas clásicos del noir, anunciando el nacimiento de lo que se llamará, a finales del siglo XX, neo-noir⁷⁶” (Mana, 2008: 87-88). El protagonista de esta novela, Will Graham, lucha por sobrevivir olvidándose de sus propios traumas y, en ese sentido, se presenta como un modelo alternativo para aquellos, entre los lectores, dispuestos a admitir que la novela está explorando las complejidades del mundo y señala las grietas existentes en el mundo real y cotidiano (Mana, 2008; Ellis, 2008: 162).

En la misma línea, Magistrale (2008:134) cataloga a las tres primeras novelas de la saga —*El Dragón Rojo*, *El Silencio de los Corderos* y *Hannibal*—, así como su opera prima *Black Sunday* (1975) dentro del género gótico. Es la transgresión o la subversión continua de las normas establecidas lo que posiciona una obra u otra en el género del gótico y la obra de Harris, al igual que otros escritores de la tradición gótica, “resalta el conflicto entre las fuerzas de la racionalidad y la civilización humana y los actos irracionales y destructivos de individuos que han sufrido un severo rechazo de la sociedad que ahora buscan destruir simbólicamente⁷⁷” (Magistrale, 2008:139).

De hecho, la saga se construye en torno al tabú del canibalismo del personaje de Hannibal Lecter que, no siendo concebido como el protagonista del relato, es el único cuya presencia se extiende a lo largo de las cuatro novelas. Son, del mismo modo, frecuentes las alusiones al gótico en la constitución de los personajes. Hannibal Lecter puede ser comparado con el monstruo gótico de Jekyll y Hyde, dos identidades sustancialmente diferentes: un hombre cultivado, de la alta cultura, con el más brutal y sanguinario de los asesinos. El deseo de fabricación del nuevo cuerpo de Jame Gumb, a base de tejidos humanos de sus víctimas, recuerda a la constitución anatómica del monstruo híbrido de Frankenstein, compuesto con diferentes extremidades de cuerpos humanos (Young, 1991; Negra, 1996). El cuerpo de Gumb

⁷⁵ “It is this monstrousness that suggests that Harris’s texts move beyond the borders of the detective genre into territories of the Gothic / Horror” (Messent, 2008: 15).

⁷⁶ “Red Dragon recalls, re-uses and updates the classical themes of noir, heralding the birth of what will be called, at the end of the twentieth century, neo-noir” (Mana, 2008: 87-88).

⁷⁷ “Highlight the conflict between forces of rationality and human civilization and the irrational, destructive acts of individuals who have suffered severe rejection from the society they now seek to destroy symbolically” (Magistrale, 2008:139).

ansía convertirse en un nuevo ser, un nuevo yo femenino formado con las partes del cuerpo (específicamente la piel) de los demás⁷⁸ (Young, 1991: 30).

Igualmente, Buffalo Bill puede ser asociado con una especie de hombre lobo que se transforma y sale a cazar a sus víctimas, mientras que Lecter es relacionado con la figura del vampiro, en tanto que sus víctimas le sirven de alimento (Gordon, 2016: 105). En definitiva, “*El Silencio de los Corderos* ha carnavalizado el gótico del siglo XIX, se ha comido vivos a sus monstruos y los ha arrojado a la pantalla⁷⁹” (Halberstam, 1991: 51). De este modo, “las formas góticas de Harris nos permiten reconocer el hambre, los deseos y los apetitos crudos que generalmente se niegan o reprimen⁸⁰” (Messent, 2008:21). Y con todo, se convierte en una de las novelas más terroríficas de Harris (Simpson, 2009:86), al igual que “una de las películas más aterradoras y cinematográficamente convincentes de todos los tiempos⁸¹” (Saunders, 2017: 49). Demme “nos sumerge desde el principio en un guiso desorientador de ambigüedad y violencia grotesca⁸²” (Sundelson, 1993: 12).

El Silencio de los Corderos es tanto un thriller de suspense (Gilson, 2013) como terror psicológico (Reiff, 2017:89), ya que atenta contra la integridad de las personas en tanto en cuanto se habla de la perversión, de la violencia sádica, despellejamiento, decapitaciones y el canibalismo (Gordon, 2016: 104).

“La novela utiliza otros recursos propios del cine de terror, como son la proliferación de escenas violentas y una gran dosis de sangre y vísceras (...). Para lograr la sensación de terror propia de este tipo de narración, la novela se sirve de otros elementos como la presentación de sexualidades patológicas y tabúes o comportamientos bestiales y atroces” (Santaularia, 2009:185)

En última instancia, Carol J. Clover (1987) ubica a *El Silencio de los Corderos* dentro del género del terror, aunque más concretamente, en el del slasher. Según la académica, la protagonista Clarice Starling puede verse como una especie “the final girl”. No obstante, Harris desafía las convenciones del género del terror y sitúa a la que tradicionalmente ocuparía el rol de víctima como la heroína del relato. Una heroína que, contra todo pronóstico, debe enfrentarse sola al villano (Hodel, 2016: 159). Así, a diferencia de los filmes tradicionales del slasher, Clarice no solo debe escapar del temible monstruo, sino también debe atraparlo y salvar a su última presa. Al adjudicarle el rol protagónico y heroico a la todavía inexperta agente Starling, “Harris emite una visión posmoderna desafiante del heroísmo en su acentuación de la construcción de

⁷⁸ “His new womanly self, he would make from the body parts (specifically the skin) of others” (Young, 1991: 30).

⁷⁹ “The Silence of the Lambs has carnivalized nineteenth century gothic, eaten its monsters alive and thrown them up onto the screen” (Halberstam, 1991: 51).

⁸⁰ “Harris’s Gothic forms allow us to recognize hungers, desires and raw appetites that are usually denied or repressed” (Messent, 2008:21).

⁸¹ “The silence of the lambs ranks as one of the most frightening and cinematically compelling filmes of all time” (Saunders, 2017: 49).

⁸² “Jonathan Demme’s The Silence of the Lambs immerses us from the start in a disorienting stew of ambiguity and grotesque violence” (Sundelson, 1993: 12).

la identidad y su negativa a rendirse ante las convenciones establecidas del género⁸³ (Fuller, 2005: 832).

En resumidas cuentas, *El Silencio de los Corderos*—como cualquiera de las novelas de Harris— engloba “al menos tres modos de cine de terror: una narrativa gótica de suspense, un procedimiento policial y una historia de terror de monstruosidad y asesinato⁸⁴” (Young, 1991: 8). Harris traspasa los límites del relato clásico tanto a través de la hibridación de los géneros narrativos literarios en sus novelas como de las identidades fronterizas que adquieren sus personajes. Y es, precisamente, sobre el psicópata-psiquiatra donde se materializa el mayor cruce de identidades de la saga.

2. El Silencio de los Corderos: Precedente feminista y antídoto contra la dominación masculina

Si bien la primera novela de la saga, *El Dragón Rojo*, fue publicada en 1981, Hannibal Lecter no se dio a conocer para la gran parte del público hasta diez años más tarde con el filme *El Silencio de los Corderos* (*The Silence of the Lambs*, Jonathan Demme, 1991). A pesar de que la novela tuvo una gran acogida entre los lectores, fue la película de Demme, principalmente, la que introduciría en el imaginario cultural los personajes de Harris (Phillips, 2000:26). De hecho, *El Silencio de los Corderos* ha sido el tercer y último film hasta la fecha en conseguir el “Big Five” en los Óscar— Mejor Película, Mejor Director, Mejor Guion Adaptado, Mejor Actriz Principal y Mejor Actor Principal— las cinco galardones más importantes otorgadas por la Academia. Por su parte, Anthony Hopkins fue el segundo actor en obtener el Óscar a mejor actor principal por encarnar a un villano, después de Marlon Brando que interpretó a Vito Corleone en *El Padrino*.

Además de revolucionar el género del suspense, *El Silencio de los Corderos* ha sabido ganarse un hueco en la historia del cine como precedente feminista y, por ello, ha sido uno de los filmes más estudiados desde esta perspectiva. Uno de los aspectos más remarcados por los académicos es la manera en la que trasciende las barreras de género e identidad (Halberstam, 1991; Garrett, 1994). “Desde una perspectiva feminista, la película dramatiza la subversión radical de las normas de género⁸⁵” (Simpson, 2017: 31). Y por ello, la cinta puede leerse como una reivindicación de una lucha feminista (Taubin, 1993:129; Martín, 2002:128). El filme marca

“un punto de encuentro entre teorías deconstructivas de la identidad que buscan desestabilizar los límites conceptuales del género, y enfoques de la praxis feminista

⁸³ “Harris issues a challenging postmodern view of heroism in its accentuation of the constructedness of identity and its refusal to capitulate to the established conventions of the genre” (Fuller, 2005: 832).

⁸⁴ “At least three modes of film terror: a gothic narrative of suspense, a police procedural, and a horror story of monstrosity and murder” (Young, 1991: 8).

⁸⁵ “From a feminist perspective, the film dramatizes the radical subversion of gender norms” (Simpson, 2017: 31).

que, al abordar temas como la violencia sexual, buscan preservar la fuerza estratégica de las políticas de identidad⁸⁶ (Young, 1991: 17).

Mientras que la novela *Dragón Rojo* presentaba un relato mayoritariamente protagonizado por hombres, *El Silencio de los Corderos* centra su atención en las mujeres. La protagonista Clarice Starling busca su reconocimiento personal en el FBI, en un mundo de hombres, en el que lucha contra el patriarcado en todas sus manifestaciones violentas y opresivas y solo así será recompensada al final del relato (Magistrale, 2008:141). Starling realiza una transgresión de género al portar su uniforme, oficio generalmente vinculado a los hombres (Simpson, 2009: 191). La protagonista lucha contra la dominación masculina y se resiste continuamente a los esfuerzos de los miembros de la comunidad de aplicación de la ley por situarla como su subordinada (Phillips, 2000:30). “En Clarice, vemos a un personaje de acción y aventura que está lleno de sentimientos de principio a fin, uno que nunca duda de que los sentimientos son un activo, una fuente de poder⁸⁷” (Stewart, 1995:44).

El filme de Demme representa los estereotipos clásicos a los que se deben enfrentar las mujeres en su papel como víctimas (Stewart, 1995: 54). En los primeros minutos de la película Clarice se ve siendo acosada sexualmente por el Dr. Chilton y, explícitamente lo es, por el preso Miggs cuando le arroja su semen. La vanagloria y sexismo de Frederick Chilton lo colocan dentro de la misma categoría grosera que Freddy Lounds ocupaba en la novela anterior. Además, este personaje representa el peor tipo de condescendencia patriarcal hacia las mujeres profesionales (Simpson, 2009: 164). Todos los obstáculos a los que se enfrenta la aprendiz del FBI provienen de las normas opresivas de la comunidad patriarcal a la que aspira aparentemente Starling o de los apetitos salvajes de individuos aislados⁸⁸ (Phillips, 2000:29).

“La trama de *El Silencio de los Corderos* se centra explícitamente en cuerpos femeninos desnudos, mutilados y asesinados, un énfasis que podría parecer la quintaesencia de la misoginia⁸⁹” (Young, 1991: 8). La última víctima de Jame Gumb, Catherine Martin, no es la clásica damisela en apuros, sino una mujer independiente que lucha por su libertad. La novela refuerza, de este modo, la idea de que las mujeres deben ser vistas como personas más que como objetos⁹⁰ (Garrett, 1994: 1). “El libro de Harris no solo trata sobre los gritos de los corderos, también trata sobre su silenciamiento. Starling debe silenciar de alguna manera la ira que siente hacia los hombres⁹¹” (Magistrale, 2008:142).

⁸⁶ “A meeting ground between deconstructive theories of identity that seek to destabilize the conceptual boundaries of gender, and approaches to feminist praxis that, in addressing issues like sexual violence, seek to preserve the strategic force of identity politics (Young, 1991: 17).

⁸⁷ “In Clarice, we see an action/adventure character who is full of feelings from beginning to end, one who never doubts that feelings are an asset, a source of power” (Stewart, 1995:44).

⁸⁸ “These various obstacles all stem either from the oppressive norms of patriarchal community (to which Starling ostensibly aspires) or from the savage appetites of isolated individuals” (Phillips, 2000:29).

⁸⁹ “the plot of *The Silence of the Lambs* focuses explicitly on naked, mutilated, and murdered female bodies, an emphasis that might seem the quintessence of misogyny” (Young, 1991: 8).

⁹⁰ “The idea that women must be seen as people rather than objects” (Garrett, 1994: 1).

⁹¹ “Harris's book is not only about the screaming of lambs, it is also about their silencing. Starling must somehow silence the anger she feels towards men” (Magistrale, 2008:142).

Catherine se encuentra cautiva por Buffalo Bill y, al mismo tiempo, en una prisión literal de género. Young (1991) denomina pozo vaginal a la fosa en la que permanece confinada la joven, puesto que su forma simboliza la morfología genital del cuerpo femenino, y es en sí misma una literalización de la interioridad de la psique femenina (Young, 1991: 10). De esta forma, el encuentro de Clarice con Catherine Martin puede servir para manifestar su propio cautiverio reflejado dentro de la feminidad (Young, 1991: 24), si bien ambas están unidas en hermandad contra un mundo de hombres que quieren herirlas⁹² (Simpson, 2009: 163).

Además de Clarice, continúa, Tharp (1991), Hannibal cruza también los estereotipos de género, puesto que no solo se destaca la fuerza física del villano, sino que también resalta por su alta sensibilidad por las artes, desde sus dotes para la cocina hasta su afición por la música. Según Hodel (2016: 168), esta ruptura de los roles de género tradicionales es una crítica feminista del poder y la violencia masculinos. A pesar de que solo el vidrio separa a Lecter y Starling, Clarice no parece más libre que Hannibal, puesto que ambos están encarcelados por el conocimiento, por las estructuras de poder, por la violencia. En definitiva, son presos de un mismo sistema⁹³ (Halberstam, 1991: 39).

El Silencio de los Corderos establece dos grandes novedades con respecto a otros filmes de la época: la inclusión de un personaje transexual y la incorporación de la mujer como heroína en el relato. De este modo, el filme ahonda en la relación entre el individuo y la comunidad (Phillips, 2000:27), en concreto, la imposibilidad de dos grupos de personas en formar parte de la sociedad: los transexuales y homosexuales, mediante Buffalo Bill, y las mujeres, representadas en Starling. Así, en el filme los únicos momentos en los que la audiencia se identifica con algún personaje en pantalla es con uno de estos dos sujetos. Ambos son colectivos minoritarios de la sociedad, Starling vive en una comunidad rodeada de hombres en la que es continuamente relegada, mientras que el marginado Buffalo Bill ni tan siquiera se inscribe dentro de una comunidad (Phillips, 2000:28).

Jame Gumb, el antagonista del filme junto con Lecter, representa la transexualidad. Este asesino de mujeres posee una identidad de género que escapa de lo heteronormativo y, por ese motivo, la oculta a la sociedad. “Como mínimo, el personaje de Bill explota la ansiedad contemporánea sobre el género y la sexualidad. Su confusión e insatisfacción con su propia naturaleza se expresan, como la mayoría de los dilemas parecen ser en Estados Unidos, en términos violentos⁹⁴” (Tharp, 1991:109).

“El enfrentamiento entre Clarice Starling y Buffalo Bill no es sino el de dos seres que buscan desesperadamente dejar atrás el dolor y la ira de una historia traumática, para alcanzar una nueva identidad. Starling lo hace defendiendo la ley; el otro mediante el asesinato” (Garrido y Latorre, 2017:27).

⁹² “In a way, Starling and Catherine are united in sisterhood against a world of men who want to harm them” (Simpson, 2009: 163).

⁹³ “With only the glass separating the two, Starling seems no more free than Lecter; both are incarcerated by knowledge or lack of, by memory, by power structures, by violence, by the unnameable menace of Lecter the Intellecter” (Halberstam, 1991: 39).

⁹⁴ “At the very least, Bill's character exploits contemporary anxiety over gender and sexuality. His confusion and dissatisfaction with his own nature are expressed, as most dilemmas seem to be in America, in violent terms” (Tharp, 1991:109).

Buffalo Bill, el villano principal del film, tiene un papel clave dentro de la comunidad LGBTI y “no solo se ha convertido en una figura de culto por derecho propio, sino en un importante punto de interés para la comunidad LGBTQ⁹⁵” (Carveth, 2016: 124). “Buffalo Bill es el monstruo *queer* por excelencia⁹⁶” (Hodel, 2016: 160) y “puede ser leído como una identidad postmoderna que amenaza las identidades esencialistas y estables” (Escudero, 1999:9). La identidad no-normativa que manifiesta Buffalo en el filme “desafía las construcciones heterosexualistas y misóginas de la humanidad, la naturalidad, la interioridad del género incluso cuando es victimizado por ellas⁹⁷” (Halberstam, 1991: 50).

Al igual que la novela *Dragón Rojo, El Silencio de los Corderos* explora el proceso evolutivo o la “conversión” de sus personajes principales (Magistrale, 2008:137). Mientras que Starling desea convertirse en agente del FBI, Jame Gumb desea ser identificado como mujer y Lecter se ve en la obligación de modificar su aspecto para escapar del psiquiátrico en el que se encuentra preso (Miranda, 2017:102). La transformación más evidente es la de Jame Gumb, deja a un lado su *yo* normativo para abrir paso a su *yo femenino*. Esta idea es representada a través de la polilla que el propio homicida sitúa en el interior de sus víctimas. “El avance biológico de la polilla de la muerte, de larva a pupa, a adulto emergente, es una metáfora de la transformación de Jame Gumb de macho a hembra⁹⁸” (Magistrale, 2008:137).

Buffalo Bill, como veterano de guerra de Vietnam, guarda en su vivienda varios símbolos de oriente —mapa de Japón, imagen del monte Fuji y las polillas que coloca sobre sus víctimas que son originarias de Asia. De modo que se une a Bill con el discurso oriental en la película, para ser presentado como aquello que es desconocido por los occidentales. A ojos de los occidentales es “el otro”, un ser bárbaro que contrasta con la sociedad occidental civilizada (Nakamura, 2016: 147). Así, la escena drag protagonizada por Bill resulta controvertida porque contrapone los binarios “yo” y el “otro”, el “Oeste” y el “Este” (Nakamura, 2016: 154).

Siguiendo con esta idea, son varios los autores (Young, 1991; Fuss, 1995; Escudero, 1996; O’Brien, 2001; Hodel, 2016) los que defienden que existe una cierta homofobia en el filme, pues se asocia la homosexualidad o transexualidad con la villanía al concebir a Jame Gumb como un asesino en serie transexual. En el contexto de la sociedad homofóbica, la conducta de Buffalo Bill podría considerarse desviada, lo que lo enmarca doblemente como el villano. Causa terror porque, a diferencia de Clarice y otros personajes de la película, no tiene una identidad de género clásica aparente (Hodel, 2016: 160).

Buffalo Bill no es terrorífico solamente porque es un asesino, sino también porque transgrede y atraviesa las barreras establecidas del género, reivindicando, de esta manera, que el género es construido (Escudero, 1999:8). “Al mismo tiempo, la patologización incontrolada de Buffalo Bill en la película también revela, de manera inadvertida y más seria, la demonización de la

⁹⁵ “Buffalo Bill has not only become a cult figure in his own right, but a significant point of interest for the LGBTQ community” (Carveth, 2016: 124).

⁹⁶ “Buffalo Bill is the quintaessential *queer-as-monster*” (Hodel, 2016: 160).

⁹⁷ “Challenges the heterosexualist and misogynist constructions of the humanness, the naturalness, the interiority of gender even as he is victimized by them” (Halberstam, 1991: 50).

⁹⁸ “The biological advance of the death’s-head-moth—from larva to pupa, to emerging adult—is a metaphor for Jame Gumb’s transmogrification from male into female” (Magistrale, 2008:137).

homosexualidad que puede obtenerse en los modelos freudianos de masculinidad⁹⁹ (Young, 1991: 24). Los eruditos de los estudios *queer* han señalado durante mucho tiempo que la película perpetúa el tropo cinematográfico de la identidad transgénero "monstruosa" que comenzó con el personaje de Norman Bates en *Psicosis* de Alfred Hitchcock (Nakamura, 2016:149).

“La película crea aún más horror al presentar la identidad de género como un género incierto, desprendible y fácilmente cambiante que se convierte en una forma de caos, sin orden, la causa de confusión o simplemente comportamientos, cada uno de los personajes principales encarna un aspecto de ambigüedad de género, lo que ilustra que el género no puede tener límites ni significantes claros¹⁰⁰” (Hodel, 2016: 167).

El personaje de Buffalo Bill tiene una notable presencia a lo largo del filme, puesto que su identidad es revelada a los espectadores antes de que este sea descubierto por la protagonista. De este modo, durante el enfrentamiento entre Clarice y Jame Gumb, se posiciona a los espectadores en la piel del villano al mostrarles la imagen que ve el asesino a través de las gafas de visión nocturna que remiten al aparato cinematográfico. En este contexto, el uso de las gafas por parte de Buffalo Bill representa una versión particularmente escalofriante de lo que la teoría del cine feminista, ya que vincula la objetivación visual de las mujeres, tanto voyeurista como fetichista, con su asesinato literal. Así, “al igual que las mujeres en la película, también nos convertimos en el blanco de la mirada mortal de Buffalo Bill¹⁰¹” (Young, 1991: 22).

Con todo, la obra de Demme se ha convertido un hito feminista, al dar visibilidad no solo al colectivo LGTBI, sino también a las mujeres, a través de su protagonista. El personaje de Clarice Starling es la heroína del filme y a través de ella se traduce la teoría feminista a la realidad (Magistrale, 2008:143) y establece *El Silencio de los Corderos* como una película transformadora en el género (Bowdoin Van Riper, 2017:75). Son muchas las académicas que han empleado los Estudios de Género para analizar la representación de la mujer a través de su protagonista Clarice Starling (Halberstam, 1991; Hawkins, 1993; Garret, 1994; Staiger, 1999).

La cinta ofrece un punto de vista innovador al colocar a la mujer fuera de la esfera de trabajo culturalmente asociado al género femenino —limpieza, labores del hogar, cuidado de niños y ancianos— y situarla como la protagonista y la heroína indiscutible de la ficción. Hasta hace relativamente poco no era habitual retratar a una mujer ambiciosa en Hollywood (Hawkins, 1993:259). No solo se trata de la primera detective femenina importante de Hollywood, sino su primera heroína de acción femenina fuera del ámbito de la ciencia ficción y la fantasía (Van Riper, 2017:74).

⁹⁹ “At the same time, the film’s uncontrolled pathologization of Buffalo Bill also reveals, inadvertently and more seriously, the demonization of homosexuality that may obtain in Freudian models of masculinity” (Young, 1991: 24).

¹⁰⁰ “The movie further creates horror by presenting gender identity as uncertain, detachable and easily shifting gender that becomes a form a chaos -lacking order- the cause of confusion or simply demeanors, each of the main characters embodies an aspect of gender ambiguity, which illustrates that gender can have no boundaries or clear signifiers” (Hodel, 2016: 167).

¹⁰¹ “Like women within the film, we too become targets for Buffalo Bill’s deadly gaze” (Young, 1991: 22)

Al final del relato Starling consigue imponerse en un ambiente masculino y es capaz de hacer frente a los obstáculos del patriarcado que la mantienen al margen del sistema para emerger de su crisálida de aprendiz y transformarse al completo (Dimare, 2016:182). Clarice emprende un viaje personal dentro del FBI y también como mujer. Como todo héroe en el relato, la aspirante a agente del FBI dispondrá de mentores o guías que le ayuden a superar los obstáculos o pruebas que se le presenten en su camino.

Jack Crawford y Hannibal Lecter son figuras paternas para la huérfana Clarice, ya que ambos sienten respeto y amor por ella (Mann, 1996: 595). Crawford, su superior en el FBI, es quien le enseña el procedimiento policial (Stewart, 1995:46). Por su parte, Lecter, a pesar de que se encuentra entre rejas (Robbins, 1996: 88), será quien le ayude a introducirse más fácilmente en la mente de los criminales y a superar un antiguo trauma de su infancia. Clarice Starling es tomada por Hannibal como su hermana pequeña Mischa a la que debe proteger y cuidar (Fuller, 2005: 831).

Lecter acepta colaborar con Clarice al proporcionarle información sobre el criminal Jame Gumb y concibe estos encuentros como auténticas sesiones de terapia. Lecter define este intercambio de información por el propio como *Quid pro quo*, ya que Clarice intercambia sus recuerdos más privados por la experiencia vivida de deseo y violencia del caníbal¹⁰² (Mann, 1996: 599). Las conversaciones se convierten en una invasión de la intimidad de Clarice y “las vívidas imágenes y el incisivo interrogatorio el Dr. Lecter llegan a ser incluso más hirientes que el cuchillo de Buffalo Bill¹⁰³” (Reiff, 2017:87).

En una de las conversaciones que comparte con Starling, ella le revela uno de sus recuerdos más angustiosos. Clarice sufre una pesadilla recurrente en la que revive el momento en el que intentó salvar a unos corderos que iban a ser enviados al matadero en la granja del tío con el que se crió. La solución del psiquiatra para silenciar a los corderos que todavía resuenan en su mente—de ahí el título de la novela— es salvar a la hija de la senadora Martin, la última víctima de Jame Gumb. Lecter compara el intento desesperado de Starling de salvar a los corderos y acallar sus chillidos con el salvamento de Catherine. Solo así, la joven podrá alcanzar su madurez emocional. Clarice culmina su proceso de transformación con la captura de Jame Gumb, evitando que este complete el suyo propio.

La novela, sin embargo, se diferencia de la película en que le brinda a Clarice un sistema de apoyo de aliados masculinos que no existen en la película, o cuyos papeles se reducen considerablemente (Garrett, 1994: 4). Así, a lo largo del filme *El Silencio de los Corderos* se ven omitidas o disminuidas algunas de las tramas o personajes de la obra original. Ardelia Mapp, su compañera de piso, o los entomólogos Noble Pilcher y Albert Roden del Museo Nacional de Historia Natural de Smithsonian en Washington que la ayudan con la identificación de la polilla, se convierten en personajes secundarios. De este modo, la película hace que Clarice se vuelva más central, y más aislada, de lo que estaba en la novela (Taubin, 1993:130). El objetivo es mostrarla sola ante el peligro y destacar, aun más si cabe, su heroísmo al final del relato.

¹⁰² “The final two meetings between Clarice and Lecter are dialogues rather than invasions or even interrogations. Quid pro quo defines their interchange, as Clarice trades her most private memories for Lecter's lived experience of desire and violence” (Mann, 1996: 599).

¹⁰³ “Lecter's vivid images and incisive questioning cut deeper than Bill's knife” (Reiff, 2017:87).

La aprendiza del FBI se convirtió en un tótem cultural e icono feminista para las mujeres estadounidenses de finales de los 80 y 90 y ofreció una construcción de feminidad despojada de sus marcadores estereotipados de debilidad intelectual, susceptibilidad emocional e ineptitud profesional (Fuller, 2005: 820). En otras palabras, Clarice es una mujer que lucha contra el patriarcado, decidida a hacer que un asesino en serie pague por sus crímenes y, contra todo pronóstico, se alza con la victoria.

Es un símbolo de la mujer moderna que no busca únicamente la aprobación o aceptación personal en un puesto profesional, sino destacar entre sus compañeros masculinos (Stewart, 1995:61-62). “Su personaje se construye, entonces, como un femenino héroe desvalido que debe realizar a una forja heroica para ganarse los galanes de agente del FBI” (Sangro Colón, 2008a: 312). “La representación de Clarice como una mujer competente en una profesión dominada por hombres es una de las muchas formas de inversión de género que se destaca a lo largo de la narrativa¹⁰⁴” (Hodel, 2016: 162). Clarice consigue, por tanto, demostrar su profesionalidad y valía gracias a la aplicación de sus habilidades deductivas.

Clarice no es ni un héroe masculino ni una víctima femenina consigue convertirse en la heroína de la película en el ambiente masculinizado del FBI. Demme presenta a una heroína poco convencional (Mann, 1996: 591), una heroína gótica (Kilgour, 1998a; Tasker, 2019) y una auténtica superviviente (Hodel, 2016). En resumidas cuentas, “el personaje Clarice Starling representa un modelo emergente de una nueva heroína femenina¹⁰⁵” (Stewart, 1995:44). Es, para muchas mujeres de la época, un modelo feminista a seguir y una nueva mujer para una nueva era¹⁰⁶ (Ellis, 2008:161). El papel de Clarice redefinió un género e influyó en el futuro de los personajes femeninos (Szumskyj, 2008: 208). La película ofrece, en palabras de Ruby Rich, una nueva heroína femenina, una figura que consiguió “vengar los pecados de género de toda una década en un solo acto¹⁰⁷” (Rich, 1993:57).

“El Silencio de los Corderos finalmente sugiere que el objetivo de la heroína no radica en destruir al demonio en el que se ha convertido la masculinidad bajo el patriarcado, sino en crear una relación con él, para afirmar el valor femenino en un mundo hostil que ha olvidado cuán desesperadamente la necesita¹⁰⁸” (Stewart, 1995:61).

La cinta de Demme “representa un antídoto contra la ansiedad de una sociedad que pierde sus referentes tradicionales en el último tramo del siglo XX: aquí el mal es reconocible, es el asesino en serie, y el bien lo encarna ella” (Garrido y Latorre, 2017:37). Clarice es sinónimo de heroicidad, no solo por capturar al villano, sino por sortear los obstáculos a los que ha tenido que enfrentarse como mujer y salir vencedora. En otras palabras, “Clarice Starling es una heroína de la vida, una que nos lleva a una nueva búsqueda para transformar el miedo a lo

¹⁰⁴ “Clarice portrayal’s as a competent woman in a male-dominated profession is one of the many ways of gender inversion is highlighted throughout the narrative” (Hodel, 2016: 162).

¹⁰⁵ “The character Clarice Starling represents an emerging model of a new female heroine” (Stewart, 1995:44).

¹⁰⁶ “A new woman for a new age” (Ellis, 2008:161).

¹⁰⁷ “Avenge an entire decade’s genre sins in a single act” (Ruby, 1993:57).

¹⁰⁸ “The Silence of the Lambs ultimately suggests that the female hero’s goal lies not in destroying the demon that masculinity has become under patriarchy but by creating a relationship with him, to affirm feminine value in a hostile world that has forgotten how desperately it need her” (Stewart, 1995:61).

femenino en un triunfo de lo femenino¹⁰⁹” (Stewart, 1995:45). *El Silencio de los Corderos* “tiene más en común con la búsqueda heroica — crear un mundo de mayor seguridad y belleza donde las mujeres no deben tener miedo — que con la recreación del dolor y la humillación¹¹⁰” (Magistrale, 2008:141).

En definitiva, *El Silencio de los Corderos* narra el proceso de conversión a lo largo del relato de los colectivos minoritarios, en especial, las mujeres, encarnadas por el personaje de Clarice Starling, y el colectivo LGTBI representado por medio de Buffalo Bill. Siguiendo con esta idea, el cartel promocional del filme sintetiza a la perfección la lucha de la heroína y el villano del filme en contra del patriarcado y la dominación masculina a la que están sujetos.

En la imagen se revela el rostro de Clarice ligeramente ensombrecido. Sobre sus labios descansa el mismo tipo de polilla que empleaba Jame Gumb para sus víctimas y con el que ilustraba el proceso de transformación al que se estaba sometiendo. En este sentido, la voz de Clarice se encuentra silenciada y al haberse colocado el insecto de Buffalo Bill es, a su vez, victimizada. No obstante, la polilla despliega ya sus alas sobre Clarice, como clara alusión a la metamorfosis de la aprendiz del FBI.

En última instancia, sobre el insecto se superpone la imagen “In voluptas mors” de Salvador Dalí, cuya figura conforma una calavera. De este modo, al igual que en gran parte de la obra de Harris, se juega con la contraposición de conceptos, pues la polilla que recientemente ha completado su metamorfosis es empleada aquí como un símbolo de muerte. “La polilla, como Demme la emplea, se convierte en un símbolo general de creación, destrucción y transformación¹¹¹” (Dimare, 2016: 173).

3. Televisión de calidad en abierto: Hannibal Lecter en el epicentro de las ficciones de villanos

Hasta hace no demasiado, las series de televisión eran consideradas el hermano pobre del cine. La labor de la pequeña pantalla era acercar a los hogares y extender, al mismo tiempo, las narrativas y los géneros cinematográficos que tanto éxito habían cosechado en las salas de cine. Es a partir de la Tercera Edad Dorada de la televisión cuando el medio se reinventa y es capaz de lograr aquello que ansiaba desde sus orígenes: su reconocimiento y consagración como arte independiente.

La irrupción de los canales de pago y las plataformas digitales en los últimos años han sido esenciales para impulsar la llamada *televisión de calidad*. Estos nuevos actores ofrecen a los espectadores una parrilla televisiva individualizada con las propuestas más innovadoras del momento. De modo que, la amplia oferta y calidad de las nuevas producciones de la pequeña

¹⁰⁹ “Clarice Starling is a larger than life heroine, one who leads us on a newly unfolding quest to transform fear of the feminine into a triumph of the feminine” (Stewart, 1995:45).

¹¹⁰ “It has more in common with the heroic quest- to create a world of greater security and beauty where women need not to be afraid- than it does with the recreation of pain and humiliation” (Magistrale, 2008:141).

¹¹¹ “The moth, as Demme employs it, becomes an overarching symbol of creation, destruction, and transformation” (Dimare, 2016: 173).

pantalla han obligado a las *network* tradicionales a buscar su lugar en el mercado. Se han sumado, así, a la producción y emisión de ficciones que antaño no habrían tenido cabida en las cadenas públicas y han pasado, con ello, a formar parte del imparable desarrollo que experimentan las ficciones seriales de hoy en día.

Precisamente, la serie de televisión objeto de estudio *Hannibal* (Fuller et al., 2013-2015) se construye en un momento de gran cambio para la cultura televisiva en el que prima la experimentación (Later, 2018; Balanzategui, 2018; Abbott, 2018). Para la autora Jessica Balanzategui (2018), la televisión vive una nueva era, a la que bautiza “TVIV”— en clara referencia a la cuarta edad dorada de la televisión— y sitúa en el centro mismo a *Hannibal*. En ese marco se erige una de las obras más creativas a nivel visual y narrativo de la televisión (García Martínez, 2018). La serie de Bryan Fuller destaca, además, por ser una apuesta arriesgada por parte de la cadena pública NBC y, ya desde el primer capítulo, da cuenta de su deseo de alejarse de la esfera de las ficciones de las *networks* (Mudann Finn & Nielsen, 2019: 2). Es la deriva ‘gore’ que plantea desde el inicio lo que le acerca a la ficción más a la televisión por cable que a la emisión en abierto (Medina-Contreras, 2018: 187).

El ritmo pausado, la ralentización de ciertas imágenes y la estética general son el mayor distintivo de la ficción y por lo que a menudo ha sido comparado con el cine de autor. La serie de televisión se ha convertido en una serie de culto, si bien se ocupa de la rareza, lo *queer*, y del mal (Elliott, 2018: 249). Gran parte de los mecanismos narrativos que se emplean en la serie de la NBC “ubican a *Hannibal* en una lógica onírica jamás vista en la televisión estadounidense” (García Martínez, 2018b: 59). Es la complejidad de las tramas, la inventiva narrativa y visual que propone la obra del *showrunner* Bryan Fuller lo que sitúan, en palabras de Jason Mittel, uno de los mayores estudiosos de la televisión, a *Hannibal* como un claro ejemplo de lo que el autor denomina *Complex TV* (2015:173).

La serie de televisión no solo se enmarca dentro de la *televisión de calidad* por la complejidad de sus tramas o por su sobresaliente acabado visual, sino también por el carácter transgresor de la misma. Siguiendo con esta idea, se ven alterados los géneros narrativos clásicos en la ficción televisiva al situar al asesino como el colaborador acérrimo del FBI. Igualmente, se toma como punto de partida la narrativa original de las novelas de Thomas Harris y sus adaptaciones cinematográficas con el objetivo de reinventar el universo lectoriano y, al hacerlo, resaltar aún más la liminalidad y ambigüedad de su protagonista.

Se resalta, en definitiva, la complejidad multivalente de la obra de Bryan Fuller, no solo en el sentido de la palabra de Mittel, sino también en la respuesta emocional que la serie alienta en sus espectadores¹¹²(Mudann Finn & Nielsen, 2019: 7). A pesar de la cancelación de la cuarta temporada de la serie, *Hannibal* ha ido ganando adeptos y ha generado una comunidad activa online, los llamados *fannibales* (Crisóstomo, 2016; Ewoldt, 2019).

¹¹² “We hope to highlight the multivalent complexity of *Hannibal*, not just in Mittel's sense of the word, but in the emotional response the series encourages from its viewers” (Mudann Finn & Nielsen, 2019: 7).

Así, la indeterminación y ambigüedad en la que se mueve continuamente la obra de Fuller dificulta el consenso a la hora de catalogar el género cinematográfico en el que se sitúa. Similar a la obra de Harris y sus adaptaciones, diversos autores lo ubican entre el género del thriller y el procedimiento criminal (Ionita, 2014) o entre el horror y de procedimiento criminal (Lynch, 2018), delito procesal (Balanzategui, 2018). Es tildado también como thriller criminal (Breikss, 2016) o enmarcado dentro del género gótico (Abbott, 2017; García Martínez, 2018b), o incluso neo-noir (Nielsen & Mudan Finn, 2018).

La primera mitad de la primera temporada la ficción organiza sus episodios en base a la estructura clásica de las series de televisión de procedimiento criminal en donde se narra la búsqueda y posterior captura de un nuevo asesino en serie episodio a episodio. Sin embargo, *Hannibal* desafía nuevamente al espectador al romper el paradigma policíaco y revelar desde el primer momento al mayor criminal con el que se encontrará, el protagonista mismo del relato.

Resulta transgresor cómo un asesino en serie como Lecter puede llegar a convertirse en el mejor aliado del FBI para resolver los asesinatos perpetrados por un criminal similar a él. El Dr. Lecter colaborará activamente con el FBI en busca de asesinos en serie en cada capítulo, aunque es, al mismo tiempo, uno de los asesinos más buscados por la policía para la que trabaja. Es la figura que se encarga de la preservación del orden social y, a su vez, la que contribuye a su destrucción. Es, en palabras de Jeff Casey, un “detective desviado” (2015:554) y representa, por tanto, “una subversión fundamental de la figura del detective en la cultura popular estadounidense¹¹³” (Casey, 2015: 561).

Del mismo modo, la serie *Hannibal* se constituye como una reinterpretación del universo narrativo propuesto por su creador, Thomas Harris. En él se diluyen los límites entre los personajes y acontecimientos originales presentados en las novelas—*El Dragón Rojo*, *El Silencio de los Corderos*, *Hannibal* y *Hannibal: el origen del mal*—, así como las nuevas tramas y personajes creados expresamente para la ficción televisiva. Es la obra de Bryan Fuller la que volvería a relanzar la imagen del asesino caníbal, esta vez como el protagonista del relato. La serie asume, pues, un conocimiento básico de Lecter como un asesino en serie caníbal, ya que el personaje es lo suficientemente icónico como para ser conocido por la mayoría de los espectadores adultos (Mittel, 2015:173-174).

Como se ha mencionado, fue el exitoso y laureado filme *El Silencio de los Corderos* (The Silence of the Lambs, Jonathan Demme, 1991) con el que se dio a conocer la figura del carismático caníbal. *El Silencio de los Corderos* lanzó a las pantallas las narrativas de monstruos y es la ficción televisiva *Hannibal* la que consagró su legado. Thomas Harris creó con Hannibal Lecter una figura de pesadilla arquetípica que permanece en el imaginario colectivo de forma similar a Edward Hyde, los monstruos King Kong, Frankenstein, el Conde Drácula o los hombres lobo (Gordon, 2016).

¹¹³ “Hannibal represents a fundamental subversion of the detective figure in American popular culture” (Casey, 2015:561).

“Hannibal, de NBC, mantiene vivo este canibalismo, llenándose de monstruos victorianos y su erotismo mientras elabora una narrativa *queer* posmoderna de “hombre lobo” que muestra su continua relevancia en las concepciones contemporáneas de la masculinidad, la rareza y la monstruosidad¹¹⁴” (Elliott, 2018: 263).

Si bien la mitología de Lecter ha traspasado múltiples medios, la serie de Fuller presenta como nunca antes la figura del emblemático caníbal (Balanzategui, Later & Lomax, 2019: 39). Tanto las novelas de Harris como la serie *Hannibal* no solo codifican los peores miedos y ansiedades de la propia cultura—el enemigo que camina entre nosotros—, sino que sirven como un medio para afrontar estas sensaciones¹¹⁵ (Logsdon, 2017: 59). Dicho de otro modo, el mal deja de ser un fenómeno externo y pasa a estar encarnado por individuos corrientes que habitan en sociedad. Por ese motivo, ficciones como *Hannibal* funcionan como canalizadores de los miedos e inseguridades de cada momento al situar al asesino en serie, al criminal más temido, en el epicentro mismo del relato.

“Lecter combina los elementos monstruosos clave de los criminales infames que causaron el pánico moral del asesino en serie durante la década de 1980¹¹⁶” (Balanzategui, Later & Lomax, 2019: 31) y los traslada al tiempo presente. “Los monstruos pueden traspasar los límites establecidos por la sociedad sin que estos sean detectados¹¹⁷” (Mørch Jacobsen, 2016: 87) y es, precisamente, la imposibilidad de detectar a estos individuos lo que dificulta aún más su detención. Para Bainbridge (2018), Lecter representa un fracaso de la modernidad para enfrentar lo monstruoso y asegura, en su investigación, que Hannibal ofrece una “crítica sostenida” de los marcos legales y morales que refuerzan la modernidad. Es decir, Lecter es un claro ejemplo del nuevo protagonista televisivo, el *enemigo doméstico* al que aludía Crisóstomo (2013), el moderno *nadie* (Ercan, 2015: 160) que habita en sociedad y se esconde bajo una máscara de aparente normalidad. No obstante, la aparente humanidad del personaje no es más que una fachada bajo la que se esconde uno de los monstruos más peligrosos.

Hannibal Lecter es en sí mismo una contradicción inherente, un personaje inteligente y cortés que realiza actos tan incivilizados como el canibalismo (Goodrich, 2008: 37). “*Hannibal* prescinde de la moralidad (...) y potencia la estilización de la violencia” (Crisóstomo, 2014: 44) e introduce un nuevo sistema de valores. Lo llamativo en *Hannibal* es que el personaje principal juega un doble papel, pues es protagonista y antagonista a la vez, un psiquiatra-psicópata, un médico-asesino, un asesino en serie y hombre de la alta cultura, un caníbal que escucha a Bach mientras cocina delicadamente a sus víctimas. Su sadismo sin escrúpulos contrasta con la sofisticación, el refinamiento cultural y gastronómico que lo caracterizan. En definitiva, Hannibal se constituye a través de la unión de opuestos, es tanto un *salvaje*

¹¹⁴ “NBC’s *Hannibal* keeps this cannibalizing alive and well, gorging itself on Victorian monsters and their eroticism as it crafts a postmodern *queer* “werewolf” narrative that showcases their continuing relevancy in contemporary conceptions of maleness, *queerness*, and monstrosity” (Elliott, 2018: 263).

¹¹⁵ “Represent not only a codification of our own cultures worst fears and anxieties but a means of coping with these sensations” (Logsdon, 2017: 59).

¹¹⁶ “Lecter combines the key monstrous elements of infamous criminals who caused the serial killer moral panic during the 1980s” (Balanzategui, Later & Lomax, 2019: 31).

¹¹⁷ “Monsters are able to transgress the boundaries set by society without anyone detecting it” (Mørch Jacobsen, 2016: 87).

sofisticado como un *médico asesino* o incluso, en palabras de Oleson, un *heroico villano* (2005a:200).

“Lecter ilustra a la perfección el efecto espeluznante y misterioso de confundir límites, dentro y fuera, consumir y ser consumido, observar y ser observado¹¹⁸” (Halberstam, 1991: 39). Es, en concreto, esa identidad dual del protagonista una de las claves del magnetismo del personaje (Ruiz Martínez, 2017: 42). Así, “el nuevo prototipo del asesino en serie-monstruo es presentado de tal modo que atrae al individuo común y corriente. Buen ejemplo de ello es Hannibal Lecter” (Laza, 2016:414).

Igualmente, la ficción extiende la idea de la personalidad liminal del protagonista por medio de sus imágenes en la que colisiona conceptos tradicionalmente contrapuestos como el horror y la belleza, el arte y el salvajismo, el bien y el mal, lo real y lo onírico y, con ellos, cautivar a la audiencia a lo largo de sus tres temporadas. Y es, en concreto, “el carisma de este psiquiatra sociópata caníbal lo ha convertido en una de las principales figuras icónicas contemporáneas, lo que propicia la serialización de su vida, adaptándose sus hazañas al formato televisivo con la ficción dramática *Hannibal*” (García y Raya Bravo, 2015: 28). “La serie de Bryan Fuller es un oxímoron violento y perpetuo, que se empeña en colisionar opuestos: disfrute y dolor, hermosura y espanto, gore y gourmet, el refinamiento y la bestialidad, el canibalismo y la *haute cuisine*” (García Martínez, 2018a: 98).

Ese cruce de opuestos se traduce en una factura visual que disfraza y encubre los asesinatos y el canibalismo que practica su protagonista, Hannibal Lecter, mediante una imaginería artística y visualmente atractiva para los espectadores. “El arte gore- el embellecimiento de lo siniestro- que despliega la serie la convierte en un producto original y novedoso” (García Martínez, 2018b: 70).

“Fuller asalta visual y visceralmente a sus espectadores con estas exhibiciones profanas y marginalmente pornográficas, casi con certeza, con la intención no solo de destruir la resistencia del espectador a la sangre que empuja a Will Graham al borde de la locura, sino de crear en el espectador un hambre de más de la sangre¹¹⁹” (Logsdon, 2017: 57)

El horror y la maldad son, por tanto, camuflados en la ficción por medio de la estetización de los mismos, a través del embellecimiento de la violencia y de la bella presentación que se hace de sus crímenes (García Martínez, 2019:210). “Lecter se deleita obviamente tanto con sus habilidades quirúrgicas como con su arte gastronómico, combinando así simbólicamente su

¹¹⁸ “Lecter illustrates to perfection the spooky and uncanny effect of confusing boundaries, inside and outside, consuming and being consumed, watching and being watched” (Halberstam, 1991: 39).

¹¹⁹ “Fuller visually and viscerally assaults his viewers with these profane, marginally pornographic displays almost certainly with the intention not only of destroying the viewer's resistance to the gore that pushes Will Graham to the edge of insanity but of creating in the viewer a hungering for more of the gory” (Logsdon, 2017: 57).

destreza manual como médico y su brillantez intelectual como psiquiatra con su sociopatía anormal como asesino en serie y caníbal¹²⁰ (Ulyyat, 2012: 15).

En lo que respecta a la serie de televisión, *Hannibal* ha suscitado un amplio interés en la crítica especializada y en el mundo académico. Son tres los pilares principales que se han estudiado la ficción. En primer lugar, la mayoría examinan la estética y puesta en escena, en especial, la manera en la que la serie logra camuflar el horror de los crímenes de Lecter. En segundo lugar, son frecuentes, también, las investigaciones que analizan sus personajes principales, tanto la relación amorosa entre el caníbal y su pupilo Will, como en los que se reflexiona sobre la identificación del espectador y el carácter liminal del asesino protagonista. En último lugar, y aunque resultan algo menos habituales, son de destacar los artículos que exploran el dialogismo que establece la serie de televisión con las novelas y/o películas del universo narrativo creado por Harris.

Como decimos, la mayor parte de los estudios giran en torno al plano visual, tanto la bella-horrorosa presentación de los platos caníbales como la estética general de la serie. Es a través de la exquisita exposición de los menús gastronómicos y de la artística puesta en escena con la que embellece los cuerpos de sus víctimas uno de los rasgos distintivos de la serie (Crisóstomo, 2015a; Fuchs, 2015; Ndalianis, 2015; Arnett, 2016; Andrzejewski, 2017; Crisóstomo, 2018; Fuchs & Philips, 2018; Lynch, 2018; Medina-Contreras, 2018; García Martínez, 2019a-b; García Martínez, 2020). Si bien estos trabajos ahondan en los principales recursos que emplea la ficción para generar esa puesta en escena preciosista, destaca el empleo de la música clásica como el elemento principal para cohesionar la sofisticación y el salvajismo del protagonista (Piñeiro-Otero, 2016).

La ambigua relación entre el caníbal y su pupilo, Will Graham, ha sido también objeto de análisis en diversas investigaciones (Casey, 2015; Breeda, 2016; Casey, 2018; Messimer, 2018; Deshane, 2019; Lewerenz, 2019), así como en *Becoming: Genre, Queerness, and Transformation in NBC's Hannibal* coeditado por Kavita Mudan Finn y EJ Nielsen (2019). *Hannibal* modifica puntos de referencia heteronormativos tradicionales al presentar algunos aspectos de “desviación” como la sexualidad *queer* de sus dos protagonistas. De este modo, se construye en la narración una situación de normalidad que ayuda a redefinir la sociedad ideal americana y como consecuencia la serie y su personaje crean una “identificación con un protagonista cuasi *queer* y psíquicamente no normativo¹²¹” (Casey, 2015: 562).

Hannibal es un personaje *queer* en tanto que se erige como un ser al margen de la sociedad convencional. Dicho de otro modo, “se estructura en torno a oposiciones binarias, entre heterosexual y *queer*, mentalmente enfermo y saludable, normativo y no normativo en una adaptación *queer* que se basa en la difuminación de los mismos límites¹²²” (Lewerenz, 2019: 72). La relación *queer* de los personajes no solo sitúa a la serie de televisión fuera de la línea

¹²⁰ “Lecter takes obvious delight in both his surgical skills and his gastronomic art, thus blending symbolically his manual dexterity as a doctor and his intellectual brilliance as a psychiatrist with his abnormal sociopathy as both a serial killer and a cannibal” (Ulyyat, 2012: 15).

¹²¹ “Identification with a quasi-*queered* and psychically non-normative protagonist” (Casey, 2015: 562).

¹²² “Is structured around binary oppositions, between straight and *queer*, mentally ill and healthy, and normative and non normative into a *queer* adaptation that is based on the blurring of the same boundaries” (Lewerenz, 2019: 72)

normativa de las novelas y los filmes de la saga (Nielsen & Mudan Finn, 2018), sino también en el panorama audiovisual actual. Si bien “ninguna serie ha explorado una relación equívoca entre hombres del mismo sexo de la forma en que Hannibal lo ha hecho¹²³” (Casey, 2018:589).

Del mismo modo, ha sido objeto de análisis el personaje de Lecter en sí mismo, desde la liminalidad que envuelve al villano protagonista (Crisóstomo, 2014; Elliot, 2018), hasta los análisis en los que se detallan los mecanismos de seducción empleados para mantener el interés por este personaje en los espectadores (Crisóstomo, 2015b; Logsdon, 2017; Fuchs & Phillips, 2018). Los primeros artículos sobre Hannibal Lecter datan, esencialmente, de los años 90, coincidiendo con el estreno de *El Silencio de los Corderos*. Se realiza un profuso análisis de las cuatro novelas de Thomas en el libro *Dissecting Hannibal Lecter: Essays on the Novels of Thomas Harris* dedicado, editado por Szumskyj, publicado en 2008, y el libro de Philip Simpson *Making Murder: The Fiction of Thomas Harris: The Fiction of Thomas Harris* del año 2009.

Como ya se ha mencionado, *El Silencio de los Corderos* es el filme más estudiado de la saga por ser considerado uno de los iconos feministas de la época por ubicar a la heroína Clarice Starling en el centro del relato. Fue, por tanto, analizado el personaje de Clarice y su importancia en la narrativa en numerosos artículos de la época (Halberstam, 1991; Tharp, 1991; Young, 1991; Hawkins, 1993; Sundelson, 1993; Mann, 1996; Staiger, 1999; Philips, 2000), así como en el reciente libro editado por Miller *The Silence of the Lambs: Critical Essays on a Cannibal, Clarice, and a Nice Chianti* de 2016, que no es sino otra prueba de la influencia que adquiere todavía hoy día el relato ideado por Thomas Harris. En cuanto a la relación intertextual entre la serie y la saga, ha sido abordado por algunos de los más recientes artículos, si bien de manera superficial (Scahill, 2016; Ruiz Martínez, 2017; Abbott, 2018; Lewerenz, 2019; Rieger, 2019).

Hannibal se ha convertido en todo un reclamo por parte de la crítica especializada. Se trata de una serie de televisión emitida en abierto, en plena edad dorada de la televisión, que guarda la calidad y complejidad temática y visual habitual de los canales por cable. El auge de las ficciones televisivas, tanto de las cadenas públicas y privadas, como de las plataformas de *streaming*, han posibilitado la transformación de estas en verdaderos productos audiovisuales de calidad. En el caso de la ficción televisiva que nos ocupa, destaca por su imaginería visual, por las alusiones y reinterpretaciones al universo narrativo de Thomas Harris y, como no, por situar al villano, a quien acostumbraba a ocupar el papel secundario, en el epicentro mismo del relato.

Hannibal Lecter es el ejemplo paradigmático del nuevo protagonista televisivo, del *enemigo desconocido* que convive y acecha en nuestra sociedad. No obstante, el icónico personaje no debe ser visto únicamente como un villano— un asesino en serie o psicópata—, sino también como un monstruo. Es un ser, en apariencia ordinario, que habita en el mundo natural y que transgrede los límites de la naturaleza, no por poseer un aspecto monstruoso, sino por alimentarse de sus iguales, de los humanos. En este sentido, la misma concepción como ser caníbal, ubica a Hannibal Lecter en una posición liminal como *villano monstruoso* o *monstruo humano*.

¹²³ “No series has explored an equivocal same-sex male relationship in quite the way Hannibal has” (Casey, 2018:589).

El personaje de Lecter establece un continuo cruce de identidades al erigirse como el perfecto *esteta salvaje* y presentarse como un personaje todavía más ambiguo que el de obras anteriores. Igualmente, la serie de televisión continúa el legado de su predecesora el filme feminista de *El Silencio de los Corderos* y modifica la relación semi-romántica entre Clarice Starling y Hannibal por el de los personajes *queer*, el caníbal y su pupilo Will Graham, que la protagonizan. Con todo, es la identidad fronteriza que adquiere la ficción y, en especial, su protagonista, lo que compone el objeto de estudio de la presente investigación.

CAPÍTULO III:

ANÁLISIS

3. Hannibalverse:

**Un triple recorrido narrativo
a través de las novelas,
los filmes y la serie**

“El buen gusto en todo era una constante de las vidas norteamericana y europea del Doctor Lecter, en su vida como psiquiatra de prestigio y como monstruo fugitivo” (Harris, 1999: 263).

*“Cruzar los límites no es lo mismo que violarlos”
(Hannibal Lecter, “Naka-Choko, 2x10”)*

3.1. Una multiplicidad de voces: El diálogo intertextual para la construcción del discurso

Dentro de los estudios literarios es la intertextualidad uno de los conceptos que ha suscitado mayor interés entre los académicos. Las investigaciones de la crítica y teoría literaria han defendido en los últimos años la idea de que todo texto es construido en base a una serie de ideas o concepciones de discursos anteriores. Se han seleccionado aquí las teorías de tres de los pensadores más importantes que dedicaron sus obras a investigar profusamente esta temática: Mihail Bajtín, Julia Kristeva y Gerard Genette.

Durante el segundo tercio del siglo XX fue el teórico ruso Mijail Bajtín, a través de diversos trabajos sobre la literatura, quien afirmó por primera vez que toda obra mantiene una relación implícita con otras anteriores. Es decir, cualquier texto necesita tener en cuenta a los que le preceden para que pueda generar expresión y sentido. Es lo que Bajtín llamaría *dialogismo* de los enunciados o *polifonía discursiva*.

“En todo enunciado, en un examen más detenido realizado en las condiciones concretas de la comunicación discursiva, podemos descubrir toda una serie de discursos ajenos, semiocultos o implícitos y con diferente grado de otredad. Por eso un enunciado revela una especie de surcos que representan ecos lejanos y apenas perceptibles de los cambios de sujetos discursivos, de los matices dialógicos y de marcas limítrofes sumamente debilitadas de los enunciados que llegaron a ser permeables para la expresividad del autor” (Bajtín, 1982: 283).

De modo que el emisor de un texto ha sido previamente receptor de una serie de ideas y, por tanto, guarda en su memoria algunos de esos conceptos tratados. Así, por medio del *dialogismo*, Bajtín hace referencia a la relación de un texto con sus antecesores y, al mismo tiempo, alude a la pluralidad de voces superpuestas e interconectadas de las que se compone todo discurso. Dicho de otro modo, “todo enunciado es un eslabón en la cadena, muy complejamente organizada, de otros enunciados” (Bajtín, 1982: 258) y que se unen, a su vez, “con los eslabones posteriores de la comunicación discursiva” (p.285).

Tal y como explica Bajtín, estas relaciones dialógicas con otros textos son visibles, principalmente, en los cuatro fenómenos literarios planteados por el teórico. Los discursos a los que se hace referencia en los textos pueden verse alterados en forma de parodia, homenaje o ironía o bien manifestarse de manera implícita o explícita por medio de la cita. El *dialogismo* de Bajtín no se daría a conocer, mayormente, hasta unos años más tarde gracias a Julia Kristeva quien lo rebautizaría bajo el término de *intertextualidad*.

Fue en 1967 cuando la mencionada autora pretendía acercar las nociones abordadas por Bajtín a través de su influyente artículo *Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela*. En sus primeras líneas, la filósofa resaltaba la importancia de la obra del teórico por haber sacado a relucir “los problemas fundamentales que enfrenta hoy el estudio estructural del relato” (Kristeva, 1997:1). Es necesario, pues, como declara Kristeva, reflexionar sobre la manera en la que se articulan las palabras e ir más allá al establecer las relaciones con las secuencias mayores. Continuando con las consideraciones de Bajtín, Kristeva opta por el término de

intertextualidad y lo concibe como un espacio en el que se cruzan múltiples enunciados y en el que son modificados los diversos sistemas significantes.

“Todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de *intersubjetividad* se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje se lee, por lo menos, como *doble*” (Kristeva, 1997:3).

Kristeva distingue dos dimensiones de la intertextualidad. Llama dimensión intertextual horizontal cuando los textos construyen una relación dialógica con otros que le anteceden y lo siguen en la cadena de textos. Por el contrario, califica como relaciones intertextuales verticales a los textos que se organizan en base a un contexto histórico o cultural. Las ideas de la filósofa serían replicadas por autores como Roland Barthes que, tan solo unos años más tarde, aunaba mediante el concepto de *intertexto* los distintos niveles de los que se compone cualquier discurso¹²⁴.

El último de los autores a tratar es el narratólogo Gerard Genette. Es probablemente quien aborda este campo de estudio con mayor detalle al clasificar, en su obra *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* (1982), los cinco tipos de relaciones de los que puede alimentarse todo texto. En este caso, el término de intertextualidad, previamente acuñado por Kristeva, es tan solo una de las cinco tipologías que propone el teórico. A este respecto, Genette se refiere con el concepto de *transtextualidad* o *trascendencia textual* a un sentido más amplio y lo define como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (1989b:10).

Genette enumera las cinco relaciones *transtextuales* que posee cada texto en “un orden aproximadamente creciente de abstracción, de implicación y de globalidad” (Genette, 1989b: 10): intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad. Emplea, según afirma con sus propias palabras, el término intertextualidad, delimitado por Julia Kristeva, como base para construir el paradigma terminológico en su obra y explica este concepto “de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (Genette, 1989b:10).

“Esta relación entre textos se manifiesta de forma explícita y literal mediante la cita, en forma menos explícita y menos canónica, a través del plagio, y en forma todavía menos explícita y menos literal por medio de la alusión” (Genette, 1989b:10). Una de las condiciones para que la intertextualidad pueda existir plenamente para Genette es que los receptores deben identificar las referencias a textos previos, de no ser así, no resultarían efectivas.

La segunda relación *transtextual* que reside en todo texto es la paratextualidad. Aunque las cinco categorías de Genette se exponen desde *Palimpsestos*, no es sino hasta la publicación de su libro *Umbrales*, cuando este elabora de manera amplia un estudio sobre esta segunda clase. El paratexto son aquellas anotaciones que le sirven al receptor del texto a completar el mensaje que se transmite “un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y

¹²⁴ Utiliza el término *intertexto* para la definición de la palabra “texto” en *l'Encyclopaedia Universalis* en 1973.

menos tendente a la erudición externa no puede siempre disponer tan fácilmente como lo desearía o lo pretende” (Genette, 1989b:11-12).

El paratexto son todos aquellos elementos que aparecen fuera del texto y los divide, a su vez, en las categorías de peritexto y epitexto. El peritexto es el que acompaña al texto, un “*emplazamiento* que podemos situar por referencia al texto mismo: alrededor del texto, en el espacio del volumen, como título o prefacio y a veces como inserto en los intersticios del texto, como los títulos de capítulos o ciertas notas” (Genette, 2001:10). Puede entenderse, por ello, como el subtítulo, seudónimo, prólogo, dedicatoria, epígrafes, notas u epílogo. El epitexto, por el contrario, no se encuentra anexado al propio texto, pero tiene una relación con el mismo. Se halla “alrededor del texto todavía, pero a una más respetuosa (o más prudente) distancia” y se ubica en el exterior del libro (Genette, 2001:10). En esta división se incluyen las reseñas, notas críticas, cartas, entrevistas, diarios íntimos y las conversaciones.

La metatextualidad es el tercer tipo de trascendencia textual que destaca el académico. “Generalmente denominada *comentario* que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo, convocarlo, e incluso, en el límite, sin nombrarlo” (Genette, 1989b:13). Esto es, un texto que habla de otro, en una relación más bien crítica, construye una relación metatextual con ese, sin que sea necesario mencionarlo o citarlo.

La hipertextualidad, el cuarto tipo de *transtextualidad*, se define como “toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (Genette, 1989b:14). El autor reconoce que toda referencia *transtextual* es en realidad hipertextual, ya que todo texto siguiendo las ideas de Bajtín y Kristeva, se conecta con otros más. Si bien el libro *Palimpsestos* es donde el teórico clasifica los cinco tipos de relaciones *transtextuales* de cualquier texto, es básicamente un estudio sobre la hipertextualidad.

Dentro de la hipertextualidad, Genette distingue dos grandes tipos —la imitación y la transformación— y tres niveles funcionales o de régimen —lúdico, satírico y serio. Del cruce de ambos criterios resultan seis categorías, tres imitativas —pastiche, imitación satírica (*charge*) y falsificación (*forgerie*)— y tres transformativas —parodia (*parodie*), travestimiento burlesco (*Travestissement*) y transposición (*Transposition*). Es esencialmente a este último concepto al que le dedica Genette un amplio espacio de su libro.

	Régimen lúdico	Régimen satírico	Régimen serio
Transformación	Parodia	Travestimiento burlesco	Transformación seria o trasposición
Imitación	Pastiche	Imitación satírica	Falsificación

Elaboración propia. Cuadro resumen de las seis prácticas hipertextuales presentadas en la obra Palimpsestos de Genette (1989).

El término *transposición* o *transformación seria* es utilizado para referirse a la alteración de la obra con el fin de ser narrada de una forma distinta a la original. En palabras del autor, “no

existe transposición inocente que no modifique de una manera o de otra la significación de su hipotexto” (Genette, 1989b:375). De ahí, Genette extrae dos tipos: las formales y las temáticas.

De entre las formales destacan aquellas que se refieren a la forma externa (*traducción, versificación o prosificación*), el estilo (*transestilización*), extensión (*translongación*) o el modo (la *transmodalización*), es decir, “cualquier clase de modificación realizada en el modo de representación característico del hipotexto” (Genette, 1989b:356). Entre las temáticas se distinguen las diegéticas (cambios en el universo espacio-temporal), pragmáticas (cambios en la acción o la historia) y semánticas (cambios de sentido o significado de la historia). De entre las diegéticas, se pueden distinguir las transposiciones homodiegéticas y heterodiegéticas. Las heterodiegéticas son aquellas en las que se cambia el nombre, sexo o edad de los personajes y/o el espacio temporal o social del hipertexto. El cambio de sexo es un elemento importante de la transposición diegética y esta alteración “puede tener como única función adaptar una obra a un nuevo público” (Genette, 1989b:380).

La homodiegéticas, por el contrario, son aquellas en las que se modifican elementos narrativos de la historia sin llegar a ser el tiempo o el espacio de la diégesis. Es recurrente la modificación de los motivos de los personajes o las causas de la acción (lo que Genette resume como *transmotivación*) o en las que se alteran las acciones, actitudes y sentimientos que caracterizan al personaje, su valor. El personaje puede ser degradado (*desvalorización*), presentarse de forma positiva su valor (*valorización*) o con una mayor complejidad del mismo (*transvalorización*).

La última clase de *transtextualidad* es lo que Genette llama architextualidad. En este caso, es todo lo escrito fuera del texto —portadas, contraportadas, marcas que señalen que la obra pertenece a un determinado género. Son los “tipos de discursos, modos de enunciación, géneros literarios, etc- del que depende cada texto singular” (Genette, 1989b: 9). Con todo, el propio autor en la introducción del mencionado libro aseguraba que la lista de relaciones transtextuales que ofrecía no llegaba a ser ni exhaustiva ni definitiva. De modo que el teórico dejaba abierto el campo para futuras investigaciones.

En general, no resultan comunes las investigaciones que estudian la relación intertextual entre diversas artes ni aquellas en las que se ahonda en la relación implícita que guarda, por ejemplo, un filme adaptado con su novela original (Thompson, 2003:74-75). Según Kristin Thompson, no es una labor sencilla conseguir trasladar fielmente la narrativa de una novela a la gran pantalla, en especial, para hacerlo por medio de un filme comercial cuya duración es más que limitada (2003:75). Las adaptaciones del cine a la televisión tienen lugar desde al menos 1949 (Thompson, 2003:83) y es a partir de los años 70 cuando, principalmente, se popularizó la realización de las secuelas en Hollywood con el objetivo de buscar nuevas formas para captar a la audiencia (Thompson, 2003: 100).

Es la familiaridad de las tramas una de las razones principales que destaca Thompson para el éxito de estas ficciones y por las que se realiza principalmente esta expansión del universo narrativo original (2003:79). En este sentido, la autora pone como ejemplo la adaptación a la gran pantalla de la novela *El Silencio de los corderos* de Thomas Harris. En ella, los guionistas se vieron en la obligación de reducir la considerable extensión del libro y eliminar algunas de las

subtramas principales para poder adaptarse al formato cinematográfico y, a pesar de ello, el filme tuvo como resultado “un guion magistral” (Thompson, 2003:75).

Para la académica las adaptaciones del cine a la televisión resultan igualmente interesantes, puesto que ambos comparten muchas técnicas y posibilitan la creación de secuelas, precuelas, *spin offs* y sagas a partir de la historia original. La expansión de la trama en diferentes medios de comunicación refleja un cambio importante en la propia concepción de la narrativa y se da, principalmente, debido a la irrupción de las series de televisión que posibilitan la profundización en la trama. “Si asumimos que cada medio tiene sus propias limitaciones y posibilidades expresivas, entonces, los artistas deben cambiar una narrativa existente de manera significativa al apropiarse de ella para crear una nueva obra en un medio diferente¹²⁵” (Thompson, 2003:76). En el caso de *Hannibal*, la ficción puede verse como un pastiche lúdico del original, en el que se intercambian diálogos entre personajes y se injertan citas en contextos completamente diferentes. Se presenta, de este modo, como un juego para el espectador que es capaz de apreciar las complejas narrativas que se crean y detectar la forma en la que se ha adaptado el texto en base a su original.

3.2. Un cruce de fronteras cinematográfico: Homenajes fílmicos y artísticos en *Hannibal*

La ficción televisiva revisita y altera la saga Hannibal y establece conexiones con el cine y el arte constituyéndose como un auténtico *pastiche* audiovisual. El universo Hannibal o *Hannibalverse* se completa mediante las numerosas referencias cinematográficas y artísticas de las que bebe su creador y con las que enriquece la puesta en escena preciosista de la serie de televisión aquí analizada. Este apartado tiene previsto servir a modo de introducción de las principales influencias cinematográficas y artísticas que se encuentran a lo largo de la serie de televisión y que continuarán desarrollándose en los sucesivos análisis.

El objetivo primero de Bryan Fuller es trasladar el cine a la pequeña pantalla y hacerlo, a través de una reformulación del universo ideado por Thomas Harris. El equipo del *showrunner* deseaba crear con *Hannibal* una película artística suntuosa acorde al cine de los años 80¹²⁶ (Thurm, 2015). Es por ello que son frecuentes las alusiones directas al cine de Stanley Kubrick, desde la composición escénica hasta la búsqueda de la simetría en la disposición de los planos, la plasticidad y color de los directores del *giallo* como Darío Argento, la presencia corporal del aire de David Cronenberg, el disfrute sádico de la violencia de filmes como *Funny Games* (Michael Haneke, 1997) o *American Psycho* (Mary Harron, 2000) y la estética surrealista característica del director David Lynch (Crisóstomo, 2018:141; Votaw, 2013)¹²⁷.

¹²⁵ “If we assume that each medium has its own constraints and expressive possibilities, then artists must change an existing narrative significantly in appropriating it for a new work in a different medium” (Thompson, 2003:76).

¹²⁶ “We are making a pretentious art film from the 80s” (Thurm, 2015).

¹²⁷ En este apartado se recogen algunas de las alusiones cinematográficas y artísticas que se encuentran en la serie de televisión. No obstante, conviene resaltar que a lo largo de los sucesivos apartados se irán estableciendo conexiones con el cine y el arte a fin de completar y desarrollar de mejor manera los siguientes análisis.

La estetización de la violencia es uno de los rasgos distintivos de la ficción y son frecuentes, por influencia del cine italiano, la prolongación temporal de las imágenes, del surrealismo y la alucinación visual para generar belleza donde, en realidad, se esconden imágenes grotescas (Weintraub, 2014). Es especialmente en la primera mitad de la tercera temporada, la que se refiere a la etapa en Italia de Hannibal, donde se hallan mayores referencias al *giallo*. Esto es, la producción televisiva no solo ambienta la trama en el país europeo, sino que toma también referencias directas de esta corriente cinematográfica.

En cuanto a la estética general de la serie, destacan sus tonos fríos, especialmente grisáceos. La elección del gris no resulta casual en la ficción de Fuller, puesto que, cromáticamente, como el resto de valores asociados a la serie, se posiciona en los límites de dos colores opuestos: el blanco, asociado a la pureza y la bondad, y el negro, ligado al mal (Brusatin, 1987:39). Es en ese “entre”, el blanco y negro; entre el bien y el mal; entre el buen gusto y la perversión más horrenda, sobre la que se erige la serie de televisión. Este color envuelve a las escenas de *Hannibal* con una estética lúgubre similar a los cuadros caravaggiescos que destacan, principalmente, por el uso del claroscuro—técnica empleada en gran parte de las escenas de lucha de la serie— y la utilización del color rojo.

Al igual que en el barroco, el exceso y la teatralidad destacan en la puesta en escena de la ficción televisiva y es el color rojo el protagonista habitual en muchas de ellas. Uno de los filmes a destacar es *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante* (*The Cook, the Thief, His Wife & Her Love*, Peter Greenaway, 1989). Del mismo modo que *Hannibal*, el filme de Greenaway se desarrolla en un ambiente casi teatral en donde puede verse, a través de planos generales, a los personajes de la ficción pasando de un escenario a otro.

Uno de los rasgos distintivos de esta pieza audiovisual es que se va modificando el *atrezzo* y el vestuario de los personajes con cada cambio de localización y proporciona información añadida para los espectadores: el color verde se asocia a los alimentos vegetales que se encuentran en la cocina, el amarillo con los cadáveres y la putrefacción del interior del frigorífico y el blanco de los aseos se relaciona con la pureza y la paz que halla la mujer del dueño del restaurante en los encuentros amorosos que mantiene con su amante.

El villano protagonista, Albert Spica, comparte al igual que Hannibal Lecter el interés por la alta cocina e igualmente se relaciona el poder y peligrosidad de ambos personajes mediante el color rojo [1]. En este sentido, es en su restaurante, Le Hollandais, el escenario central de la película y donde, al igual que el despacho del caníbal, adquiere la mayor presencia este color. El rojo simboliza en el filme la violencia y el canibalismo que practican al final del relato los descontentos empleados del restaurante al cocinar a su tiránico jefe, como lo haría el propio Lecter, disponiéndole como un plato más de su restaurante.



1

Por otro lado, gran parte de los banquetes que disfruta Spica son semejantes a los bodegones de las pinturas barrocas, suntuosamente decorados con jarrones y candelabros como los que prepara el caníbal en la serie. El interés del director del filme por este movimiento artístico es resaltado por medio del nombre del restaurante *Le Hollandais* (el holandés) en clara referencia al origen del pintor barroco Franz Hals, autor del cuadro “Banquet des officiers du corps des archers de Saint-Adrien” de 1627 que, precisamente, descansa sobre la pared frente a la que cenan el dueño del restaurante y sus secuaces en lo que parece ser su última cena antes de ser asesinado [2-3].



2



3

En la serie de televisión, el rojo es utilizado con frecuencia, tanto en el vestuario como en la puesta en escena de los personajes. Es el caso del *atrezzo* de los personajes durante la histerectomía que le es practicada a Margot Verger contra su voluntad en el undécimo episodio de la segunda temporada (“Kō No Mono”, 2x11) [4]. Son los trajes de color rojo de los cirujanos los que advierten de la sumisión de la joven, coaccionada para someterse a esta intervención quirúrgica.

La periodista Freddie Lounds es también vestida de color rojo en el segundo episodio de la primera temporada (“Amuse-Bouche”, 1x02) y situada sobre la característica pared del mismo color del despacho de Lecter para hacer pensar a los espectadores que pronto será asesinada por el caníbal [5]. Misma idea se repite con la reportera del *Tattle crime* en el episodio decimotercero de la segunda temporada (“Mizumono”, 2x13) cuando esta finge estar muerta a petición de Will Graham y aparece completamente pintada de rojo para simular que ha fallecido [6].



4



5



6

Al igual que del filme de Greenaway, la serie de televisión toma algunas alusiones estéticas, ligadas también al color rojo, del renombrado filme *El resplandor* (*The Shinning*, Stanley Kubrick, 1980). La primera se da en el primer episodio de *Hannibal* (“Apéritif”, 1x01) [7-8] durante la conversación que mantienen Jack Crawford y Will Graham en los servicios de las oficinas del FBI. En esta escena no solo nos topamos con una referencia visual de los aseos, sino también de los roles que ocupan ambos personajes en las dos escenas.



7



8

En la película *El resplandor* el fantasma del antiguo vigilante del hotel sermonea a Jack Torrance y lo insta a realizar el cometido que se le ha encomendado: asesinar a su familia. En *Hannibal*, Jack le pide a Will lo contrario, que atrape al asesino en serie del caso que están investigando, valiéndose de su singular habilidad empática. Tanto Delbert Grady, el vigilante fallecido en el largometraje de Kubrick, como Jack Crawford en la serie, funcionan como mentores de Torrance y Graham, respectivamente. Ambos personajes están obligados a realizar tareas que no desean y son las que les llevarán a su perdición.

El mismo Fuller afirmaba estar contando una versión de *El resplandor*, pues en *Hannibal* se narra la historia de un hombre que se gana la vida con su imaginación y poco a poco va perdiendo la cabeza¹²⁸ (Hibberd, 2013). Todas las estancias en las que trabajan los protagonistas son habitaciones enmoquetadas de colores apagados como en el Hotel Overlook que se presenta en la cinta de Kubrick, lo que confiere una cierta sensación de encerramiento para los espectadores. Por otro lado, la oficina del doctor Lecter es también semejante a las columnas y arcos que rodean el hall o salón principal del hotel [9-10].

¹²⁸ “We are telling the story of a man who makes his living with his imagination who slowly loses his mind over the course of the season. We are telling a version of *The Shinning*” (Hibberd, 2013).



9



10

Una nueva referencia a los escenarios del filme sucede tan solo unos episodios más adelante de esta primera temporada (“Sorbet”, 1x07). Los agentes del FBI hallan en la serie de televisión el cuerpo de un hombre, en una habitación que recrea a la 237 del hotel, justamente, en la que tuvo lugar el trágico suceso en el que un hombre asesinó con un hacha a su mujer y sus dos hijas. La visita de Torrance a esta estancia en *El Resplandor* será la que le hará perder finalmente la cordura. Jack Torrance entra en esta habitación del hotel y descubre a una mujer que se encuentra desnuda tras las cortinas de la bañera. No obstante, es el reflejo del espejo el que le revela la verdadera imagen de la mujer, una anciana cuya piel se encuentra ya en descomposición.

Al igual que la mujer que fue asesinada en la cinta de Kubrick, es también en la bañera donde Will Graham y los agentes del FBI descubren la última víctima de un nuevo asesino en serie [11-12]. Además de la similitud en la disposición general de la habitación del hotel de la ficción de Fuller con respecto a la Kubrick, se halla una última referencia en esta escena en el grabado de uno de los armarios. En él puede verse la imagen de un laberinto, el mismo en el que luchan al final del relato Jack Torrance y su hijo [13-14].



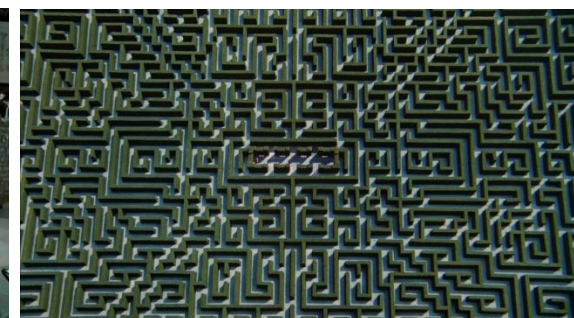
11



12



13



14

La última de las alusiones a *El Resplandor* la hallamos en el segundo episodio de la tercera temporada (“Primavera”, 3x02). Por medio de un *flashback*, Will recuerda la lucha encarnizada que había protagonizado junto con Hannibal al final de la segunda temporada. La escena arranca con un plano que muestra al joven tendido en el suelo de la cocina de Lecter, tras haber sido herido con un profundo corte en el estómago. Graham advierte la figura de un ciervo herido del que comienza a emanar una ingente cantidad de sangre. La sangre pronto inunda la habitación, al igual que ocurre en *El resplandor* donde Wendy Torrance, la esposa de Jack, se imagina el ascensor del hotel dejando pasar un mar de sangre [15-18]. En *Hannibal* la representación de esta escena va más allá, puesto que la cocina del caníbal se llena por completo, e incluso Will parece flotar y hundirse en un océano de sangre.



15



16



17



18

Esta escena es soñada por Will y construida en el traumático momento en el que por poco pierde la vida. En este sentido, la vívida imaginación que presenta el protagonista de *Cabeza borradora* (Erasehead, David Lynch, 1977) y su declive demencial es comparable al que sufre Will Graham en la primera temporada de la serie. Henry Spencer acude a la casa de su novia que está embarazada y a punto de dar a luz a un niño prematuro e inhumano. Antes de que eso ocurra, durante la cena con sus suegros y su novia se imagina al pollo que tiene frente a sí ensangrentado [19].

Una imagen semejante se da cuando Will Graham imagina desangrarse al pez que está cocinando (“Buffet Froid”, 1x10) [20]. Ambas imágenes simbolizan el miedo de los dos personajes, el de *Cabeza borradora* por su prematuro e inesperado bebé, y, en el caso de Will Graham, el perfilador criminal se encuentra temeroso de haber perdido la cordura y haberse convertido, sin saberlo, en un asesino. Asimismo, las constantes capas que componen la música de Brian Reitzell de *Hannibal* son equiparables también a la empleada en el citado filme de Lynch (Rego, 2015).



19



20

Los delirios de Will Graham llegan al punto álgido en el último episodio de la primera temporada ("Savoureux", 1x13) en los minutos previos a ser encerrado en el Psiquiátrico de Baltimore. El estado mental de Will Graham pende de un hilo debido a la encefalitis que padece, diagnóstico que es ocultado por su psiquiatra. A medida que la enfermedad, combinada con los métodos sugestivos de Lecter, Graham comienza a experimentar pesadillas y alucinaciones recurrentes, teniendo problemas para separar su propia mente de la del criminal.

Las autoridades, y el propio Will, sospechan del perfilador criminal como asesino de Abigail Hobbs. El joven pronto confirma sus peores temores al vomitar una oreja de la hija de Hobbs, similar a la que se encuentra el protagonista en los minutos iniciales de *Terciopelo azul* (Blue Velvet, David Lynch, 1986) [21-22]. Como se revela más adelante ("Kaiseki", 2x01), es Hannibal Lecter el que ayudó a acelerar la decadencia mental de su pupilo y el que le incriminó definitivamente al hacerle ingerir parte del cuerpo de Abigail.



21



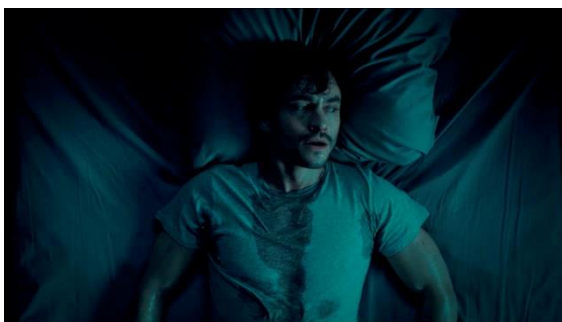
22

Los espectadores se posicionan desde el punto de vista de Will a lo largo de las tres temporadas, aunque es en esta primera temporada donde son testigos directos de su declive emocional. Al igual que en el filme *Un viaje alucinante al fondo de la mente* (Altered States, Ken Russell, 1980) el perfilador criminal se ve arrastrado por el mundo de los sueños hasta que le resulta imposible discernir qué es real y qué fruto de su imaginación. "La línea entre lo real y lo irreal en Hannibal, tanto para Will Graham como para el espectador, es a menudo tan

borrosa que es más una cuestión de perspectiva que de hecho¹²⁹” (Nielsen & Mudan Finn, 2018 :570).

En concreto, “la estética de la serie es en gran parte también la responsable de que *Hannibal* parezca transcurrir en un mundo irreal. La sensación para el espectador es la de estar inmerso en una de las pesadillas de Will” (Crisóstomo, 2014:46). La inestabilidad mental del joven se expresa en esta misma temporada (“Rôti”, 1x11) al despertarse sudoroso, tras una pesadilla, y descubrir que su despertador se derrite de la misma forma que los famosos relojes blandos de Salvador Dalí en su pintura “La Persistencia de la Memoria” [23-25].

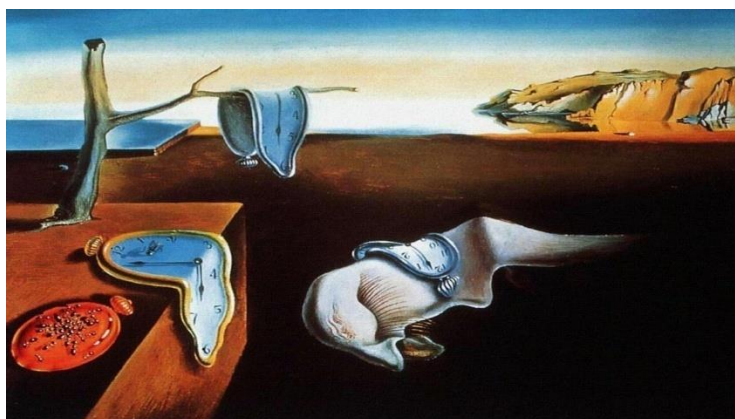
Con esta obra, el pintor surrealista deseaba plasmar una fotografía de los sueños, del mundo onírico y del subconsciente, similar a las imágenes que presenta la serie que introducen a los espectadores en las pesadillas de Will. En esta pintura, en concreto, el artista catalán deseaba representar una visión subjetiva de la temporalidad, pues el tiempo es relativo y la memoria fugaz. Igualmente, el reloj derretido de Graham alude al test del reloj al que le había sometido recientemente su psiquiatra Hannibal. En esta prueba el perfilador criminal dibujaba un reloj distorsionado, pues, al igual que imagina en sus sueños, es un indicador de su deterioro cognitivo (“Buffet Froid”, 1x10).



23



24



25

En la segunda temporada (“Takiawase”, 2x04), durante el tiempo en el que permanece encerrado en el psiquiátrico de Baltimore, Will permite a Frederick Chilton ahondar en su mente con el objetivo de contrarrestar los efectos de las terapias sugestivas a las que le había estado inducido Hannibal. En otras palabras, “Will empieza siendo un espectador que acabará

¹²⁹ “The line between real and unreal in *Hannibal*, for both Will Graham and the viewer, is often so blurred as to be more a matter of perspective than of fact” (Nielsen & Mudan Finn, 2018: 570).

siendo actante, un demiurgo de su propio universo diseñado junto con el esteta doctor Lecter” (Crisóstomo, 2018: 140-141).

En ese instante, el perfilador criminal se traslada hasta una de las sesiones con su psiquiatra e imagina su rostro deformándose de manera similar a “Le Marin” (1943) de Pablo Picasso [26-27]. Es, en realidad, su memoria la que va tomando forma y con la que va completando la identidad del verdadero Hannibal Lecter. En la novela *El Silencio de los Corderos* se da una mención a Picasso durante una conversación entre Jack Crawford y Clarice Starling, aunque es a Graham con quien se asocia el pintor cubista, pues Crawford asegura habersele quedado al joven un rostro similar a un dibujo de este pintor tras el ataque que sufrió de Francis Dolarhyde (Harris, 1993: 16).

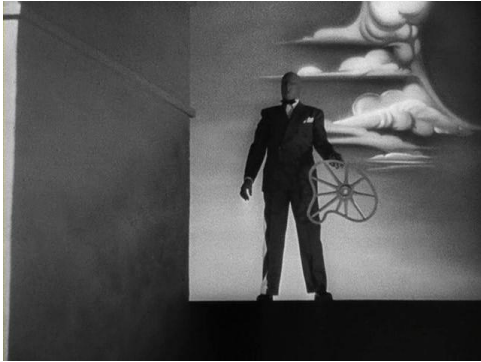


26

27

En último lugar, la amnesia que sufre el joven a lo largo de la primera temporada, y parte de la segunda, es similar también a la que sufre el protagonista de *Recuerda* (Spellbound, Alfred Hitchcock, 1945). Del mismo modo que Graham en la serie, John Ballantine es acusado injustamente de asesinato y es a lo largo del relato cuando este recobrará su memoria y su identidad. Igualmente, los escenarios oníricos del filme de Hitchcock fueron encargados a Salvador Dalí, cuya estética está presente también en la serie de televisión.

El hombre sin rostro que aparece en uno de los sueños de John, cuya identidad es revelada al final del largometraje, es semejante al momento en el que Georgia Madchen, una de las víctimas de Lecter, descubre al caníbal preparando la puesta en escena de su último asesinato (“Buffet Froid”, 1x10) [28-29]. La joven padece prosopagnosia, un trastorno cognitivo de la percepción facial que le impide distinguir los rostros humanos. No resulta casual que la ficción revele la disfunción de la joven, precisamente, en su encuentro con Hannibal. Es el Dr. Murchison, el prestigioso psiquiatra del filme de Hitchcock— profesión que comparte con el caníbal— el que resulta ser el asesino del filme *Recuerda*. De esta manera, ambos psiquiatras son comparados por medio de esta referencia visual, puesto que los dos enmascaran su identidad homicida lo largo del relato.



28



29

Así pues, se podría decir que la serie juega en dos niveles paralelos: el de la realidad y el de la ensoñación, mostrando a menudo imágenes oníricas, así como alucinaciones y fantasía subjetivas que se entremezclan con el relato de lo real (Medina-Contreras, 2018: 190). Es el caso de una de las escenas del primer episodio de la tercera temporada (“Antipasto”, 3x01). Bedelia Du Maurier se encuentra disfrutando de un placentero baño en su residencia en Florencia. La psiquiatra, de pronto, se deja caer en la bañera y se arrastra hasta un profundo mar que no parece tener límites [30-31]. El tiempo y el espacio se detienen y Du Maurier descende lentamente similar al movimiento inverso que se realiza en la obra “Tristan’s ascension” del artista Bill Viola y de la suspensión que se presenta en la famosa escena de *El Espejo* (Zérkalo, Andréi Tarkovski, 1975) [32-33].



30



31



32



33

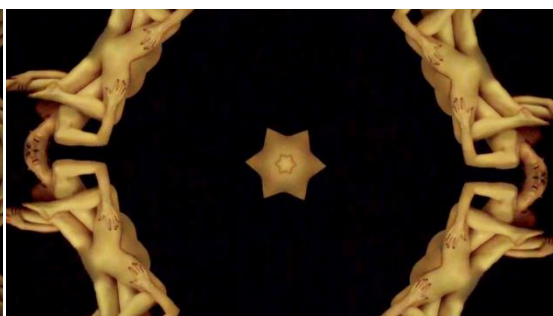
El cuerpo femenino, como el de Bedelia en la escena anteriormente mencionada, es continuamente estetizado. En última instancia, resulta llamativa a nivel visual la escena de

sexo entre Alana Bloom y Margot Verger que sucederá también en la tercera temporada (“Dolce”, 3x06). La escena arranca con un primerísimo primer plano del ojo de Margot Verger. No obstante, la imagen pronto se divide y emerge el ojo desdoblado de la joven. Mediante este plano se pretende hacer partícipe al espectador de la complicidad y el erotismo que se va a presentar a continuación en esta psicodélica escena de sexo. El plano que sigue al desdoblamiento del ojo de Margot es un primer plano de su rostro sobre un fondo negro, una mirada directa e incluso desafiante para los espectadores.

A continuación, el rostro de Margot se coloca de costado y vuelve a desdoblarse para simular que se besa a sí misma. Pies, manos y cuerpo se funden en uno solo en las siguientes imágenes. La idea sobre la que gira la escena es la fusión del amor de estas dos mujeres en este inesperado encuentro. En estas imágenes el espectador descubre, al igual que las propias protagonistas, la pasión y complicidad escondida de estos dos personajes. La unión de los cuerpos forman una imagen similar a la de un caleidoscopio convirtiendo, así, la escena en puro arte [34-35].



34



35

A pesar de que en escenas de este tipo se suelen enfocar los cuerpos desnudos de quienes las representan, en este caso, en ningún momento se aprecia el desnudo de ninguna de estas mujeres y en los instantes en los que se desea exponer con más detalle la escena de sexo entre Verger y Bloom se emplean imágenes rápidas y distorsionadas. Se produce también una cierta fetichización del cuerpo femenino, puesto que, para evitar enseñar la desnudez, este es fragmentado. Las piernas, las manos y la cintura son utilizadas para generar una especie de excitación en la audiencia.

En los últimos planos, sin embargo, los cuerpos desnudos pueden verse ligeramente reflejados por medio de uno de los espejos de la habitación. De este modo, la audiencia observa la escena desde fuera, como un *voyeur*, como si quebrantase la intimidad de estas dos mujeres y las espíase a través del espejo. En general, todas las imágenes van acompañadas de una música instrumental armónica que ayuda a crear este escenario psicodélico. La íntima escena entre las dos mujeres guarda tributo a la escena de amor que se presenta en el filme *El ansia* (The Hunger, Tony Scott, 1983) (Crisóstomo, 2018: 149). Una pareja de vampiros, Miriam y John, viven en la ciudad de Nueva York alimentándose de víctimas jóvenes para mantenerse con vida. Repentinamente y sin explicación aparente, John envejece y es su esposa la que acude en busca de una solución a la doctora Sarah Roberts, con quien protagonizará la escena lésbica a la que aquí nos referimos.

La pareja de mujeres del filme halla, del mismo modo que Bloom y Verger, una atracción sexual que no tarda en resolverse [36-39]. Si bien el largometraje del director británico es más explícito que la serie de Fuller, se compone de la misma forma que la de *Hannibal* mediante sutiles y repetidos planos cortos de las dos mujeres. Asimismo, el desdoblamiento del cuerpo de las mujeres se representa por medio del espejo frente al que se besan y será la ficción televisiva la que juegue aún más con esa idea en la escena caleidoscópica que presenta previamente.



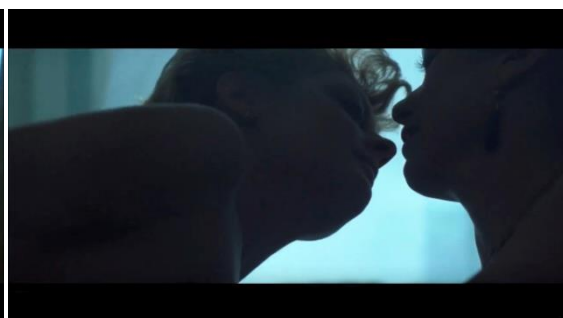
36



37



38



39

Las artísticas imágenes que exponen la escena de sexo entre Alana Bloom y Margot Verger hacen hincapié en el amor erótico y sensual que experimenta la pareja en la serie. A diferencia de las novelas, en la obra de Fuller se destaca el éxito de las parejas homosexuales, pues son las que consiguen permanecer unidas con mayor efectividad¹³⁰ (Messimer, 2018: 179). El colectivo LGTBI es introducido en *Hannibal* mediante la relación lésbica entre Alana Bloom y Margot Verger y la de sus protagonistas *queer* Hannibal Lecter y Will Graham, cuyas líneas narrativas fueron creados *ex profeso* para la ficción televisiva.

Es, por ello, con ese deseo de romper los convencionalismos, de revelar aquello que no se suele tener cabida en la cinematografía actual, con lo que juega la serie de televisión americana. *Hannibal* navega a menudo entre la realidad y el mundo de la ensoñación de sus protagonistas, en especial, de Will Graham y arrastra consigo a los espectadores, haciéndoles partícipes de la evocadora puesta en escena que caracteriza a la ficción. En definitiva, la serie de televisión se transforma en un objeto artístico en donde prima la belleza incluso en las

¹³⁰ El matrimonio de Jack Crawford y Bella se rompe con la muerte de esta última, la doctora Alana Bloom fracasa en su relación con Hannibal y con Will, respectivamente, y este último también se separa de su esposa Molly, a diferencia de la obra de Harris (Harris, 1981:408) y sus adaptaciones *Manhunter* y *El Dragón Rojo* en la que permanecen unidos.

escenas oníricas y de gran carga de violencia. Fuller completa el cada vez más extenso universo Lecteriano y lo hace dejando como legado una de las obras audiovisuales más audaces de la televisión.

3.3. De Clarice Starling a Buffalo Bill: adaptación caníbal de *El Silencio de los Corderos*

La serie de televisión *Hannibal* se presenta como una versión de los acontecimientos expuestos en las cuatro novelas que componen el universo narrativo creado por Thomas Harris: *El Dragón Rojo*, *El Silencio de los Corderos*, *Hannibal* y *Hannibal: El Origen del Mal*. La ficción televisiva protagonizada por el célebre villano Hannibal Lecter no debe, sin embargo, ser vista como una adaptación al uso. La ficción serial no lleva a cabo una trasposición fiel de los personajes y tramas originales, sino que estos son, más bien, continuamente alterados. En la serie de televisión confluyen y se entremezclan los hechos narrados en la saga (Klock, 2017: xxiii-xxiv). De esta manera, se construye un relato abiertamente intertextual que propone una relectura del universo Lecteriano (Piñeiro-Otero, 2016: 186).

La primera temporada al completo es una invención, ya que se presenta como una precuela, de *El Dragón Rojo*, la primera de las novelas. En ella se introduce el primer encuentro entre Hannibal y Will Graham y la relación de amistad que se deriva de él, suceso que no ocurre en las novelas originales. Igualmente, se van incorporando sutiles alusiones a *El Silencio de los Corderos*, tanto de la novela como del laureado filme, principalmente en la primera temporada, así como guiños al relato protagonizado por Clarice Starling a lo largo de las tres temporadas que componen la serie.

La segunda temporada se organiza, asimismo, en base a referencias de *El Silencio de los Corderos* y a su secuela *Hannibal*. Del mismo modo, en la segunda y tercera temporada se hallan también alusiones a *Manhunter* (Michael Mann, 1986), la primera adaptación cinematográfica que se hizo de la saga y que traslada a la pantalla la novela *El Dragón Rojo*. La tercera y última temporada es en la que se dan la mayor parte de las referencias intertextuales de la ficción. De hecho, la primera mitad de esta temporada está organizada en base a los acontecimientos narrados en *Hannibal*, mientras la ficción concluye, en la segunda mitad, con los hechos presentados en *El Dragón Rojo*. De este modo, se va alterando por completo el orden cronológico original de las novelas.

PRECUELA

Acontecimientos previos a *El Dragón Rojo* y *El Silencio de los Corderos*.

ADAPTACIÓN

Referencias a *El Dragón Rojo*, *Manhunter* y *El Silencio de los Corderos*.

REINVENCIÓN

Adaptación y reinención de los hechos narrados en *Hannibal* y *Dragón Rojo*.

TEMPORADA 1

TEMPORADA 2

TEMPORADA 3

Elaboración propia. Las referencias intertextuales de la saga Hannibal en la ficción televisiva.

Hannibal pretende reescribir los acontecimientos originales de la obra de Harris y desea dejar constancia de ello mediante las numerosas alteraciones y libertades que se toma con respecto al relato original. Es por eso que los tres de los personajes que fallecen a lo largo de la saga sobreviven en la ficción: el reportero Freddy Lounds en *El Dragón Rojo*, Frederick Chilton en *El Silencio de los Corderos* y Paul Krendler de la novela y el filme *Hannibal*. Krawczyk-Łaskarzewska (2015) asegura que *Hannibal* es un ejemplo representativo de una producción que va más allá de la mera adaptación, ya que transforma su texto fuente —la novela— en uno nuevo.

La ficción es liminal en todos los aspectos, ya que, a su vez, es una precuela, una adaptación o *remake* y una reinención del universo narrativo. En este sentido, “*Hannibal* muestra el potencial subversivo de las adaptaciones¹³¹” (Lewerenz, 2019: 66) y en ella abundan las “citas visuales explícitas, guiños narrativos, alusiones irónicas o relecturas que subvierten cómicamente elementos narrativos del original” (García Martínez, 2018b: 63). Así pues, “este proceso de adaptación visual y narrativa ofrece una rica reelaboración de los textos literarios y cinematográficos de Hannibal Lecter¹³²” (Abbott, 2018: 564).

Con todo, la ficción de Fuller debe concebirse como *reboot* o reinicio de la ficción, puesto que a pesar de su origen literario, la serie logra funcionar por sí sola como producto audiovisual independiente. No existe fidelidad con el texto fuente, puesto que se alimenta precisamente de él para reinventarlo y crear nuevos e inesperados giros en la trama. *Hannibal* “manipula nuestra comprensión de los eventos conocidos proporcionando contextos alternativos o nuevas motivaciones para esas acciones¹³³” (Scahill, 2016:323). De este modo, “la serie crea una especie de disonancia intertextual entre ella y sus textos antecedentes¹³⁴” (Casey, 2015: 554). En otras palabras, “*Hannibal* se encuentra en algún lugar entre una adaptación fiel y una más transformadora¹³⁵” (Lewerenz, 2019: 58).

La serie televisiva propone un juego a los espectadores, el de detectar los personajes y las tramas originales e invita a recordar las referencias intertextuales y descubrir de qué manera se han visto modificadas. El texto televisivo se posiciona como un prisma central a través del cual una audiencia puede reflexionar sobre las interacciones de los diferentes textos que componen la historia (Abbott, 2018: 564). Surge, así, lo que García Martínez (2019) llama “suspense intratextual”. El *showrunner* de la ficción recompensa a los seguidores más comprometidos con referencias frecuentes al universo Lecteriano, tanto provenientes de las novelas de Harris como de sus adaptaciones cinematográficas (Piñeiro-Otero, 2016: 180).

Abbott (2018) asegura que *Hannibal* es un “palimpsesto televisivo”, ya que construye su significado a partir de múltiples capas de procesos de adaptación de diferentes textos,

¹³¹ “*Hannibal* shows the subversive potential of adaptations” (Lewerenz, 2019: 66).

¹³² “This process of visual and narrative adaptation offers a rich reworking of the literary and cinematic Hannibal Lecter texts” (Abbott, 2018: 564).

¹³³ “It manipulates our understanding of known events by providing alternative contexts or motivations for those actions” (Scahill, 2016:323).

¹³⁴ “The series creates a sort of intertextual dissonance between itself and its antecedent texts” (Casey, 2015: 554).

¹³⁵ “*Hannibal* falls somewhere between a faithful adaptation and a more transformative one” (Lewerenz, 2019: 58).

incorporados de forma caníbal (Fuchs, 2015: 99). Dicho de otro modo, la ficción *Hannibal* se transforma en un texto monstruoso que no respeta fronteras¹³⁶ (Fuchs, 2015: 99) en donde se violan “los límites tradicionales de género, del medio, del gusto y de la forma narrativa¹³⁷” (Later, 2018: 531). La constitución misma de la ficción puede ser vista como una prolongación de la liminalidad y el canibalismo que practica su protagonista principal. Al igual que Hannibal Lecter se vale de sus víctimas para crear su propia idea de la belleza, mismo fin persigue la ficción serial al nutrirse de la narración de Harris. La serie de Bryan Fuller es, en todos los sentidos, una *adaptación caníbal*, un texto que se alimenta de otros textos con el objetivo de otorgarles un nuevo significado.

Hannibal se involucra en una repetición incompleta, en la que los tipos de personajes o eventos imitan momentos familiares, pero en una forma que carece de la “veracidad” del original¹³⁸ (Scahill, 2016: 318). En este sentido, la efectividad de la ficción serial no radica tanto en su fidelidad al texto original, sino en las posibilidades de actualización estética y narrativas que ofrece (García Martínez, 2018b: 62). Una de las mayores transgresiones que establece la ficción es la de situar al Dr. Lecter como protagonista, un personaje que fundamentalmente ha ocupado un rol secundario en las novelas originales.

El psiquiatra caníbal guiaba, en sus respectivos relatos, a Will Graham, primero, y Clarice Starling, después. Es a partir de la novela *Hannibal*, titulada ya con el nombre de su villano, donde su figura va cobrando protagonismo para lograr, en la última de todas, *Hannibal: el origen del mal*, el protagonismo absoluto al ser revelado el pasado y origen de su canibalismo. En último lugar, es la serie de televisión la que toma el relevo e introduce desde el primer episodio al villano como protagonista.

La serie reconstruye el origen del personaje y pretende, de alguna manera, “actualizar el mito y rellenar los huecos que existen en la historia del Dr. Lecter” (Broullón Lozano, 2015: 226). El relato se sitúa previo a los acontecimientos de *El Dragón Rojo*, la primera de las novelas. Se permite conocer al afable caníbal antes de que este fuese apresado, tanto como psiquiatra colaborador del FBI, como amigo de los personajes Will Graham y Jack Crawford. “Gran parte del placer del programa se debe a la capacidad de Lecter para dominar la narrativa y que su identidad no sea descubierta¹³⁹” (Scahill, 2016:330). De este modo, “*Hannibal* sumerge a su audiencia en un interrogatorio suntuosamente detallado y sostenido de los gustos, crímenes y relación de Lecter con las autoridades¹⁴⁰” (Bainbridge, 2018:602).

Además de las obvias referencias de la ficción televisiva con respecto al universo narrativo de Harris, cabe destacar la vinculación que realiza Fuller con algunos de los personajes que tienen presencia en *Hannibal* a otras ficciones realizadas por el mismo *showrunner*. Esta autoreferencialidad al universo narrativo creado por el guionista o productor de una serie es lo

¹³⁶ “Transform Hannibal’s text into a monstrous one that heeds no boundaries” (Fuchs, 2015: 99).

¹³⁷ “violation of traditional boundaries of genre, medium, taste, and narrative form” (Later, 2018: 531).

¹³⁸ “Hannibal engages in an incomplete repetition, in which character types or events mimic familiar moments, but in a way that lacks the “trueness” of the original” (Scahill, 2016:318).

¹³⁹ “Much of the pleasure of the program results from Lecter’s ability to dominate the narrative and remind undiscovered” (Scahill, 2016:330).

¹⁴⁰ “Hannibal immerses its audience in a sumptuously detailed and sustained interrogation of Lecter’s tastes, crimes, and relationship to the authorities” (Bainbridge, 2018: 602).

que García Martínez (2009:658) llama “sobrecarga semántica” y lo que este aplica a cada una de sus producciones. El creador de *Hannibal* ha fundado, así, a lo largo de los años el universo Fuller, denominado como *Fullerverse* (*fuller + universe*). Es el caso de el personaje de Marie Beetle de *Wonderfalls* (Fuller et al., 2004) que aparece como un cameo en *Criando malvas* (*Pushing Daisies*, Fuller et al., 2007-2008), otra de las series producidas por el mencionado *showrunner*.

A este respecto, Bryan Fuller incluye al menos un guiño a creaciones anteriores (Crisóstomo, 2018: 152). En la ficción objeto de estudio, se halla una alusión al personaje de Georgia Lass de *Tan muertos como yo* (*Dead like me*, Fuller et al., 2003-2004) a través de la unión de los nombres de los personajes de Miriam Lass y Georgia Madchen. El apellido de Madchen —“chica” en alemán— es una clara referencia al de “Lass” cuyo significado es el mismo en inglés. Este último personaje es, además, un cameo, puesto que está interpretado por la actriz que daba vida a Georgia Lass. Por último, el nombre de Katherine Pimms es el de una de las asesinatas episódicas que aparecen en la serie en la segunda temporada y, a su vez, el sobrenombre que emplea Charlotte “Chuck” Charles de la ficción *Criando malvas* (*Pushing Daisies*, Fuller et al., 2007-2008) para ocultar su verdadera identidad.

En el mismo orden de ideas, el *showrunner* traslada el *Fullerverse*, esta vez, a una mayor escala al crear y reinventar su propio *Hannibalverse*. En este sentido, los espectadores de la ficción serial pueden llegar a conocer acontecimientos que tan solo eran mencionados en las novelas de Harris. Debido a su extensión temporal, la serie de televisión permite ahondar en mayor medida en la saga *Hannibal* e inserta a lo largo de la narración numerosas referencias a los personajes y acontecimientos de las cuatro novelas de Thomas Harris.

A pesar de no disponer de los derechos para adaptar los acontecimientos de *El Silencio de los Corderos*, Fuller se vale de la obra original para incluir en las tres temporadas de la serie manifiestas alusiones a la segunda de las novelas. Así, la negativa en la cesión de los derechos obliga a su creador a reinventar el universo narrativo e introducir los personajes de Clarice, el *Hannibal* interpretado por Anthony Hopkins¹⁴¹, Benjamin Raspail o Jame Gumb presentados en un contexto diferente al de la obra original y configurados a través de varios individuos que recrean tanto sus diálogos como sus acciones.

3.3.1. Clarice Starling

El personaje y las acciones de Clarice Starling suponen una de las referencias intertextuales más complejas de la serie. La ficción televisiva incorpora a lo largo de sus tres temporadas numerosas líneas de diálogo y acciones de la joven, tanto de las novelas como del filme de Demme. No existe en la ficción de Fuller un claro personaje que encarne el papel de Clarice, pues este es recreado por medio de cuatro sujetos diferentes. Miriam Lass representa el ámbito profesional de la aspirante a agente del FBI, Bedelia Du Maurier es la acompañante del caníbal en su exilio europeo y Alana Bloom, psiquiatra al igual que Starling, funciona como un breve contrapunto romántico de *Hannibal*. No obstante es, en realidad, Will Graham, el

¹⁴¹ Los derechos de los personajes de las novelas de Thomas Harris están divididos entre la productora Metro-Goldwyn-Mayer y Dino De Laurentiis Company. La primera tiene los derechos de *El Silencio de los Corderos*, mientras que Dino De Laurentiis, también productora de la ficción objeto de estudio, dispone de la licencia para adaptar el resto de la franquicia de *Hannibal*.

protagonista junto con Hannibal, el mayor sustituto de la agente del FBI al actuar no solo como su pupilo, sino también como el verdadero amante de Hannibal Lecter.

Miriam Lass: La heroína del relato

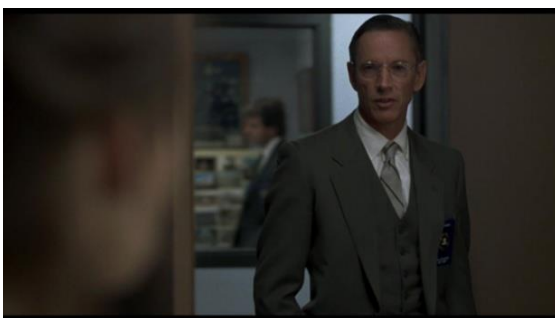
El personaje de Miriam Lass se presenta como una alusión clara a Clarice Starling. Es en el sexto episodio de la primera temporada (“Entreé”, 1x06) en el que se hallan mayores referencias a *El Silencio de los Corderos* y en el que aparece el personaje por primera vez. Miriam Lass es similar a Clarice, pues ambas son mujeres jóvenes que entran en sus respectivas narrativas como aprendices del FBI, protegidas de Jack Crawford (Rieger, 2019: 103). En el mencionado episodio, mediante imágenes ligeramente desaturadas que indican que se trata de un hecho pasado, se van intercalando los recuerdos de Jack sobre la aspirante del FBI que permanece desaparecida desde hace dos años. En el primero, se observa a la joven entrando al despacho de Crawford para ser reclutada en el Cuerpo Especial encargado del caso del Destripador de Chesapeake, escena equivalente a la de Clarice en *El Silencio de los Corderos* [40-43].



40



41



42



43

En la ficción serial, la aspirante a agente del FBI posee un currículum todavía más destacable que el de Clarice Starling en la obra de Harris o sus adaptaciones al cine. En la novela de *El Silencio de los Corderos* el narrador describe a Clarice por su notorio expediente académico y su especialización en psicología y criminología. En última instancia, es su superior el que destaca su trabajo en un sanatorio mental durante dos veranos (Harris, 1993:13), aunque estos méritos no parecen impresionar al distante Crawford.

-Me alegra mucho la oportunidad que me brinda, pero comprenda que me pregunte por qué se me ha elegido a mí.

-Principalmente porque está usted disponible-replicó Crawford (Harris, 1993:14-15).

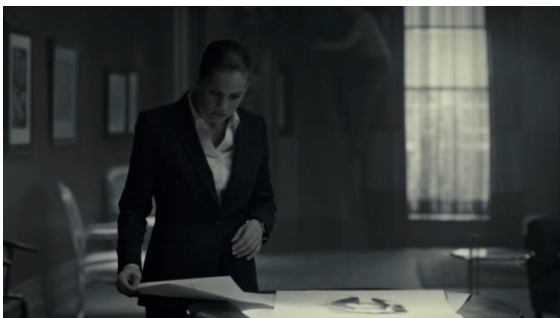
En el filme de Demme, sin embargo, es Jack Crawford el que explica brevemente la trayectoria profesional de la aspirante a agente del FBI. “Licenciada en psicología y criminología con matrícula de honor, prácticas de verano en la clínica Reitzinger”. En la serie de televisión, Jack se muestra más cercano con Lass y asegura contar con la joven debido a su amplia experiencia en el campo de estudio.

Miriam Lass: Le agradezco la oportunidad, agente Crawford. Pero no puedo evitar preguntarme por qué yo.

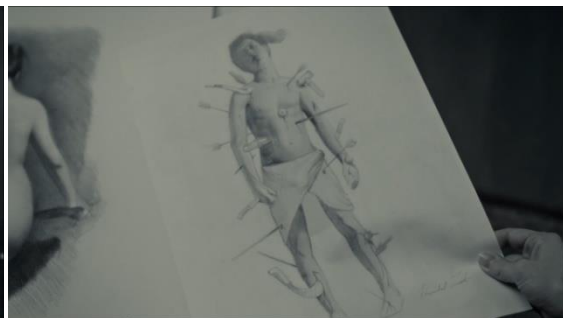
Jack Crawford: Está estudiando para forense, ha estado seis años en el cuerpo, licenciada en psicología y doctora en criminología.

En este caso, se desconoce la identidad del Destripador de Chesapeake, sobrenombre con el que se conocía a Hannibal Lecter antes de ser capturado. De modo que Miriam Lass es reclutada por Jack para buscar al Destripador de Chesapeake, en lugar del asesino en serie Buffalo Bill. Conviene resaltar que la aprendiz del FBI no acude en un primer momento al Psiquiátrico de Baltimore en busca de ayuda para resolver el caso de Buffalo Bill, sino más bien a entrevistarlo con el objetivo de completar la base de datos del FBI de los asesinos reincidentes con perfil homicida (Harris, 1993: 13-14). Se trata de un estudio que permitirá a los investigadores de ciencias del comportamiento ahondar en diferentes perfiles psicológicos. Clarice insta a Lecter a que colabore en el estudio para así comprender mejor los motivos que le llevaron a encontrarse entre rejas (Harris, 1993: 29).

Miriam Lass es presentada como una heroína, ya que, al igual que hizo Will Graham en la novela y las adaptaciones cinematográficas *Manhunter* y *Dragón Rojo*, hará lo propio al identificar a Hannibal Lecter como el Destripador, minutos antes de ser atacada y secuestrada (“Entreé”, 1x06). En este *flashback* de la ficción serial, la joven Lass visita la consulta del psiquiatra en busca de respuestas sobre una de las víctimas del Destripador que es también un antiguo paciente que trató Lecter como cirujano en el pasado. Con el objetivo de ayudar a la joven, Hannibal busca el diario médico que empleaba por aquel entonces, mientras que la aspirante del FBI permanece a la espera revisando algunas de sus ilustraciones. Es entonces cuando descubre una lámina en la que aparece dibujada “The Wound Man”, una guía médica para la cura de lesiones y heridas, imagen idéntica a la puesta en escena del asesinato que había presenciado recientemente [44-45].



44



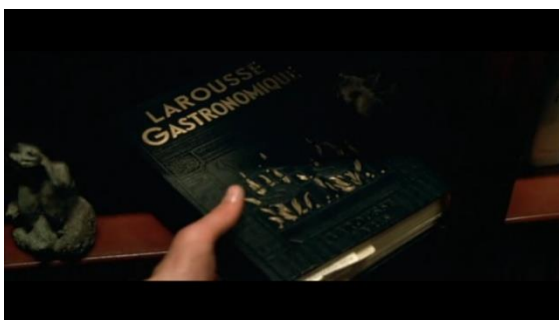
45

En la novela *El Dragón Rojo*, esta escena es llevada a cabo por Will Graham, el captor de Hannibal Lecter. Es Graham el que acude a la clínica del caníbal, del mismo modo que Lass en la ficción, como investigador del caso del Destripador de Chesapeake. Tanto Lass en la ficción serial, como Will en la novela, averiguan el nombre de Hannibal en el historial de una de las víctimas del Destripador.

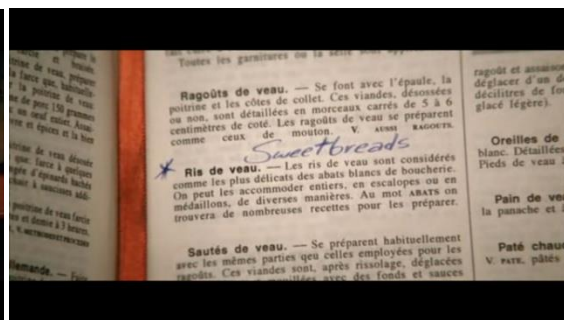
“El médico de guardia era un cirujano residente, pero Lecter lo había tratado antes, ya que estaba en la sala de urgencias. Su nombre figuraba en el registro de admisiones. Había transcurrido mucho tiempo desde el accidente, pero pensé que tal vez les recordaría si la herida de flecha había tenido algo sospechoso, por eso fui a verle a su oficina” (Harris, 1981: 71).

Es en el interior de un libro de texto de ciencias médicas en el que halla la mencionada ilustración que recrea la sexta de las víctimas conocidas de Lecter (Harris, 1981:72). El perfilador criminal es igualmente atacado por Hannibal, aunque consigue salir airoso del encuentro con Lecter al dispararle con una de las flechas decorativas de su despacho y avisar a la policía. En la obra de Harris esta escena es descrita por Will a través de un breve diálogo con uno de sus compañeros del FBI.

En *Manhunter* el fortuito hallazgo de Will es explicado, al igual que hace la novela, a través de una conversación de Will Graham, aunque, en este caso, se produce mediante el diálogo que mantiene con su ahijado Josh. Sin embargo, en *El Dragón Rojo*, el *remake* posterior, el filme muestra en un *flashback* la captura de Hannibal Lecter. Esta adaptación, en particular, altera los hechos de la narración original, puesto que Will conoce la identidad de Hannibal, no por la ilustración “The Wound Man”, sino por uno de los ejemplares de Gastronomía Larousse en el que aparece marcado en una de sus páginas una receta para preparar “mollejas de ternera” [46-47]. En ese instante, el psiquiatra ataca a Will y le apuñala con un cuchillo en el estómago. De forma similar a la novela, Will clava una de las flechas que colecciona Hannibal y consigue inmovilizarle.



46



47

Como decimos, el personaje de Miriam Lass cumple el papel de heroína del relato. Reemplaza en un primer momento a la agente del FBI Clarice Starling y, al mismo tiempo, es quien lleva a cabo el descubrimiento de la identidad del caníbal como lo hace Will Graham, el héroe de *El Dragón Rojo*. No obstante, como es habitual, el bien no prevalece en la ficción televisiva, puesto que la joven es apresada y torturada por el caníbal durante años. Miriam Lass no es la

verdadera sustituta de Starling, sino una impostora y, por ende, sufre un final sustancialmente diferente al de la agente del FBI de Harris.

Precisamente, al final del largometraje *Hannibal*, Lecter demuestra su amor a Clarice, aunque no resulta ser recíproco como ocurre en la novela. Hannibal retiene a la joven mientras está convaleciente. Antes de huir de la policía que ya se encuentra en camino, el caníbal se acerca a la joven y la besa suavemente, momento que aprovecha la agente del FBI para esposarse a él. Sin embargo, Hannibal no duda en cortarse su propia mano, la que le unía a la joven, para poder escapar y dejar a salvo a su amada.

La serie realiza una referencia a esta mano amputada de Lecter por medio del brazo que le arrebató, justamente, a Miriam Lass, una de las suplentes de Starling (“Entreé”, 1x06). De este modo, se resalta el escaso afecto que siente por este personaje en la ficción televisiva al invertir su decisión de salvar la extremidad de Starling y amputarle el brazo a la joven Lass. En el largometraje el caníbal se ve en la obligación de extirparse parte de su cuerpo para eludir a las autoridades y salvar a Clarice, mientras que, en la serie, Lecter utiliza el brazo de la joven para declarar su autoría como su secuestrador.

Will Graham: El sustituto amoroso de Clarice

Tanto en el filme *El Dragón Rojo* como en su novela homónima, se establece la estrecha colaboración de ambos personajes dentro del cuerpo del FBI antes de que Lecter fuera capturado. Precisamente, por medio de esa amistad surge la estrecha relación amorosa que une a ambos personajes, similar a la de la agente del FBI Starling en la novela. Es por ello que Will, no solo comparte protagonismo con el caníbal en la serie, sino que pronuncia gran parte de los diálogos originarios de Clarice Starling de las novelas o filmes y se convierte en el mayor sustituto de la joven en la serie de televisión. “En ausencia de Clarice Starling, muchos de los elementos de género de su relación con Hannibal, incluidos sus ‘patrones de romance y devoción’, así como muchas de sus conversaciones, se desplazan a Will¹⁴²” (Rieger, 2019: 110). En definitiva, es el personaje de Will en la ficción de Fuller el que recrea la amistad y romance que entabla con la Clarice de la novela (Hassert, 2016:79).

De este modo, *Hannibal* acentúa la similitud que se advertía ya desde las novelas entre ambos personajes. Philip Simpson (2009) aseguraba que *El Silencio de los Corderos* era una especie de *remake* de la historia de *Dragón Rojo*, pues presentaba unos hechos similares al introducir a los perfiladores criminales Will Graham, en la primera, y Clarice Starling, en la segunda. La semejanza entre los dos personajes es también apreciable en su personalidad, ya que ambos se valen de su empatía, Clarice es capaz de comprender a las víctimas y Graham a los asesinos (Garrett, 1994: 7-8). Ambos agentes del FBI destacan por su manera de actuar dentro del FBI: Will emplea métodos poco ortodoxos, se adentra en la mente de los asesinos, mientras que Clarice explora su propio camino y se rebela contra el sistema (Simpson, 2009: 35).

Ambos agentes del FBI, guiados por Jack Crawford, acuden a Hannibal Lecter en busca de ayuda para dar con la identidad de un nuevo asesino en serie, El Dragón Rojo, en el caso de

¹⁴² “In the absence of Clarice Starling, many of the gendered elements of her relationship with Hannibal, including her “patterns of romance and devotion”, as well as many of their conversations are displaced onto Will” (Rieger, 2019: 110).

Will, y Buffalo Bill, en la de Clarice. Tanto Jack como Hannibal ejercen como mentores para estos personajes y ambos se ven afectados psicológicamente por un incidente en su pasado Mefistofélico con el Dr. Hannibal Lecter y, por ende, ambos representan a las víctimas faustianas obligadas a hacer un trato con el diablo (Williams, 2008: 102).

La ficción serial se sitúa como una precuela de la primera novela de la saga, permitiendo explorar, de este modo, los primeros encuentros entre Lecter y su pupilo. En la novela Will ya conocía a Hannibal, puesto que había sido él mismo quien había logrado apresarle años atrás. Al igual que Clarice en el filme *Hannibal*, Will se rebela contra Lecter a lo largo de la segunda temporada que culmina en una sangrienta pelea (“Mizumono”, 2x13). Es aquí donde el todavía heroico Will replica un diálogo similar al que reproducen Starling y Lecter en la película de Ridley Scott.

Hannibal: Quería darle una sorpresa. Pero usted... ha querido dármela a mí. Le he dejado conocerme. Verme. Le he concedido un don maravilloso. Pero no lo ha querido.

Will: ¿No lo he querido?

Hannibal: Quería negarme la vida.

Will: No, no. No, su vida no.

Hannibal: Pues mi libertad me la habría arrebatado.

Estas líneas tienen lugar tan solo unos segundos después de que Lecter acuchille a Will en el estómago como castigo por su traición al continuar del lado de Jack Crawford en lugar del suyo. A diferencia de la novela *Hannibal*, donde Clarice decide emprender una nueva vida con Lecter, en el filme homónimo la joven permanece del lado de la ley y, por ello, las líneas que siguen a estas demuestran la más que evidente similitud con las replicadas por Will en la serie.

Hannibal: Si pudiera hacerlo me negaría la vida, ¿verdad?

Clarice: No, la vida no.

Hannibal: ¿Me privaría de mi libertad? ¿Me la arrebataría?

Debido a la ausencia de Starling, Fuller desdibuja la heterosexualidad de Hannibal para establecer una relación *queer* con su protegido, Will Graham. En la tercera temporada se hace aún más evidente el amor que sienten el caníbal y su pupilo. “Fuller realiza una relectura y una nueva comprensión de los personajes *queer* del universo Harris¹⁴³” (Deshane, 2019: 127) y es, precisamente, el deseo romántico entre Will y Hannibal uno de los aspectos más modificados de la novela “El dragón rojo” (Lewerenz, 2019: 65). Es prácticamente al final de la tercera y última temporada (“The Number of the Beast Is 666”, 3x12) cuando Will le pide su opinión a Bedelia Du Maurier, la psiquiatra de Lecter, sobre su relación con Hannibal.

Will: ¿Hannibal está enamorado de mí?

¹⁴³ “Fuller chooses a new Reading and new understanding of the *queer* characters in the Harris universe” (Deshane, 2019: 127).

Bedelia: ¿Podría el sentir a diario una puñalada de hambre por usted y sentirse satisfecho por el simple hecho de verlo? Sí. Pero, ¿usted le añora a él?

Estas últimas palabras son repetidas por Lecter durante su conversación con Alegra Pazzi en el filme *Hannibal* en el que el caníbal parece tener en su mente a la joven Starling.

Alegra Pazzi: Dr. Fell, ¿a usted le parece que un hombre podría obsesionarse tanto con una mujer tras un solo encuentro?

Hannibal: Sentir diariamente una puñalada de hambre de ella y encontrar su sustento con su sola visión. Creo que sí. ¿Pero vería ella tras los barrotes de ese empeño y suspiraría por él?

Otro de los diálogos recreados de la saga Hannibal se realiza, precisamente, por medio de los personajes de Will y Bedelia. Se trata de un extracto de la primera charla que mantienen Clarice Starling y Hannibal en la novela *El Silencio de los Corderos*.

Hannibal: No me sucedió nada, agente Starling, yo sucedí. No acepto que se me reduzca a un conjunto de influencias. En favor del conductismo han eliminado ustedes el bien y el mal, agente Starling. Han dejado a todo el mundo en cueros, han barrido y la moral ya nadie es culpable de nada. Míreme, agente Starling. ¿Es capaz de afirmar que yo soy el mal? ¿Soy la maldad, agente Starling?

Clarice: Creo que usted es destructivo, lo cual para mi equivale a lo mismo.

Hannibal: ¿Solamente la maldad es destructiva? Si las cosas son tan simples, según tal razonamiento las tormentas son la maldad. Y el fuego que también existe y el granizo. Los que así piensan lo echan todo en un mismo saco que lleva por nombre "obra de Dios".

Clarice: Todo acto deliberado...

Hannibal: Para entretenerme colecciono noticias de derrumbamientos de iglesias. ¿Se ha enterado del que acaba de producirse en Sicilia? ¡Maravilloso! Se desplomó la fachada aplastando a sesenta y cinco beatas que asistían a una misa mayor. ¿Fue eso maldad? Si acordamos que sí, ¿quién la causó? Si Él está ahí arriba, créame, agente Starling, se regocija. El tifus y los cisnes, todo procede del mismo sitio.

Es, justamente, esta respuesta de Lecter a Clarice la que será replicada por Hannibal en una conversación con Bedelia en el tercer episodio de la tercera temporada ("Secondo", 3x03): "No me sucedió nada. Solo sucedí". El diálogo con Clarice es dividido y continuado en un episodio anterior con Will ("Shiizakana", 2x09).

Hannibal: El bien y el mal no tienen nada que ver con Dios. Colecciono derrumbamientos de iglesias. ¿Ha visto el último en Sicilia? La fachada se cayó sobre 65 ancianas durante una misa especial. ¿Fue el mal? ¿Fue Dios? Si está ahí arriba le encanta. El tifus y los cisnes, todo viene del mismo sitio.

Y también en el siguiente capítulo de la serie ("Naka-Choko", 2x10):

Will: No puedes reducirme a una serie de influencias. No soy el producto de nada. He cambiado el bien y el mal por el conductismo.

Hannibal: Pues no puede decir que soy malo.

Will: Es destructivo, es lo mismo.

Hannibal: ¿El mal solo es destructivo? Las tormentas son malas y es así de simple. Tenemos el fuego o el mismo granizo. Las aseguradoras lo engloban en “actos de Dios”.

Además del vínculo romántico que establece Hannibal con los protagonistas de *El Dragón Rojo* y *El Silencio de los Corderos*, con ambos emplea sus conocimientos de medicina y psiquiatría para situar al Will de la serie y Clarice de la novela en un estado de inconsciencia y somnolencia que le permita al caníbal moldear y manejarlos a su antojo. Will Graham acude en repetidas ocasiones a sesiones de terapia con el psiquiatra, especialmente en la primera temporada de la serie. La decadencia de Will viene acompañada por una encefalitis no diagnosticada que hace estragos en su mente y le impide discernir entre lo que es real y lo que es producto de su imaginación.

Bedelia Du Maurier: La acompañante en exilio europeo

A diferencia del final comercial que presentaba el filme de Ridley Scott con la huida en solitario de Hannibal a Europa, en la novela *Hannibal* la joven es drogada durante su captura al final del relato y esta se convierte en la amante y cómplice que acompañará al caníbal en su nueva vida en el exilio. Hannibal le proporciona una fuerte droga hipnótica a Clarice para que esta se sienta segura y llega incluso a imaginar que se halla en la habitación con su padre fallecido (Harris, 1999: 519). Igualmente, Clarice se muestra serena ante la tortura que le practica Hannibal al fiscal general Paul Krendler y se insinúa ante Hannibal. Clarice escapa con Lecter y mantiene a partir de entonces una relación sexual coaccionada, pero inquietantemente feliz (Messimer, 2018: 179). Tres años más tarde de su huida la pareja es descubierta en Buenos Aires por Barney, el antiguo cuidador de Lecter del Psiquiátrico.

“Es difícil saber lo que Starling recuerda de su antigua vida, lo que ha elegido guardar. Las drogas que la sostuvieron durante los primeros días no han formado parte de sus vidas desde hace mucho tiempo. Ni las largas conversaciones con una sola fuente de luz en la habitación (...) Tal vez en algún sitio Starling oiga vibrar la cuerda de una ballesta y despierte sin querer, si es que ahora duerme” (Harris, 1999:556).

En la película *Hannibal*, por el contrario, Ridley Scott optó por un final menos controvertido. Así, en el filme la droga administrada por Lecter no parece surtir el efecto deseado en Clarice, puesto que esta no muestra un interés romántico por su secuestrador y, por tanto, no deja atrás su vida como agente de la ley. La ficción de Fuller toma la versión de la novela y representa la huida de Clarice Starling y Hannibal a través de Bedelia Du Maurier, tercer personaje que sustituye a la protagonista de *El Silencio de los Corderos*. Este personaje es una de las mujeres más importantes en la vida del caníbal. Es vista como una auténtica *femme fatale* y así lo demuestra la composición de su propio nombre.

En primer lugar, el nombre Bedelia es escogido en alusión al filme de terror *Creepshow* (A. Romero, 1982). Bedelia Grantham es una de las protagonistas de una de las historias que narra la película y es esta joven la que asesina a su padre. Igualmente, la novela de Vera Caspary y su adaptación homónima *Bedelia* (Comfort, 1945) relatan el plan de la protagonista del mismo

nombre por acabar con su marido. En último lugar, el apellido de la psiquiatra es una referencia directa a la escritora Daphne Du Maurier, autora de la novela *Rebecca*, llevada al cine por Hitchcock *Rebecca* (Hitchcock, 1940) (Crisóstomo, 2018:143). Del mismo modo que los personajes femeninos anteriores, la protagonista que da nombre a la novela y a la obra cinematográfica, Rebecca de Winter, posee una personalidad similar a la psiquiatra, pues es considerada una mujer hermosa, inteligente y encantadora, pero es, en realidad, misteriosa y fría. Bedelia es un personaje “moralmente ambiguo y en diferentes momentos asume el papel de depredador y víctima¹⁴⁴” (French, 2019: 169).

La psiquiatra personal de Lecter tiene una gran importancia en la trama, en especial, en la tercera temporada donde compartirá su vida con Hannibal en Italia. De hecho, el inicio de esta temporada está dedicado únicamente a revelar la nueva vida en el exilio de estos dos personajes y a lo largo de la misma se mostrará la sugestión a la que está sujeta. Si bien existen similitudes entre el exilio de Clarice y Bedelia en compañía de Lecter, la psiquiatra, a diferencia de Starling, permanece retenida por el caníbal, tal y como se revela en el *flashback* del primer episodio de la tercera temporada (“Antipasto”, 3x01). Es al final cuando la calculadora y enigmática Bedelia termina convirtiéndose en víctima de la manipulación del caníbal siendo arrastrada hasta Italia donde debe desempañar su papel como su falsa esposa.

Alana Bloom: Una breve relación amorosa

En último lugar, el personaje de Alana Bloom, transformado en la ficción serial en femenino, toma el papel de Clarice como contrapunto romántico de Hannibal Lecter en la primera temporada y, del mismo modo que Miriam Lass, Will Graham o Bedelia Du Maurier, la doctora Bloom recrea algunos de los diálogos originales de la protagonista de *El Silencio de los Corderos*. Uno de ellos puede verse en el episodio quinto de la tercera temporada (“Contorno”, 3x05), minutos antes de que el *commendatore* Rinaldo Pazzi sea ejecutado por Hannibal Lecter en Florencia.

En el filme *Hannibal* de Ridley Scott es Clarice Starling la que localiza al investigador florentino al rastrear la base de datos del FBI con las últimas búsquedas del nombre de Hannibal Lecter [48-49]. Por medio de esta llamada Starling pretende proteger a Pazzi y, para ello, avisa a su jefe de sección sobre el descubrimiento de Rinaldo de la identidad de Hannibal Lecter. No obstante, en lugar del *commendatore*, Starling intercambia unas palabras con su captor.

Clarice: ¿Está muerto?

Hannibal: Clarice, nada en este momento me gustaría tanto como poder charlar con usted. Desgraciadamente me ha pillado en un momento inoportuno. Por favor, perdóneme.

¹⁴⁴ “Morally ambiguous and at different moments takes on the role of both predator and victim” (M. French, 2019: 169).



48



49

En la novela, Starling no se pone en contacto con Hannibal, puesto que la joven es la última del FBI en enterarse del asesinato de Pazzi y del paradero del caníbal (Harris, 1999:250). Nuevamente, en ausencia de la agente del FBI y con el objetivo de recrear la escena del filme, la serie de televisión opta por sustituirla por Alana Bloom [50-51].



50



51

Tal y como se explica al inicio de la novela y el filme *Hannibal*, Mason invita a Clarice Starling a su finca para animarla a colaborar en la captura de Lecter, aunque la joven no tarda en declinar la oferta del magnate. En la ficción serial es la Dra. Bloom la que reemplaza a Starling y la que, motivada por el desprecio que siente por el caníbal, decide aliarse con los Verger. A pesar de ello, y temiendo por la vida del *commendatore*, la psiquiatra decide contactar con él. De la misma manera que en el filme, es Hannibal el que contesta a la llamada y el que reproduce las mismas palabras que su personaje cinematográfico.

Alana: ¿Está muerto?

Hannibal: Nada me apetecería más que poder charlar contigo, Alana. Pero me has pillado en un momento de lo más incómodo.

El personaje de Alana es nuevamente comparado con Clarice Starling unos episodios más adelante (“Digestivo”, 3x07), pues será la psiquiatra la que libere, como Starling en la novela (Harris, 1999:489) y en el filme, a Hannibal Lecter de las manos de Mason Verger en su captura a su vuelta a los Estados Unidos.

3.3.2. Hannibal Lecter

El icónico personaje de Hannibal del filme *El Silencio de los Corderos* es recreado en la serie de televisión, principalmente, a través de dos personajes: Abel Gideon, un asesino en serie que suplanta sin éxito la identidad de Hannibal Lecter en la primera temporada (“Entreé”, 1x06), y Will Graham, cuya villanía irá manifestándose ya desde la primera temporada a través de la nueva versión del Hannibal de Hopkins en la que parece estar convirtiéndose (“Savoureux”, 1x13; “Mukozuke”, 2x05). Son estos dos personajes, imitador y suplantador, los que acercan a los espectadores al icónico personaje presentado en la laureada cinta de Demme.

Abel Gideon: el imitador

Como se ha indicado, el sexto episodio de la primera temporada es un homenaje al laureado filme de Demme y, en este sentido, el Dr. Abel Gideon es una referencia clara al Hannibal de la adaptación cinematográfica. Precisamente, Gideon, recluso del Hospital Psiquiátrico de Baltimore, finge ser en este episodio el Destripador de Chesapeake, pseudónimo con el que se conocía a Hannibal Lecter antes de ser capturado. “Abel Gideon funciona como una especie de primer borrador de Hannibal Lecter¹⁴⁵” (Scahill, 2016:331). Actúa como imitador del Destripador en la serie y, a su vez, reemplaza a Hannibal al protagonizar algunas de las escenas de su pasado que se narraban en las novelas de Harris.

El personaje de Abel Gideon es presentado por primera vez en el sexto episodio de la primera temporada (“Entreé”, 1x06) en una escena que se construye como una clara imitación al descenso de la agente Clarice Starling la primera vez que visita al caníbal. Nuevamente, es Alana Bloom la que sustituye a la aspirante a agente del FBI de *El Silencio de los Corderos*, aunque, en este caso, es Abel Gideon, portando el mismo mono azul de Lecter, el que se encuentra entre rejas a la espera de la psiquiatra [52-59].



52



53

¹⁴⁵ “Abel Gideon functions as kind of first-draft Hannibal Lecter” (Scahill, 2016:331).



54



55



56



57



58



59

A diferencia del encuentro original entre el caníbal y Starling, en este, la Dra. Bloom ya conocía al recluso Abel Gideon, puesto que había sido paciente suyo antes de ser ingresado en Baltimore. En este caso, Alana reemplaza a la agente del FBI como psiquiatra, puesto que acude a Baltimore a entrevistar a uno de los reclusos que dice ser el Destripador de Chesapeake. A pesar de la similitud en la disposición entre ambas escenas, queda al descubierto que el descenso de la psiquiatra en la serie no es más que una imitación al original, puesto que trata de convencer a los espectadores de su autenticidad, del mismo modo que Gideon intenta demostrarle a su antigua psiquiatra su identidad como Destripador.

Gideon repite el papel de Hannibal Lecter, en este mismo episodio, al protagonizar una nueva escena de su personaje de la novela y del filme en donde ataca y asesina a una de las enfermeras del Hospital Psiquiátrico en el que permanece encerrado. En la novela *El Silencio de los Corderos*, es recordado este crimen durante la conversación que mantienen Clarice Starling y el Dr. Chilton en los instantes previos al primer encuentro de Lecter con la aprendiz

del FBI. El director de Baltimore le enseña a la joven una fotografía que da muestra de la peligrosidad de Lecter y la brutalidad con la que Hannibal atacó a la enfermera.

“La tarde del 8 de julio de 1976, Lecter se quejó de un dolor en el pecho y fue conducido a enfermería. Allí le quitaron las correas para poder hacerle con mayor facilidad un electrocardiograma. Cuando la enfermera se inclinó sobre él le hizo esto (...) le fracturó la mandíbula para arrancarle la lengua. El pulso no le subió de 85 ni siquiera cuando se la tragó” (Harris, 1993: 21).

En el filme dirigido por Ridley Scott Clarice revisa parte de la documentación que le ha entregado Barney, el cuidador de Lecter en el psiquiátrico, para tratar de dar con el prófugo caníbal. Es por medio de una cinta de vídeo como Starling descubre el crimen perpetrado por Lecter años atrás [60-61].



60

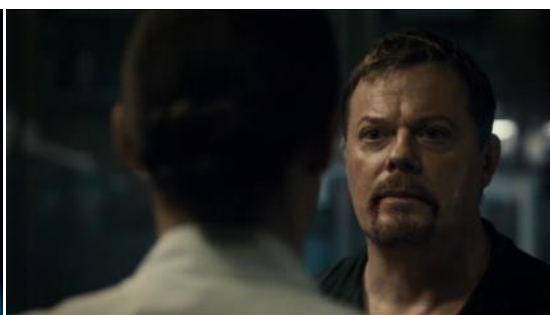


61

En este sentido, el incidente no lo protagoniza Hannibal en la serie, sino Abel Gideon. Al igual que el caníbal en la novela, finge sufrir un fuerte dolor en el pecho, con lo que es enviado a la enfermería para ser atendido. No obstante, queda al descubierto que se trata de un imitador gracias al plano detalle que revela su pulso, más elevado que el que se dice que manifestó Lecter en la novela [62-63].



62



63

Unos minutos más adelante, Will Graham volverá a recrear la escena del crimen, esta vez con mayor detalle, en aras de comparar el *modus operandi* del supuesto Destripador de Chesapeake con los crímenes que se le asociaban con el verdadero. El Dr. Gideon escapa del psiquiátrico de Baltimore unos episodios más adelante (“Rôti”, 1x11) y secuestra al director de la institución, Frederick Chilton, por el que, al igual que Hannibal de las novelas y las adaptaciones cinematográficas, siente un gran desprecio.

Es en la novela *El Silencio de los Corderos* donde principalmente el director del Hospital Psiquiátrico cobra protagonismo. A pesar de ser capturado por Hannibal Lecter en la segunda de las novelas, no es hasta la tercera, *Hannibal*, donde se nombra su desaparición: “El doctor Frederick Chilton, director del Hospital Psiquiátrico Penitenciario de Baltimore, habría desaparecido durante sus vacaciones, después de la huida del Dr. Lecter” (Harris, 1999: 85). Si bien esta escena protagonizada por Abel Gideon recuerda a la huida de Hannibal Lecter al final de *El Silencio de los Corderos*, a diferencia de la novela, el falso Lecter es capturado y enviado nuevamente a Baltimore, mientras que Frederick Chilton logra sobrevivir.

Will Graham: el nuevo Hannibal Lecter

Como decimos, el personaje de Abel Gideon, suplanta la identidad del caníbal y lo hace intencionadamente para atribuirse los asesinatos del Destripador de Chesapeake. Will Graham, por el contrario, es vinculado frecuentemente con Lecter con el objetivo de remarcar el viaje hacia el mal, hacia el canibalismo, en el que se embarca el perfilador criminal a lo largo del relato. De este modo, Hannibal Lecter halla en la serie un nuevo compañero caníbal que es, precisamente, su propio reflejo, una versión de su mismo personaje. Como el resto de referencias a la saga Hannibal, la ficción de Bryan Fuller se apropia del Hannibal de Hopkins que es absorbido, en este caso, como una más de las víctimas de Will para presentar una nueva y mejorada imagen del personaje.

Es en la escena que cierra la primera temporada (“Savoureux”, 1x13), donde Will Graham toma por primera vez el papel del villano del filme de *El Silencio de los Corderos*. Se invierten aquí los papeles del perfilador criminal y el caníbal al ser este último el que visita a Graham en su reclusión en el psiquiátrico. Es entonces cuando suena la famosa composición “Vide Cor Meum” compuesta por Patrick Cassidy para la ficción de Ridley Scott. Del mismo modo que Hannibal logra sortear la trampa preparada por Pazzi en la novela y en el filme homónimo *Hannibal*, en la ficción serial el caníbal se ve satisfecho al comprobar que su plan para incriminar a Will da resultado (Piñeiro-Otero, 2016: 185).

La composición de Cassidy obtiene en la serie de Fuller una mayor significación al emplearse, justamente, durante el encuentro entre los dos protagonistas. “Vide Cor Meum” (“mira mi corazón” en latín) se basa, mayormente, en el capítulo III de la Vita Nuova de Dante Alighieri. Según se detalla en los versos, Dante se enamoró de su musa, Beatriz, y, tras casi permanecer una década distanciados, ambos se reencuentran y resurge el amor. Sin embargo, Dante mantiene ocultos sus sentimientos para no comprometer a la dama, igual que parece hacer Hannibal en este punto de la ficción.

Will en esta escena de la serie portará un mono azul similar al del recluso en *El Silencio de los Corderos* [64-65] y tan solo unos episodios más adelante tomará el papel de Hopkins al llevar también su característica máscara (“Mukozuke”, 2x05). Will Graham será inmovilizado y trasladado hasta la escena del crimen de su compañera Beverly Katz, de igual forma que el caníbal en el filme de Demme en su visita a la senadora Martin [66-67].



64



65



66



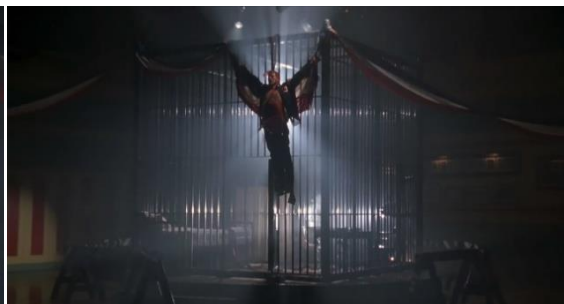
67

El Hannibal de Hopkins en la serie

Las acciones del Hannibal Lecter del filme de Jonathan Demme tienen presencia, igualmente, a lo largo de la serie por medio de personajes secundarios. Una nueva alusión al caníbal cinematográfico se da en la puesta en escena del asesinato que compone durante su ingeniosa huida de Memphis, ciudad en la que permanece preso tras su traslado de Baltimore. En la novela y el filme, Hannibal ataca a uno de los guardias cuando estos le sirven la comida en su celda. Así, con uno de los cuerpos de policía que asesina forma la imagen de un ángel, idea que es replicada por uno de los asesinos en serie episódicos de la ficción en el quinto capítulo de la primera temporada (“Coquilles”, 1x05) [68-71].



68



69



70



71

En la novela y adaptación cinematográfica, Lecter logra eludir a las autoridades y escapar de los juzgados Shelby, en los que se encuentra retenido, al disfrazarse de uno de los policías heridos. No obstante, es en el filme de Demme donde se relata con mayor detalle la fuga de Lecter. Hannibal permanece tendido en el suelo, simulando necesitar atención médica, vestido con el uniforme de policía. Para pasar desapercibido, el caníbal le extrae el rostro a uno de ellos y se lo coloca sobre el suyo. Una vez que el Dr. Lecter está siendo atendido por los sanitarios en la ambulancia, se retira la máscara humana que se había fabricado y se escapa.

Una escena similar se reproduce en el séptimo episodio de la tercera temporada ("Digestivo", 3x07). Hannibal Lecter y Will Graham continúan apresados en la granja de Mason Verger y este desea realizarse un trasplante de cara, para sustituir su desfigurado rostro por el de Will Graham. Al igual que en *El Silencio de los Corderos*, Hannibal consigue liberarse y, con el fin de huir y rescatar a su pupilo de la inminente intervención que va a tener lugar, mata a Cordell, el ayudante de Mason. Es a él a quien le extirpa la piel y se la coloca al heredero de los Verger para hacerle creer que la cirugía se ha completado con éxito [72-75].



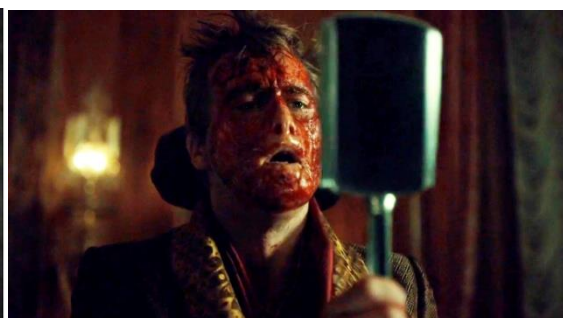
72



73



74



75

En la misma temporada, y unos episodios más adelante (“And the Woman Clothed in Sun”, 3x10), se encuentra otra referencia a la novela y filme homónimo. En este capítulo se muestran algunas conversaciones que mantuvieron en terapia Bedelia Du Maurier y Neil Frank, un antiguo paciente suyo. En uno de los primeros *flashbacks*, Neil se queja de las cuestionables técnicas empleadas por Lecter durante su terapia:

Bedelia: Usted experimentó un suceso traumático que ahora asocia al Dr. Lecter.

Neil Frank: Casi me ahogo con mi propia lengua y él permaneció indiferente.

De modo que, similar al recluso Miggs que ocupaba la celda contigua de Hannibal Lecter en Baltimore en *El Silencio de los Corderos*, Neil es sugestionado por su antiguo psiquiatra para que se ahogue con su propia lengua. A diferencia de la novela o el filme, en donde tan solo se apunta la muerte de Miggs (Harris, 1993: 47), en este episodio se recrea, mediante una analepsis, la súbita muerte que sufre el paciente de Bedelia [76-77].



76



77

3.3.3. Benjamin Raspail

Al igual que con Clarice Starling, Benjamin Raspail de la novela *El Silencio de los Corderos* es introducido por medio de varios personajes. En concreto, el personaje de Benjamin aparece reflejado en la ficción a través de dos personajes y su muerte se manifiesta por partida doble: el músico de la orquesta Filarmónica de Baltimore asesinado (“Fromage”, 1x08) es semejante al que se presenta en el filme *El Dragón Rojo* y la muerte de Franklyn Froideveaux, paciente de Lecter (“Apéritif”, 1x01; “Sorbet”, 1x07; “Fromage”, 1x08) es pareja a la que se describe en la novela *El Silencio de los Corderos*. En este sentido, la serie de televisión toma las dos versiones que se exponen en la saga Hannibal del asesinato de Benjamin Raspail y, en lugar de decantarse por una, incorpora ambas mediante dos personajes.

En general, Benjamin Raspail es apenas nombrado en las adaptaciones cinematográficas, mientras que en la novela este personaje forma parte de la primera pista que le otorga Hannibal Lecter a Clarice Starling sobre Buffalo Bill. En ella, Hannibal insta a la joven a buscar el coche de Benjamin Raspail, antiguo amante de Jame Gumb y paciente suyo, para hallar posibles pistas con las que pueda identificar a al asesino (Harris, 1993:33). El filme de Jonathan Demme suprimió parte de la conversación entre el caníbal y la aprendiz del FBI eludiendo, así, mencionar al personaje de Raspail. Es por ello que los acontecimientos narrados en la novela de los capítulos que se refieren a Benjamin, del octavo al undécimo (Harris, 1993: 51-86), son eliminados en su adaptación al cine.

Como se explica en la novela, fue Benjamin Raspail el que le habló a Lecter de Gumb años atrás y motivo por el cual pudo proporcionar a Clarice pistas sobre la identidad de Buffalo Bill: “Allí estaba el gordo flautista en el último día de su vida, tendido en el diván de la consulta de Lecter, hablándole de Jame Gumb” (Harris, 1993: 184). En esta primera conversación en la novela entre Hannibal Lecter y Clarice Starling, es el caníbal el que asegura haber sido él mismo quien decidió terminar con la vida de su insufrible paciente: “Francamente, me harté de sus groserías. En realidad, fue lo mejor que podía ocurrirle. La terapia no estaba dando resultado” (Harris, 1993: 67). *El Silencio de los Corderos* de Harris da una sucinta descripción del personaje de Benjamin Raspail, pues no solo era el paciente de Lecter, sino también el primer flautista de la Orquesta Filarmónica de Baltimore, ex amante de Jame Gumb y última víctima del caníbal antes de que fuera ingresado en el Hospital Psiquiátrico de Baltimore.

“Era un paciente del consultorio psiquiátrico del doctor Hannibal Lecter. El 22 de marzo de 1975 no acudió a la actuación que aquel día tenía programada la orquesta. El 25 del mismo mes se descubrió su cadáver, sentado en un banco de una pequeña iglesia rural próxima a Falls Church, Virginia, sin más prendas de vestir que una pajarita blanca y una chaqueta de frac. La autopsia reveló que Raspail tenía el corazón perforado y que le faltaba en el timo y el páncreas” (Harris, 1993:36).

Según afirmó Homicidios de Baltimore, estos órganos fueron extraídos por el caníbal y dispuestos en el menú en forma de mollejas que “ofreció al presidente y al director de la Filarmónica la noche siguiente a la desaparición de Raspail” (Harris, 1993:36). En lugar de *El Silencio de los Corderos*, novela en donde se cita al personaje, es su precuela, el filme *El Dragón Rojo*, lo que recrea, en forma de *flashback*, su muerte. No obstante, el asesinato y las razones que llevaron a Lecter a acabar con su paciente son diferentes en ambas ficciones.

El asesinato del músico de la filarmónica

En la novela, Lecter mata a Benjamin por el hastío que le provoca como paciente, no por ser considerado un mal músico como ocurre en la adaptación cinematográfica de *El Dragón Rojo*. Precisamente, el filme arranca con el asesinato que lleva a cabo Lecter de Raspail. El caníbal se encuentra en uno de los conciertos de la filarmónica de Baltimore. Sin embargo, este no disfruta plenamente de la experiencia porque le incomoda el sonido que hace un músico en particular, el intérprete de la flauta travesera [78-79].



78



79

El asesinato en sí mismo es omitido, pues es ya la siguiente escena cuando se muestra a Lecter sirviendo su particular menú caníbal en un banquete en su hogar, acompañado de varios

miembros de la orquesta. Como se ha explicado con anterioridad, será la receta de las mollejas lo que, a diferencia de su novela homónima, le hará descubrir a Will la identidad del psiquiatra-psicópata. Durante el convite, los invitados de Hannibal nombran a Raspail, omitiendo su nombre, y bromean sobre la manera de tocar del músico:

Invitada: Me siento culpable de gozar de esta encantadora velada mientras uno de nuestros músicos continúa desaparecido.

Invitado: Sí, pobre hombre.

Invitado 2: ¿Puedo confesar algo perverso? No puedo evitar sentirme aunque sea en una porción ínfima...aliviado. Suena espantoso, lo sé, pero admitirlo también lo es su forma de tocar.

El diálogo que mantienen los miembros de la filarmónica sobre el músico desaparecido es repetida en la ficción durante la conversación entre Hannibal y Tobias Budge, autor, en este caso, del asesinato del músico de la filarmónica:

Hannibal: He oído que la orquesta busca un nuevo trombonista.

Tobias: Es horrible lo que ha pasado.

Hannibal: No del todo. Una forma desafortunada de dejar la orquesta, pero me atrevería a decir que sonarán mejor sin él.

Tobias: Al menos la sección de viento.

En la serie de televisión el personaje anónimo que toma el papel del músico Benjamin Raspail no toca la flauta travesera como en el filme de Scott, sino el trombón como se afirma en esta misma conversación. Igualmente, a diferencia de la novela y la película, en donde la muerte del músico es solo mencionada, en la serie de televisión este asesinato es presentado como uno de los casos que debe resolver el FBI y llega incluso a mostrarse el modo en el que trabaja Tobias Budge los intestinos de su víctima para fabricar cuerdas para sus instrumentos ("Fromage", 1x08). En contraste con la obra de Harris, este homicidio es perpetrado por Budge, en lugar de Lecter. No obstante, el desagrado que siente Hannibal en el filme *El Dragón Rojo* por la forma de tocar del músico es el mismo motivo que empuja a Tobias en la serie a asesinar a este personaje.

El asesinato del insufrible paciente

El segundo personaje que sustituye a Raspail, y la referencia más clara del personaje, es Franklyn Froideveaux. Su nombre es construido a partir del político Benjamin Franklin y su apellido, "Froideveaux", alude a una calle de París que es, justamente, paralela al "Boulevard Raspail". Es presentado desde el primer episodio de la ficción ("Apéritif", 1x01) como uno de los pacientes de Lecter, por el que siente desagrado, al igual que en la novela. Es durante una cena en la casa de Hannibal cuando disfruta de una animada conversación con Tobias Budge donde ambos afirman desear matarle ("Fromage", 1x08).

Hannibal: No mate a Franklyn.

Tobias: Lo deseo hace tiempo, la verdad. ¿Es que le iba a matar usted?

Hannibal: Por supuesto. Soy delgado. Animales delgados, tripas duras.

Del mismo modo que Raspail en la novela, Franklyn morirá a manos de Hannibal en el mismo episodio ("Fromage", 1x08). Los asesinatos de ambos personajes acontecen muy próximos en la ficción serial y, de esta manera, se unen sus tramas. En cuanto a Franklyn, este sí es asesinado por Lecter en su consulta y, por tanto, este homicidio está más bien relacionado con el que le explica el caníbal a Clarice en la novela.

3.3.4. Buffalo Bill

En cuanto al villano Buffalo Bill, es representado, como Raspail, por medio de dos personajes: el asesino en serie Tobias Budge, amigo de Franklyn ("Sorbet", 1x07; "Fromage", 1x08), y el asesino Randal Tierr ("Shiizakana, 2x09"; "Naka-Choko", 2x10). Tal y como se detalla en *El Silencio de los Corderos*, Buffalo Bill había mantenido un vínculo amoroso con el flautista de la filarmónica, Benjamin Raspail, que, tras terminar con su relación, tendría una aventura con un individuo llamado Klaus. Es Jame Gumb el que asesina a Klaus en un ataque de celos y Hannibal Lecter quien acaba con Benjamin.

El primero de los sustitutos de Gumb, Tobias Budge, es un profesor de música y un asesino en serie que es introducido en un primer momento como el amigo de Franklyn. Tobias tiene una amistad con Franklyn Froideveux en la ficción serial, similar a la de Gumb y Raspail. No obstante, como es habitual en la serie de televisión, se intercambian los papeles al situar a Tobias Budge como el asesino del trombonista de la Orquesta sinfónica de Baltimore que, aunque alude a Raspail, se presenta como un sujeto anónimo en la serie.

Fuller toma los elementos de Buffalo Bill y crea al personaje de Tobias Budge, quien construye las cuerdas para sus instrumentos con los intestinos de sus víctimas y está en estrecha relación con Franklin Froideveux, el suplente de Benjamin Raspail (Deshane, 2019: 128-129). Es en el octavo episodio de la primera temporada ("Fromage", 1x08) cuando Hannibal mata a Tobias solo unos minutos antes de haber acabado con Franklyn Froideveux. De este modo, Lecter se convierte en un asesino en serie imparable que, en ausencia de Clarice, llega incluso a terminar con el personaje que da vida a Buffalo Bill.

En último lugar, Jame Gumb es también relacionado con el personaje de Randal Tierr, asesino en serie de la segunda temporada. Mientras Gumb elabora su propio traje de mujer con la piel de sus víctimas [80], Randal Tierr emplea un disfraz de oso cavernario, animal legendario en el que ansía convertirse para acabar con sus presas. El objetivo de ambos asesinos es completar su conversión en otro ser. La metamorfosis de Jame Gumb no llega a cumplirse, mientras que para la de Tierr, son Hannibal y Will quienes intervienen en este proceso, pues no solo dan caza a este criminal ("Naka-Choko", 2x10), sino que son también quienes le conceden, tras su muerte, su deseada transformación al componer su cuerpo con el esqueleto del prehistórico animal [81].



80



81

En resumen, Hannibal llega a convertirse en la ficción serial en un individuo todavía más peligroso que Jame Gumb. Mata a Franklyn, Benjamin Raspail de la novela, y al asesino de este, Tobias Budge. Del mismo modo que Buffalo Bill en la novela y el filme *El Silencio de los Corderos*, retiene a Miriam Lass (“Futamono”, 2x06) en un pozo, que inevitablemente recuerda al lugar en el que Jame Gumb retenía con vida a Catherine Martin, su última víctima [82-85].



82



83



84



85

3.3.5. Personajes secundarios

Además de los personajes principales de *El Silencio de los Corderos*, se introducen en la serie menciones de forma indirecta a sujetos de menor importancia en la trama. Barney Matthews, el cuidador de Hannibal en el psiquiátrico de Baltimore, es sustituido por Matthew Brown, nombre creado a partir del apellido del primero. Este personaje trabaja tanto en la ficción serial como en la saga Hannibal, bajo las órdenes de Frederick Chilton en el psiquiátrico. No obstante, en este caso, cuida de Will Graham durante su encierro y funciona como una antítesis del Barney original, puesto que rinde pleitesía a Will y desea causar la muerte de Hannibal (“Mukozuke”, 2x05). Igual de sutil es la referencia al nombre de Boyle, el policía

asesinado por Lecter en su huida de Memphis en *El Silencio de los Corderos* (Harris, 1988: 251), aludido por medio del personaje de Nicholas Boyle, cuya presencia se extiende únicamente a un episodio (“Potage”, 1x03).

Asimismo, la ficción serial permite mostrar con mayor detalle personajes como Jack Crawford y Reba McClane, presentados por primera vez como afroamericanos; la forense Beverly Katz, una mujer asiática en la serie; o Bella Crawford, la esposa de Jack que en la novela de Harris apenas tiene interés y ni tan siquiera se introduce en los filmes *Manhunter* (Michael Mann, 1986) o *El Dragón Rojo* (Red Dragon, Brett Ratner, 2002). En las tres adaptaciones cinematográficas en las que tiene presencia Jack Crawford, únicamente es visto en la esfera pública, como supervisor de Will Graham en las dos adaptaciones de la novela *El Dragón Rojo* y como instructor de Clarice Starling en *El Silencio de los Corderos*.

Para el filme *El Silencio de los Corderos*, Demme sacrificó los episodios personales de la muerte de Bella Crawford y tan solo es mostrado en el plano profesional. Es, principalmente, en la novela homónima donde se expone su vida privada durante el tiempo en que cuidó a su amada en su convalecencia (Harris, 1993: 41) y su posterior muerte en el hogar de los Crawford (Harris, 1993: 303). En la serie, por el contrario, se le proporciona al personaje de Bella una línea narrativa propia a lo largo de los cinco episodios en los que aparece¹⁴⁶.

A diferencia de las novelas, en la ficción televisiva la esposa de Jack es presentada a Hannibal Lecter y es, justamente este, quien ayuda a Bella a sobrellevar el cáncer de pulmón terminal que padece. En la obra de Harris es el narrador el que explica el cariñoso apodo con el que Jack identifica a su mujer, mientras que en la ficción de Bryan Fuller, es la propia Bella la que se lo aclara a Lecter durante una cena (“Coquilles”, 1x05). En último lugar, la muerte de Bella no es natural en la serie de televisión, como sí lo es en la novela, ya que será Jack el que intervenga y termine con el sufrimiento de su esposa en el cuarto episodio de la tercera temporada (“Aperitivo”, 3x04). Finalmente, en el original literario y, en contraposición a la serie, tras la muerte de su esposa, Jack se retira del FBI y fallece tras un infarto al corazón (Harris, 1999: 555).

En general, la serie *Hannibal* continúa con el legado de su predecesora, *El Silencio de los Corderos*, y apuesta por ofrecer un relato feminista con una mayor representación del género y un empoderamiento de estas mujeres en la ficción. La serie de televisión decide dar un vuelco a la obra original y otorgar no solo mayor protagonismo a las mujeres, sino también modificar algunos de los personajes masculinos y transformarlos en femeninos. Esta alteración ocurre con el reportero Freddy Lounds, Paul Krendler o el Dr. Alan Bloom que son convertidos en mujeres en la ficción televisiva.

Uno de los cambios más significativos se da con Freddy Lounds, el reportero del National Tattler presente en las novelas y en las adaptaciones cinematográficas *Manhunter* y *El Dragón Rojo*, descrito como un hombre desagradable y poco atractivo: “Era gordito, feo y bajo. Tenía dientes grandes y sus ojos pequeños como los de un ratón tenían un brillo repulsivo” (Harris, 1981:176). Además de ser modificado el género de este personaje también es alterado su papel en el relato, puesto que, en contraste con el original, Freddie, la reportera del blog

¹⁴⁶ “Œuf”, 1x04, “Coquilles”, 1x05, “Takiawase”, 2x04, “Mizumono”, 2x13 y “Aperitivo”, 3x04.

sensacionalista *Tattle crime* de la ficción televisiva logra sobrevivir. Lo mismo ocurre con Paul Krendler, el fiscal general del Departamento de Justicia, la némesis de Starling en la novela y filme *Hannibal*, es transformado en un personaje femenino, Kade Prurnell, anagrama del nombre masculino. Igualmente es convertido en un personaje anecdótico en la trama y, del mismo modo que Freddy Lounds, no tiene el mismo final que en la novela o el filme.

En último lugar, el Dr. Alan Bloom, Sidney Bloom en el filme *Manhunter*, es definido en la novela *El Dragón Rojo*, donde tiene presencia por primera vez, como “un hombre pequeño y rechoncho con ojos tristes” (Harris, 1981:46). En la serie de televisión, además de modificar el género del personaje, se altera también su orientación sexual. Es en la tercera temporada cuando los espectadores comprueban que no es heterosexual, como en la novela, sino bisexual. A diferencia del Dr. Bloom que ocupaba un papel anecdótico en la trama, Alana Bloom es uno de los personajes más importantes en la adaptación televisiva.

En un primer momento, la psiquiatra es presentada como una psicóloga del FBI y una antigua amiga de Will. Especialmente en la primera temporada, funciona como el contrapunto romántico tanto de Will Graham como del propio Hannibal, pero poco a poco va ganando importancia y, al final, consigue incluso tener una línea narrativa propia. Con todo, *Hannibal* ofrece una ventaja respecto a la novela o los filmes, y es que permite construir un arco de transformación mayor de cada uno de los personajes y, en el caso de las mujeres, ahondar en la evolución positiva que experimentan a lo largo del relato.

El último capítulo de la segunda temporada (“Mizumono”, 2x13) es el que marca un antes y un después en el personaje de Alana. En este episodio, la psiquiatra acude junto con Jack y Will al domicilio de Hannibal con el objetivo de atraparlo. La vivienda del caníbal pronto se convierte en un auténtico campo de batalla y la doctora Bloom es lanzada por la ventana al enfrentarse a Lecter. Alana Bloom no es, sin embargo, una damisela en apuros, sino un personaje completo con deseos y contradicciones (McLean, 2015:78).

Alana es una verdadera superviviente, ya que no solo sobrevive a la caída, sin apenas secuelas, sino que tras el incidente se vuelve una mujer más segura y poderosa. Tras su recuperación, Bloom decide dejar el trabajo como psicóloga en el FBI para dedicarse por entero a su nuevo puesto en el Hospital Psiquiátrico de Baltimore donde desempeña su labor como la administradora general. Toda esta trama es una invención de la ficción serial, si bien Frederick Chilton continúa siendo en las novelas y adaptaciones cinematográficas el jefe del Psiquiátrico de Baltimore hasta que es capturado por Hannibal al final de *El Silencio de los Corderos*.

En definitiva, *Hannibal* incorpora los acontecimientos principales de *El Silencio de los Corderos* y a sus protagonistas y los dota de una nueva identidad. Realiza transposiciones heterodieéticas en las que modifica el orden y las acciones de la trama y se vale también de la alteración de los nombres o incluso el género de los personajes que los protagonizan. Los casos más llamativos son los de los personajes de Clarice Starling, el Hannibal de Hopkins, Buffalo Bill y Benjamin Franklyn, cuyas acciones son descontextualizadas y extraídas del relato original para ser reinterpretadas en la serie por nuevos personajes.

Fuller no explora la saga Hannibal de forma superficial, sino que ahonda por completo en ella al incorporar personajes, diálogos y acciones del amplio universo narrativo lecteriano. Con

todo, la ficción serial no pretende ser vista como una precuela o adaptación de la obra de Harris, sino más bien como una reinterpretación de la misma. En lugar de construirse en base al relato original de Harris, Fuller construye un producto audiovisual independiente que se vale de la narración original para otorgarle su propio significado.

Es precisamente Will Graham, en un intento por demostrar su villanía, el que absorbe el personaje de Hannibal de Hopkins y lo incorpora en la ficción televisiva. A pesar de que ninguno de los personajes de *El Silencio de los Corderos* es representado de forma explícita, estos son introducidos en la serie de Fuller¹⁴⁷ en alusión al universo narrativo de la segunda de las novelas de Harris. Resulta interesante cómo la propia ficción parece castigar a estos sujetos, a los imitadores, pues su final es semejante en todos los casos. De hecho, salvo los sujetos *queer* Alana Bloom y Will Graham, el resto de los personajes son torturados o asesinados por el caníbal.

En definitiva, la serie de televisión, como un neófito caníbal, se va alimentando de la saga en sus dos primeras temporadas para las que incorpora algunos de los personajes o hechos acontecidos en las obras originales. Sin embargo, es en la tercera cuando la ficción se convierte, al igual que Will Graham, en un completo caníbal al nutrirse y construir una nueva historia alterando y construyendo su propio universo narrativo en base a las novelas y filmes de *Hannibal* y *El Dragón Rojo*.

3.4. Tras los pasos de Thomas Harris: Revisitando el universo Lecteriano de *Hannibal*

La tercera y última temporada de la ficción se organiza, sin mantener el orden cronológico original, en torno a las novelas *Hannibal* y *El Dragón Rojo*. En este apartado se examinarán los acontecimientos relativos a la etapa en el exilio del caníbal que son narrados en la última de las novelas protagonizadas por Clarice Starling y Hannibal Lecter. Las referencias intertextuales a la novela y filme homónimo *Hannibal* se extienden en la ficción televisiva desde el primer episodio de la tercera temporada (“Antipasto”, 3x01) hasta la mitad de la misma (“Digestivo”, 3x07). En esta primera parte de la tercera temporada se narra la nueva vida que inicia Lecter en Florencia en compañía de su psiquiatra, Bedelia Du Maurier, el asesinato del *commendatore* florentino que intenta atrapar al caníbal y la posterior captura, de Lecter y Will, a manos del magnate Mason Verger. Igualmente, se encuentran referencias a *Hannibal: el origen del mal*, la última de las novelas de la saga, primera en orden cronológico.

Es por medio de esta última ficción donde la audiencia puede llegar a entender la historia de fondo y el origen de la brutal práctica caníbal que lleva a cabo su protagonista. Según se explica en la novela *Hannibal: el origen del mal* y, más tarde en la adaptación a la gran pantalla, los huérfanos Mischa y Hannibal sobrevivían como podían al hambre en su tierra natal, en Lituania, en plena Segunda Guerra Mundial. Fue entonces cuando unos soldados alemanes se toparon con los dos jóvenes en el albergue en el que se hospedaban. El grupo capitaneado por Vladis Grutas decidió quedarse allí durante un tiempo y cuando el hambre

¹⁴⁷ Miriam Lass, Bedelia Du Maurier, Will Graham, Alana Bloom, Abel Gideon, Franklyn Froideveaux, Randal Tierr, Matthew Brown, Nicholas Boyle y Neil Frank.

afloraba decidieron matar a la niña, Mischa Lecter, y cocinarla. Este traumático evento sería el catalizador del descenso de Hannibal hacia el asesinato y el canibalismo.

“El niño Hannibal murió en 1945 a la intemperie, en la nieve, intentando salvar a su hermana. Su corazón se apagó con la muerte de Mischa. ¿En qué se ha convertido? Todavía no hay una palabra para describirlo. A falta de un término mejor, lo llamaremos monstruo” (Harris, 2007:280).

Años más tarde, uno de los soldados, Enrikas Dortlich, visitaría el orfanato donde se encontraba Hannibal para intentar saquearlo. No obstante, en vez de lograr riqueza, halló la muerte. Esta es la segunda víctima conocida de Lecter en las novelas o el primero de ellos tal y como se relata en los filmes. Las recurrentes pesadillas que sufría Hannibal con la muerte de su hermana obligaron a su tía, Lady Murasaki, a acudir a un psiquiatra para ayudar al joven a soportar el traumático incidente del que había sido testigo. En la única sesión de terapia a la que asistió con el doctor J. Rufin, este empleó un metrónomo para ayudar al joven a exteriorizar sus sentimientos (Harris, 2007: 84), el mismo aparato que es utilizado por el caníbal en la serie para manipular la mente de Will Graham.

En la serie de televisión el pasado de Lecter es omitido y la hermana menor del caníbal es tan solo nombrada. Es Frederick Chilton el primero en afirmar que el canibalismo de Hannibal proviene del trauma que sufrió durante su infancia, puesto que “él hace lo que le hicieron a ella” (“Secondo”, 3x03). En el mismo episodio, y a diferencia de la novela o el filme, se sugiere, durante una conversación con Will Graham y Chiyoh, antigua asistente de la tía de Lecter, Lady Murasaki, que fue el propio Hannibal el que se sirvió a su hermana para cenar. Misma suposición tiene más adelante Bedelia quien le pregunta al caníbal cuál era el sabor de Mischa.

Hannibal Lecter se refiere también a Mischa en el convite que ha preparado tras el asesinato del profesor Sogliato (“Secondo”, 3x03) y es aquí donde asegura que realizó la misma receta en honor a su hermana cuando era joven. De este modo, queda en duda para los espectadores si el ingrediente principal que componía este plato estaba compuesto con alguno de los soldados alemanes o por la propia Mischa. Unos episodios más adelante (“Digestivo”, 3x07), las dudas de los espectadores quedan resueltas cuando Hannibal confiesa ante Chiyoh habérsela comido.

A lo largo de la novela, Lecter consigue dar caza a los responsables del canibalismo practicado a su adorada hermana, mientras que en la ficción serial Hannibal se muestra menos indulgente, puesto que retiene con vida a uno de los asesinos de la joven en los calabozos de su castillo. En su viaje a Lituania Will Graham descubre que Chiyoh vive en el antiguo hogar de los Lecter y es la encargada de custodiar a este prisionero. Tal y como le aclara, Chiyoh mantiene un vínculo especial con Hannibal, ya que le conoce desde joven y fue ella misma la que le rescató del orfanato en el que vivió tras la guerra (“Contorno”, 3x05). En el relato original es su tío el que traslada al huérfano desde el antiguo castillo de su familia, reconvertido tras la guerra en un orfanato, y hasta su hogar en París (Harris, 2007:67).

La segunda temporada de la serie (“Mizumono”, 2x13) concluye con la sangrienta pelea que por poco acaba con Will Graham, Jack Crawford y Alana Bloom y concluye con la huida de Hannibal y Bedelia a Europa. Mientras que la etapa del caníbal en Italia la lleva a cabo en

solitario en la novela, en la serie de televisión Lecter disfruta de este periodo en compañía de Du Maurier, su supuesta esposa. Así, Lecter pasa sus primeros días con su psiquiatra en París, lugar al que se trasladó en su infancia con su tía Lady Murasaki. No obstante, la pareja no tarda en afincarse en Florencia y es entonces cuando comienzan a desarrollarse los acontecimientos narrados en la novela *Hannibal*.

En París, Lecter suplanta la identidad del Dr. Roman Fell, curador de la librería Capponi, y asesina también a su mujer, Lydia Fell, nombre que será adoptado por Bedelia. “No puede negarse que el doctor Lecter ha creado la vacante del Palazzo Capponi haciendo desaparecer al antiguo conservador, proceso sencillo para el que bastaron unos segundos de trabajo físico con el anciano” (Harris, 1999: 162). En su traslado a Italia el Dr. Fell trata de conseguir el puesto en el Palazzo Capponi, para el que debe, según se explica en la novela, someterse a un exhaustivo examen en una reunión plenaria del comité de las Bellas Artes.

Los miembros del consejo deben comprobar el conocimiento del caníbal sobre el arte renacentista italiano y determinar su idoneidad. Para ello, Lecter recita el primer soneto de Dante Alighieri en perfecto italiano e inglés (Harris, 1999: 147-148), al igual que en la serie de televisión. Sin embargo, en la ficción de Fuller, Hannibal recuerda este poema ante la mirada atenta de algunos de los invitados a una de las fiestas del comité, en lugar de la sesión plenaria de la novela. Uno de los asistentes es el profesor Sogliato que duda inicialmente de la aptitud del psiquiatra para el puesto, motivo por el cual es más tarde asesinado.

En la novela y en el filme *Hannibal* es en una reunión a puerta cerrada con el resto de los miembros del comité donde el profesor Sogliato manifiesta su descontento con la propuesta de elegir al Dr. Fell para el puesto (Harris, 1999:146). En ese momento el estudioso propone que Lecter demuestre su valía por medio de una conferencia sobre Dante Alighieri. En la serie esta reunión no es mostrada, tan solo los comentarios de Sogliato durante la anteriormente mencionada fiesta. Sí es revelada, como en la novela y en el filme homónimo de Ridley Scott, la conferencia que da Hannibal sobre Dante en el Palazzo Vecchio con el que se asegura, al fin, el cargo de comisario artístico y traductor del Palazzo Capponi.

En este caso, la ponencia de Lecter en la serie tiene lugar al principio de la tercera temporada (“Antipasto”, 3x01). En la serie de televisión, a diferencia de la novela y el filme, no es tras este simposio cuando Hannibal asesine a Rinaldo Pazzi, pues este crimen sucederá más adelante. La sesión se ve momentáneamente interrumpida con la llegada de Anthony Dimmond, antiguo conocido de Lecter de París. Dimmond conoce a Hannibal con el sobrenombre de Boris Jacobs, utilizado en su etapa en el exilio en Francia hasta que tomó el nombre del Dr. Fell. De modo que Dimmond descubre la falsa identidad que se ha construido Hannibal en Italia y es asesinado a su llegada de Florencia, en casa de Lecter esa misma noche.

Por el contrario, en la novela (Harris, 1999:229) y en el filme homónimo *Hannibal*, la conferencia dirigida por el caníbal en el Salón de los Lirios del Palazzo Vecchio se celebra, como decimos, minutos antes de que Lecter asesine a Rinaldo Pazzi. Del mismo modo que Dimmond irrumpe en la sala a mitad del coloquio de Lecter, Pazzi en la novela y en el filme de Scott averigua el verdadero nombre que se esconde tras el del Dr. Fell y es por ello asesinado unos episodios más adelante (“Contorno”, 3x05).

Rinaldo Pazzi es el encargado de investigar la desaparición de los dos miembros del Palazzo Capponi, recientemente asesinados por Lecter. El *commendatore* visita al Dr. Fell, nuevo miembro del Palazzo, para recabar pistas sobre el paradero de su predecesor en el cargo (“Contorno”, 3x05). En este primer encuentro, en las tres adaptaciones, Hannibal reflexiona sobre el origen del apellido Pazzi y la ejecución por ahorcamiento a la que se le sometió a uno de sus antepasados, Francesco Pazzi.

-Pareces un Pazzi, de los famosos Pazzi, ¿me equivoco?

- No. ¿Cómo lo has sabido?

(..)

- Se parece usted a uno de los rostros de los medallones de Della Robbia en la capilla de su familia en Santa Croce.

-Sí, es Andrea de' Pazzi retratado como Juan el Bautista- dijo Rinaldo, con un punto de orgullo en su corazón amargado (Harris, 1999:151).

El Hannibal de la serie recrea estas mismas palabras y continúa repasando el linaje de los Pazzi: “luego está el más célebre de todos los Pazzi, Francesco. Intentó asesinar a Lorenzo, El Magnífico” que fue ahorcado como castigo, como explica el caníbal. Tras esta conversación el *commendatore* comienza a sospechar del nuevo curador del Palazzo y, por ese motivo, decide investigarle, introduciéndose en la base de datos del FBI donde descubre la verdadera identidad de Hannibal Lecter.

Junto a la fotografía de los criminales más buscados halla el anuncio de Mason Verger, una antigua víctima de Hannibal que desea imponer su venganza y recompensa con hasta tres millones de dólares a quien le entregue al caníbal con vida. Atraído por la cuantiosa suma, Rinaldo Pazzi llama al teléfono de Verger, indicado en la página web en el filme y la serie, o en el tablón de anuncios en la novela. Debido a las consecuencias legales de este intercambio, el trabajador de los Verger propone a Pazzi consultar con uno de sus abogados de Ginebra antes de emprender cualquier acción ilegal.

En la novela y el filme homónimo, el *commendatore* viaja hasta Suiza y es ahí donde contacta con Mason Verger por teléfono. El magnate le exige una prueba sólida, una huella de ADN de Hannibal Lecter para poder cobrar el anticipo de cien mil dólares y atestiguar que la información proporcionada es veraz. En la ficción serial no se muestra el viaje de Rinaldo y la reunión que mantiene con el abogado de los Verger, aunque se da a entender que realiza la videollamada con Mason Verger desde el interior de una caja fuerte de un banco suizo. En este sentido, la codicia de Pazzi se ve reflejada por medio de un fundido encadenado que une el rostro del presidente Benjamin Franklyn del billete con el del policía florentino [86-87].



86



87

Conociendo de antemano la peligrosidad de Hannibal Lecter, Pazzi envía, en la novela y en el filme, a un ex convicto para obtener una huella dactilar del caníbal. El criminal consigue una muestra de su ADN en el brazalete de plata entregado por Pazzi antes de ser asesinado por Lecter. Al igual que en la serie, se asocia la avaricia de Rinaldo con los billetes que recibirá como recompensa por la captura de Hannibal. Así, el filme de Ridley Scott une la culpabilidad de Rinaldo con la fuente en forma de cerdo en la que limpia sus manos ensangrentadas, en clara alusión al final que le tiene preparado Mason a Hannibal [88].



88

En contraposición a la ficción de Scott, en la serie de televisión el *commendatore* intenta obtener alguna prueba para enviársela a Mason, aunque, en esta ocasión, es el mismo Pazzi el que lleva a cabo esta tarea. Rinaldo visita nuevamente al Dr. Fell en la ficción serial en el Palazzo Capponi en donde Lecter se encuentra preparando la próxima exposición “Atroces instrumentos de tortura”. Es entonces cuando le entrega como obsequio la máscara que portó su antepasado Francesco Pazzi cuando este fue ejecutado e intenta, sin éxito, rescatar alguna de sus huellas.

La captura de Pazzi tiene lugar en la novela y la adaptación cinematográfica en el Palazzo Vecchio y es atrapado de improviso frente a la imagen que muestra el ahorcamiento de Francesco Pazzi en la pantalla que recientemente ha utilizado para su exposición [89-90]. En la ficción televisiva Rinaldo es apresado de forma similar a la novela y el filme, pues es inmovilizado repentinamente mientras que Pazzi contempla una escultura que recrea la muerte de su antepasado [91-92].



89



90



91



92

En este sentido, la traición y posterior muerte de Pazzi es comparada con la de Judas Iscariote o con la de su antepasado Francesco, pues todos ellos fueron ahorcados por haber sido seducidos por el dinero, por “treinta monedas de plata” como afirma el propio caníbal. A continuación, Lecter, en la ficción serial, asegura haber estado meditando sobre la muerte del *commendatore*, mientras que en la novela y filme *Hannibal*, este manifiesta además sus deseos de comerse a su esposa (Harris, 1999:233).

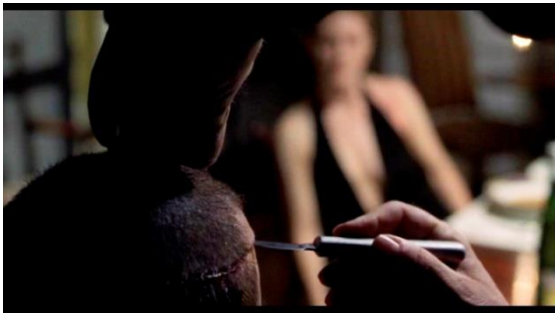
A diferencia de la novela, la ficción de Fuller adapta una de las escenas del filme de Scott y aplaza, momentáneamente, la ejecución de Rinaldo Pazzi cuando a este comienza a sonarle el móvil. La víctima de Lecter está ya maniatada y es el caníbal el que rescata su teléfono de uno de sus bolsillos y contesta a la llamada. Como se ha aludido con anterioridad, en la serie de televisión es Alana Bloom, una de las sustitutas de Starling, la que interrumpe la ejecución que está a punto de llevar a cabo Hannibal Lecter.

Al finalizar esta llamada, Hannibal le realiza un corte en el estómago a su víctima y, a continuación, este es lanzado desde uno de los balcones del Palazzo Capponi en el que se encuentra. Junto con la muerte visceral de Pazzi, otra de las escenas que muestran con explicitud la violencia del caníbal tiene lugar en el episodio que le sigue a este (“Dolce”, 3x06). La craneotomía que le practica Hannibal Lecter a Paul Krendler al final de la novela (Harris, 1999: 540) y el filme *Hannibal* se desarrolla también en la serie, si bien es sustancialmente alterada.

En la serie de Fuller no solo es modificada la víctima escogida por Lecter— Will Graham en lugar de Paul Krendler—, sino también la ubicación temporal en la que sucede esta escena dentro de la narración. La cruenta tortura que le practica Hannibal a Paul Krendler tiene lugar al final de la novela *Hannibal*, tras escapar de Muskrat Farm, la finca de Mason Verger donde

permanecía preso. Sin embargo, al contrario que en el original, esta escena acontece en la ficción televisiva minutos antes de que el caníbal sea capturado por el magnate.

En la novela y el filme, Hannibal captura y castiga a Paul Krendler, el fiscal general del Departamento de Justicia, por ser uno de los responsables en la destitución de Clarice Starling en el FBI (Harris, 1999: 47-56). La joven Clarice es testigo de la craneotomía realizada al fiscal general en la misma mesa del salón en la que está preparada una suntuosa cena. El caníbal abre la cabeza del fiscal y extrae pequeñas porciones de su cerebro, concretamente, del lóbulo prefrontal en donde residen, según el caníbal, los modales, y con él alimenta al propio Krendler [93-94].



93



94

En las novelas, este personaje aparece nombrado ya en *el Silencio de los corderos* (Harris, 1993: 214), aunque no es hasta *Hannibal* cuando logra protagonismo. En la obra de Harris es una mezcla entre la misoginia y la corrupción y es la némesis de la agente Starling, pues es quien destruye su carrera. El personaje Kade Prurnell es feminizado en la serie de televisión y, a falta de Clarice, tiene escasa importancia en la trama¹⁴⁸ y, por tanto, no resulta ser asesinado por Lecter como ocurre en el relato original.

En lugar de ello, la escena tiene lugar con Will Graham ("Dolce", 3x06), a quien Hannibal, al igual que Paul Krendler, desea imponerle un severo castigo. En particular, Lecter desea explorar la mente de Will de la manera más literal posible. En contraste con el filme, y como acostumbra Fuller en la ficción, en la escena con Will las gotas de sangre que emanan de su cabeza son mostradas a cámara lenta, al tiempo que el caníbal le practica el corte a la altura de la frente [95-96]. Los espectadores ven reflejada la brutal escena en una de las gotas suspendidas en el aire, como si adquirieran ellos mismos la posición de Will y fueran castigados por el caníbal [97]. Igualmente, casi como si el acto que comete Hannibal fuese divino, la sangre de Graham va a parar al mismísimo cielo [98].

¹⁴⁸ Solo tiene presencia en tres episodios ("Kaiseiki", 2x01; "Hassun", 2x03 y "Mizumono", 2x13).



95



96



97



98

Antes de que Will sufra el mismo final que el personaje de Krendler de la novela o el filme, irrumpen en la sala algunos de los aliados de Mason Verger para apresar, y traer de vuelta a Estados Unidos, tanto al caníbal como a su pupilo. El dueño de industrias Verger sufrió un cruento castigo por parte de Lecter y, así, su rostro deformado no es sino otro recordatorio del odio que siente hacia Lecter y el motivo que le llevará al magnate a contratar a los asesinos a sueldo, Carlo y Matteo Deogracias, así como ofrecer una cuantiosa suma como recompensa a todo aquel que pueda proporcionar información sobre el paradero del prófugo caníbal.

En la novela y el filme de Ridley Scott, los cerdos de la finca de Mason son entrenados para convertirse en feroces animales capaces de asesinar y devorar a seres humanos, pues ese es, precisamente, el final que tiene planeado para Hannibal. Los trabajadores de Industrias Verger en la serie y los hermanos Deogracias en el resto de adaptaciones, preparan maniqués de comida e incitan a los gorrinos con cintas de cassette en las que se escuchan alaridos de dolor humanos (Harris, 1999: 200-201). Son los hermanos Deogracias los que apresan a Hannibal y lo llevan hasta Mason Verger tanto en la novela (Harris, 1999:332) como en el filme homónimo. Los secuaces de Verger no tienen presencia en la serie y, por tanto, la persecución de Hannibal Lecter en Italia vendrá, principalmente y como se ha podido ver, de la mano de Rinaldo Pazzi.

Así, en ausencia de los hermanos Deogracias en la serie es otro personaje creado para la ficción, el inspector Benetti, el que atrapa finalmente a Hannibal Lecter y Will Graham. A diferencia de las obras anteriores, Lecter y su pupilo son apresados en Italia, en lugar de en Estados Unidos. De este modo, el inspector Benetti, acompañado de varios compañeros del cuerpo de policía, localiza a Hannibal y Will y los rapta, salvando en el último momento al perfilador criminal de las manos de Lecter.

En el siguiente episodio (“Digestivo”, 3x07) Will y Hannibal se encuentran ya de vuelta en Estados Unidos y presos a manos de Mason Verger. Lecter está maniatado en uno de las cuadras de la finca de Muskrat Farm a la espera de ser devorado por los cerdos del magnate [99-100]. Por su parte, el pupilo del caníbal, está a punto de ser sometido a un trasplante de cara para sustituir el rostro deforme de Mason Verger por el suyo. Es el ayudante de Mason Verger, el doctor Cordell, quien dirigirá la intervención y quien será más tarde asesinado por Hannibal cuando libere a Will.



99



100

En la novela el Dr. Cordell es representado como un personaje avaricioso, puesto que le ofrece a Lecter, a cambio de dinero, la posibilidad de sedarle para que no sufra dolor durante la tortura que le tiene preparado Mason. Hannibal condena el comportamiento del ayudante de Mason y le muerde en el rostro: “Cordell se inclinó más cerca, y el doctor Lecter estiró el cuello hacia abajo tanto como pudo, atrapó una ceja de Cordell con sus pequeños y afilados dientes y le arrancó una buena porción aprovechando el tirón” (Harris, 1999:480-481).

Un mordisco similar le propicia, en este caso, el pupilo de Hannibal, Will Graham, durante una de las cenas que les ha preparado Mason Verger antes de ser torturados [101-102]. A diferencia de la novela o el filme, en la obra de Fuller el Dr. Cordell es un fiel aliado del heredero de Industrias Verger y bromea, de la misma forma que su jefe, con el banquete que se van a preparar con sus prisioneros. Por ese motivo, resulta ser también asesinado al final del relato.



101



102

A diferencia de la adaptación cinematográfica *Hannibal* de Ridley Scott donde Margot Verger, la hermana de Mason, no tiene presencia, la serie de televisión rescata a este personaje de la novela y adquiere en esta última temporada una gran importancia en el relato. En contraste con el personaje indefenso que muestra la serie, Margot es descrita en la novela como una

mujer extremadamente musculosa, de “hombros anchos y magnífica musculatura” (Harris, 1999: 270) y son los esteroides que ingiere lo que le han impendido tener hijos.

Mason se convierte en un ser más vil que el de la novela, pues es el culpable de la infertilidad de su hermana al practicarle sin su consentimiento una histerectomía. Esta idea es igualmente reforzada al ahondar en la victimización de la joven en la serie de televisión, algo que no ocurre en la novela, puesto que, a diferencia de la serie, Margot aparece en la novela como una mujer fuerte tanto física como emocionalmente. De hecho, “era la única persona en Muskrat Farm que se atrevía a desafiar a Mason” (Harris, 1999: 257). La novela *Hannibal* implica que Margot se convierte en lesbiana masculinizada como resultado de un trauma infantil, después de haber sido abusada y violada por su hermano (Casey, 2015: 556). Así, al igual que Buffalo Bill esperaba convertirse en mujer, Margot Verger parece estar descrita por Harris como si llevase a cabo el proceso de transformación transgénero de mujer a hombre (Deshane, 2019: 130).

En la novela de Harris la joven mantiene una relación romántica con su pareja Judy Ingram y desea que sea esta quien geste a su hijo con el esperma de Mason. El papel de Judy en la serie es adjudicado a Alana Bloom a partir de la tercera temporada, ya que es ella quien ayudará a su pareja como en la novela (Harris, 1999:497-499), no solo a extraerle el semen a Mason, sino también a asesinarlo. En la novela y en la ficción televisiva es Hannibal el que insta a Margot y su pareja a que asesinen al heredero de los Verger, como ya le había recomendado en sus sesiones de terapia (“Kō No Mono”, 2x11), y sea él el que asuma la autoría de su muerte.

“¿Y qué más da otro cargo por asesinato para mí? Sabes que tendrás que matarlo” (...) “Maldíceme y arráncame un mechón de pelo, lejos de la frente, si no te importa. Llévate un trozo de piel. Acuérdate de ponérselo en la mano a Mason después de matarlo” (Harris, 1999: 474).

Estas mismas palabras intercambia Lecter en la ficción serial con Margot Verger y Alana Bloom, minutos antes de que esta última le libere y salve a Will del trasplante de rostro que le tiene preparado Mason Verger. En la novela, debido a la escasa movilidad de Mason, Margot solo debe dejar caer la silla de ruedas de su hermano sobre un estanque de anguilas para provocar su muerte.

“Margot los dejó así, a Mason con la anguila, y a la carpa nadando a sus anchas en el enorme acuario. Se adecentó en el despacho de Cordell y observó los monitores hasta que las constantes vitales se convirtieron en líneas continuas” (Harris, 1999:500).

En la serie de televisión, Margot debe aliarse con su pareja, Alana, para ahogar entre las dos mujeres al magnate en un estanque similar al descrito en la ficción de Harris. Inevitablemente, la muerte de Mason en la ficción serial recuerda al ahogamiento que llevan a cabo las dos protagonistas del filme *Las diabólicas* (*Les diaboliques*, Henri-Georges Clouzot, 1955) (Crisóstomo, 2018: 150). En este relato, Christina y Nicole, esposa y amante de Michel Delasalle, sufren maltrato físico por parte de este y, por ello, ambas planean su asesinato. La unión de las dos mujeres y el método empleado recuerdan al de Margot Verger y Alana Bloom que, al igual que para las protagonistas del filme de Clouzot, su única opción posible para hallar la felicidad es el asesinato [103-107].



103



104



105



106



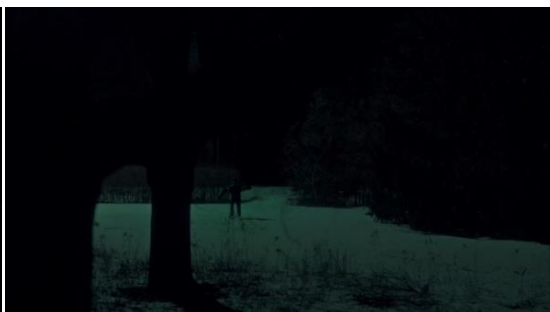
107

En la película de Ridley Scott, a falta del personaje de Margot, es el descontento empleado del magnate, su ayudante Cordell, quien comete su asesinato instado por Hannibal y lanza a los cerdos a Mason: “Eh, Cordell. ¿Por qué no le tiras? Puedes decir que he sido yo”. Conviene resaltar que es tan solo en la adaptación cinematográfica donde el ayudante de Mason es visto como un personaje heroico, un hombre honrado que desaprueba el sadismo del heredero de los Verger y el que termina con su vida.

Volviendo a la serie, gracias a la ayuda de Alana Bloom, Hannibal consigue escapar y salvar a Will Graham de la operación quirúrgica que le tenía previsto Mason Verger. Lecter toma en sus brazos a Will en una escena similar a la del filme *Hannibal* en la que rescata a Clarice de la finca de Muskrat Farm [108-109]. Al igual que Graham, Starling se halla indefensa tanto en la novela como en el filme, puesto que recientemente ha sido alcanzada por uno de los dardos tranquilizantes enviados por los secuaces de Mason Verger dirigidos a Hannibal.



108



109

Si ya la relación amorosa entre la heroína Clarice Starling y el villano Hannibal Lecter resultaba transgresora para la novela, lo es aún más la relación *queer* que se deriva en la ficción serial entre el caníbal y Will Graham. Igualmente, en esta última temporada, cobra protagonismo la

segunda pareja homosexual resultante de la serie y se resalta, en especial, el empoderamiento y heroicidad que adquieren Alana Bloom y Margot Verger (Felts, 2019:193). En ese sentido, es remarcable el sexto episodio de la tercera temporada (“Dolce”, 3x06), donde se subraya la unión de las dos parejas protagonistas en una imagen similar a la representación que se hace del Dios Jano [110-112]. Al igual que esta deidad romana, ambas parejas aparecen unidas por medio de un rostro bifronte como si formasen un único ser.



110



111



112

Las dos caras de Jano representan los comienzos y los finales, los cambios, los pasos y las transformaciones, por eso, a él se consagran las puertas y umbrales. Del mismo modo, los dos rostros de Jano representan dos ideas contrapuestas —la paz y la guerra, el comienzo y el final, el bien y el mal— y, por ende, esta deidad se sitúa en el umbral entre dos mundos “entre lo conocido y lo desconocido, la luz y las tinieblas (...) entre lo exterior (lo profano) y lo interior (lo sagrado)” (Chinchilla, 2000: 233-234).

A diferencia del Dios Jano, constituido a través de los opuestos, Alana-Margot y Will-Hannibal, se alían precisamente por sus similitudes y es en la contraposición de ambas parejas donde se hallan las diferencias. El rostro de Alana y Margot iluminado y situado sobre un fondo negro resalta la pureza de ambas mujeres —el bien—, mientras que se juega con el contraste entre oscuridad y claridad en la imagen opuesta de Hannibal y Will —el mal—. No obstante, en la ficción serial no existe el concepto puro del bien, puesto que sus personajes son continuamente situados más allá de los límites de lo permitido o lo moralmente aceptable;

agentes de la ley como Rinaldo Pazzi o el inspector Benetti se ven corrompidos e incluso las heroínas de la ficción, Margot, en compañía de su pareja, cometen fratricidio al asesinar a Mason.

En definitiva, las dos caras de Jano representan la incertidumbre de lo que está por llegar y es por medio de estas imágenes que la ficción avcina ya la conversión final a la que se someterán las parejas protagonistas de este bloque dedicado a la narración *Hannibal*. Los personajes heroicos sufren en la serie de televisión una transformación a la inversa, ya que son animados a traspasar los límites de la moralidad y la legalidad. Al igual que Clarice Starling en la novela, Will Graham se encuentra a punto de completar su viaje hacia la villanía y está cada vez más cerca de emprender el estilo de vida del caníbal.

3.5. Del papel al celuloide: El cazador de hombres y su mentor en la batalla a dúo contra *El Dragón Rojo*

Tras la huida de los protagonistas de Muskrat Farm en el séptimo episodio de la tercera temporada (“Digestivo”, 3x07), Hannibal decide entregarse a la policía, pues solo así Will sabrá dónde encontrarle en todo momento. Lecter es encerrado en el Hospital Psiquiátrico de Baltimore durante tres años, periodo en el que Will Graham inicia una nueva vida, alejado del caníbal, con su esposa Molly y su hijastro. En este sentido, desde los episodios octavo (“The Great Red Dragon”, 3x08) al decimotercero (“The Wrath of the Lamb”, 3x13) se marca un punto de inflexión en la serie y comienza el argumento de la novela *El Dragón Rojo*, una de las más fielmente representadas en la serie.

Los episodios finales se estructuran de forma similar a la novela *El Dragón Rojo* de Thomas Harris que se divide en tres actos: los dos primeros episodios (“The Great Red Dragon”, 3x08 y “And the Woman Clothed with the Sun”, 3x09) recogen los hechos narrados en los capítulos del 1 al 12 de la novela en los que Will Graham decide volver al FBI e investigar junto a sus antiguos compañeros al nuevo asesino en serie apodado por la policía como el “Duende Dentado”.

El segundo acto en la novela, del capítulo 13 al 24, es narrado en los episodios décimo y undécimo de la ficción serial (“And the Woman Clothed in Sun”, 3x10 y “And the Beast From the Sea”, 3x11). En este punto, Dolarhyde consigue comunicarse con el caníbal, a quien admira profundamente, y obtiene de él la dirección personal de Will Graham con la que pretende llegar hasta su familia. Sin embargo, el plan de este villano no surte su efecto, puesto que la esposa y el hijastro de Will logran sobrevivir.

Por su parte, el FBI intenta apresar a Francis Dolarhyde por medio de una noticia falsa publicada en el periódico dirigido por Freddy Lounds, el *National Tattler* en la novela, el *Tattlecrime* en la ficción. El plan que organiza Will junto con Jack Crawford y Frederick Chilton para atraer la atención de Francis resulta infructuoso, pues termina causando graves heridas al ex director del Hospital del Psiquiátrico de Baltimore. En el último acto, de los capítulos 25 al 54, es expuesto el desenlace del relato, si bien es sustancialmente alterado, en los dos episodios finales (“The Number of the Beast Is 666”, 3x12 y “The Wrath of the Lamb”, 3x13).

La trama presentada en la novela de *El Dragón Rojo* es la única de la saga que ha sido doblemente trasladada a la gran pantalla. Michael Mann es el primero en adaptar el universo de Harris e introduce en *Manhunter* cambios notables en los nombres de personajes como Lecter —Lecktor en el filme—, Sidney Bloom por el de Alan Bloom o, en el caso del hijo de Molly, la esposa de Graham, su nombre es modificado en cada una de las adaptaciones: Willy en la novela, Kevin en *Manhunter*, Josh en el filme de Brett Ratner *El Dragón Rojo* y Walter en la serie de televisión.

Uno de los aspectos más destacados de *Manhunter* y su *remake* posterior, es que la primera está centrada, en mayor medida, en el perfilador criminal Will Graham, tal y como reza el propio título de la ficción— *el cazador de hombres*— con el que se alude directamente al heroico protagonista. “Si bien Graham es nominalmente el héroe de *Dragón Rojo*, el centro del escenario lo ocupa el salvaje asesino en serie de familias, Francis Dolarhyde. El título del libro se refiere a Dolarhyde, no a Graham¹⁴⁹” (Simpson, 2009: 3). Así, en esta primera película se ven reducidas algunas escenas de la relación entre Reba McClane y Francis Dolarhyde, es omitido el pasado de este último o llegan a suprimirse las escenas en las que da cuenta de la inminente conversión del temible villano.

En este primer relato de la saga, el protagonista es el perfilador criminal Will Graham que más tarde será relevado, en las sucesivas novelas— *El Silencio de los Corderos* y *Hannibal*—, por la agente del FBI Clarice Starling. Al contrario que la joven, Will tiene un pasado en común con el caníbal, pues juntos colaboraban en las investigaciones criminales abiertas del FBI y es, según explica la novela, tras haber sido brutalmente herido por Lecter durante su captura el motivo por el que Will decidió alejarse del cuerpo y comenzar una nueva vida.

“Cuando finalmente salió del hospital, Graham presentó su renuncia al FBI, abandonó Washington y se puso a trabajar como mecánico de motores diesel en el astillero de Marathon, en los cayos de Florida. Se había criado haciendo ese trabajo. Dormía en una *roulotte* en el astillero hasta que apareció Molly y su destaralada mansión en Sugarloaf” (Harris, 1981:17).

La serie de televisión es la única de las adaptaciones que sitúa la casa de Will Graham en el bosque, en lugar de la zona costera en la que se presenta en la obra de Harris¹⁵⁰. El objetivo de la serie es ubicar al perfilador criminal en un ambiente más sombrío y solitario que en la novela permitiéndose, así, crear un personaje más maleable que el original. Del mismo modo, “*Hannibal* hace que Will Graham sea más transgresor que su homólogo en la novela al acercarlo más al asesinato que investiga¹⁵¹” (Lewerenz, 2019: 62).

¹⁴⁹ “While Graham is nominally the hero of Red Dragon, by far the center stage is taken by the savage serial killer of entire families, Francis Dolarhyde. The title of the book refers to Dolarhyde, not Graham” (Simpson, 2009: 3).

¹⁵⁰ Tras la salida de su salida del hospital (“Aperitivo”, 3x04), se puede ver a Will desempeñando este trabajo en plena montaña, en lugar del pueblo costero como se detalla en la novela.

¹⁵¹ “Hannibal makes Will Graham more transgressive than his counterpart in the novel by putting him in closer proximity to the murder he investigates” (Lewerenz, 2019: 62).

Por su parte, es en el filme *El Dragón Rojo* donde Francis Dolarhyde adquiere un gran protagonismo, similar al de la obra original de Harris. A diferencia de otros thriller, los lectores no tardan en conocer la identidad del villano. Este es expuesto poco a poco y se le llegan a dedicar tres capítulos completos, del 25 al 27, a lo largo del relato. Thomas Harris ofrece una extensa historia de fondo para Dolarhyde, desvelando su infancia y las razones que causaron la transformación del adulto de Francis Dolarhyde: nació con paladar hendido, motivo por el que era marginado en su entorno, vivió dentro de una familia disfuncional y fue abusado por su abuela.

En contraposición a *Manhunter*, tanto el filme *El Dragón Rojo* como la serie de televisión incorpora *flashbacks* —sonoro en el de Ratner, visual en la serie— que sugieren la dura infancia de Dolarhyde y el maltrato psicológico que sufrió por parte de su abuela materna. En este sentido, aunque ninguna de las adaptaciones explora el pasado de Dolarhyde con la misma profundidad que la obra de Harris, la ficción televisiva es la única en la que se presentan imágenes de su juventud.

Lo hace primero mediante una fotografía que se encuentra en el desván y que aparta con desprecio (“The Great Red Dragon”, 3x08) y en el siguiente episodio (“And the Woman Clothed with the Sun”, 3x09) por medio de una analepsis en la que puede detectarse la frialdad y la disciplina impuesta por la abuela de Dolarhyde [113-114]. Esta escena se mimetiza con la siguiente en el presente. Un *travelling* vertical asciende desde los pies del pequeño Francis, hasta el adulto, sentado en el mismo lugar que le era asignado cuando vivía en compañía de su abuela. De este modo, se resalta la influencia de su pasado en la configuración actual del personaje como villano.



113



114

Es la serie *Hannibal* la que ahonda en mayor medida en “El Dragón Rojo” de William Blake, imagen que decora su espalda y con la que más tarde completará su transformación al devorar, en el museo de Brooklyn, la pintura original. Son frecuentes las imágenes que exponen la conversión a la que parece estar sometándose el personaje e, incluso, llega a imaginarse desplegando dos grandes alas similares a las del Dragón (“And the Beast From the Sea”, 3x11) [115-116].



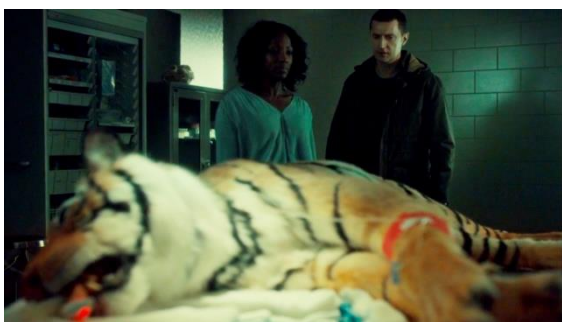
115



116

Por otro lado, de la misma forma que en la novela y en el filme *El Dragón Rojo*, la relación entre Francis y Reba McClane tiene una gran presencia en la ficción serial. Dolarhyde conoce a Reba en su trabajo en Gateway, empresa dedicada a la edición de vídeo (Harris, 1981:90). La joven invidente se muestra interesada en Dolarhyde desde su primer encuentro (“And the Woman Clothed with the Sun”, 3x09) y pronto inician una relación amorosa. Uno de los momentos destacados es narrado en el capítulo 35 de la novela, igualmente recreado en el filme *El Dragón Rojo* y en la serie (“And the Woman Clothed in Sun”, 3x10).

Francis lleva por sorpresa a Reba al zoológico para disfrutar de una visita privada para conocer de cerca a uno de sus tigres. El animal está sedado, lo que permite a la joven poder acariciarlo e imaginar su aspecto. La tenue iluminación de la sala, así como la ausencia del personal veterinario permiten crear en la escena de la serie de televisión una experiencia más íntima que en la del filme *El Dragón Rojo* [117-118].



117



118

Al igual que en la novela, Francis adquiere una gran importancia y logra equiparar su presencia con la de Lecter y Graham, los dos protagonistas. Es al final de la tercera temporada (“The Great Red Dragon”, 3x08) cuando es introducido este villano el que es, junto con Lecter, uno de los asesinos más importantes de la serie de televisión. De hecho, el episodio arranca, en contraste con la novela o las adaptaciones cinematográficas, presentando el personaje de Francis, en lugar de iniciar con el reencuentro entre Jack Crawford y Will Graham.

La visita del jefe del FBI tiene lugar en la ficción serial a la mitad del episodio y es en esta reunión donde Jack solicita la ayuda de su colaborador para atrapar a Dolarhyde. El filme *El Dragón Rojo* es en el único en el que Crawford invita a Will a ver a Hannibal en el Psiquiátrico,

ya que fue gracias a él como pudo resolver el caso de Garret Jacob Hobbs. En el resto de adaptaciones, así como el relato original es Graham el que decide acudir al Psiquiátrico en busca de la opinión de Hannibal Lecter (Harris, 1981:75).

En la breve reunión que mantienen en este punto Hannibal y Will (“And the Woman Clothed with the Sun”, 3x09), Lecter se ofrece a ayudar al perfilador criminal y a revisar en profundidad el caso del asesino en serie apodado por la policía como “Tooth Fairy” —el Duende Dentado—. Durante esta conversación, tanto en la novela como en el resto de las adaptaciones, el caníbal percibe la loción de afeitado de su pupilo y así se lo hace saber: “Es la misma espantosa loción para después del afeitado que usó durante el juicio” a lo que Will le responde que es la misma que le envían como regalo de Navidad (Harris, 1981:80).

En las dos adaptaciones cinematográficas se incluye un detalle que no se indica en la novela y es que Lecter llega incluso a detectar la marca del aftershave que utiliza, aquella en la que aparece un barquito en la etiqueta. En la serie, esta conversación es recreada en dos episodios. El primero es en el quinto episodio de la primera temporada (“Coquilles”, 1x05):

Hannibal: Debo recomendarle un aftershave más suave. Este huele rancio, como un barco metido en una botella.

Will: Es el que me regalan en Navidad.

La siguiente referencia resulta algo más sutil y se halla en la línea de diálogo expresada por Hannibal en el mencionado episodio de la tercera temporada (“The Woman Clothed with the Sun”, 3x09): “Huelo perros, pinos y aceite bajo el aftershave”. En lugar de destacar el evidente bronceado que presenta el perfilador criminal de sus últimos años en Florida (Harris, 1981:83), el Lecter de la serie destaca el olor que desprende su ropa a pinos y perros, animales que comparten en el relato en la ficción serial un espacio en el hogar de los Graham.

Otra de las escenas de la ficción televisiva que es alterada con respecto a la obra original es la visita de Dolarhyde al Museo Brooklyn. Este momento es representado de manera literal a la novela en el filme *El Dragón Rojo*, mientras que en *Manhunter* es omitida, al igual que otras protagonizadas por Dolarhyde. Francis acude al museo para contemplar la ilustración original de “El dragón Rojo y la Mujer Revestida de Sol” de William Blake. Sin embargo, es necesaria una acreditación especial para poder visitar la obra, pues “El Dragón no estaba expuesto al público; el cuadro se encontraba cerrado y oscuras, bajo llave, desde que lo devolvieron de la Tate Gallery de Londres” (Harris, 1981:340).

Por ese motivo, el villano se hace pasar por investigador para acceder hasta la preciada pintura. “Tenía bajo el brazo una libreta, el catálogo de la Tate Gallery y una biografía de William Blake. Dentro de la camisa guarda una pistola de nueve milímetros, una porra de cuero y su afilado cuchillo” (Harris, 1981:344). Francis desciende, junto con una guía del museo, hasta los sótanos en donde se halla la lámina original de Blake. Rápidamente golpea a su acompañante y extrae la ilustración de la hoja protectora de plástico y la ingiere con avidez. De este modo, en la novela y película *El Dragón Rojo*, el villano consigue devorar la pintura y escapar de la galería de arte sin ser detectado.

Esta escena aislada de la novela cumple en *Hannibal* una función importante, puesto que es el primer encuentro entre Dolarhyde y Will Graham. El perfilador criminal repasa las pruebas que poseen del asesino hasta el momento en compañía del Dr. Hannibal Lecter. A continuación, le enseña el último de sus descubrimientos, el símbolo del Mahjong de “El Dragón Rojo” con el que había marcado el árbol cercano a la casa de los Jacobi, la última de sus víctimas. Es por ello que Hannibal le pregunta a Will si conoce la obra de Blake, pues según el caníbal “pocas imágenes de arte occidental irradian una carga tan horripilante de sexualidad demoníaca” (“And the Woman Clothed in Sun”, 3x10).

La siguiente escena muestra ya a Francis recibiendo la acreditación como visitante del museo y descendiendo, al igual que la novela y filme *El Dragón Rojo*, hasta uno de sus sótanos. Al mismo tiempo que Francis devora la pintura de Blake, Will se adentra en el museo. Es en el sótano frente al ascensor que da acceso a la planta superior donde se reúnen, por primera vez, ambos personajes. Se reconocen, aunque es Dolarhyde el primero en reaccionar y golpear al perfilador criminal para poder escapar.

Will relata a Hannibal lo ocurrido en el siguiente episodio (“And the Beast From the Sea”, 3x11) y, para ello, momentáneamente se apropia de la voz del narrador omnisciente de la novela al recrear la frase con la que arranca el capítulo 41 de la novela: “El museo Brooklyn está cerrado al público los martes, pero admiten a investigadores” (Harris, 1981: 344). A diferencia de la novela y las adaptaciones cinematográficas, Will y Hannibal analizan juntos las escenas del crimen de las últimas víctimas de “El Dragón Rojo” y llegan a trasladarse al despacho del Dr. Lecter y al lugar de los hechos como si volvieran a colaborar juntos como años atrás.

En contraste con la novela y las sucesivas adaptaciones, en la serie de televisión, Francis Dolarhyde contacta con Lecter por teléfono. El admirador del caníbal finge ser Byron Metcalf, el abogado de Hannibal, y altera su voz para pasar desapercibido ante los trabajadores del psiquiátrico. Durante esta conversación, que continúa en el siguiente episodio, (“And the Woman Clothed in Sun”, 3x10), vuelve a darse una ruptura del espacio, pues Lecter se traslada a su despacho, lugar desde el que llama Francis Dolarhyde.

Ambos imaginan hallarse en la misma habitación, ya que el propio Dolarhyde se ve a sí mismo, como si fuera un espectador, sentado con Lecter a escasos metros de él. Un plano medio presenta a Francis conversando por teléfono con Hannibal, al tiempo que la cámara realiza un giro para mostrar a este personaje de espaldas muy cerca de su otro *yo* acomodado en el salón de la consulta psiquiátrica de Lecter [119]. Seguidamente, Dolarhyde se pasea por la estancia sin dejar de contemplar la imagen desdoblada de sí mismo [120]. Esta representación da constancia de la dualidad que presenta la personalidad de Dolarhyde y su lucha por controlar al depravado villano que lo amenaza desde el interior.



119



120

En ninguna de las adaptaciones o en la novela se llegan a conocer en persona estos villanos, de modo que es la serie de televisión la que los sitúa, por primera vez, frente a frente. Como decimos, salvo en la ficción televisiva, inicialmente Francis escribe a Hannibal por carta (Harris, 1981:129-130). En el pequeño pedazo que se recupera de la nota hallada en la celda de Lecter se descubre, mediante infrarrojos las letras “T” y “R” escritas de lo que se deduce que será el Tattler de Freddie Lounds la vía por la que se comunicarán a partir de entonces ambos asesinos (Harris, 1981:136-137). Es en los anuncios de este periódico donde Dolarhyde incluirá por medio de falsos pasajes bíblicos su mensaje en clave para Lecter.

A pesar de que en la ficción de Fuller Hannibal habla directamente con Dolarhyde por teléfono, el mismo caníbal parece ser consciente del universo Lecteriano en el que se encuentra inserto. De este modo, alude a la nota de papel higiénico que hallan en su celda en *Manhunter* o los anuncios que publica este villano en el *National Tattler* a través de una de las conversaciones que tiene con Will más adelante (“And the Beast From the Sea”, 3x11):

Will: Ha contactado con usted.

Hannibal: ¿Cómo imagina que ha contactado conmigo? ¿Por un anuncio? ¿Una nota de admiración en papel higiénico?

En la obra de Harris y en resto de las adaptaciones, Hannibal logra telefonar a la oficina del Dr. Bloom—oficina del Dr. Chilton en la serie— y sonsacarle la dirección de Will Graham a su secretaria Linda. La ficción de Fuller vuelve a invertir los papeles del psiquiatra Frederick Chilton con Alana Bloom, la directora del Hospital Psiquiátrico de Baltimore en la serie. Hannibal obtiene la dirección personal de Will Graham — Sugarloaf en la novela y las adaptaciones al cine y el lago Moosehead de Maine en la serie— y se la trasmite a Dolarhyde.

En la novela y en ambos filmes, el FBI es advertido del chivatazo de Hannibal y de las intenciones de Francis Dolarhyde de acabar con la familia de Graham. Por ese motivo, el equipo de Crawford logra poner a salvo a Molly y su hijo antes de que el villano efectúe su ataque. En la serie de televisión, por el contrario, Dolarhyde actúa más rápido que la policía y sorprende a Molly y Walter en su hogar (“And the Beast From the Sea”, 3x11).

En las novelas Molly Graham ocupa un *cliché* de género normativo, la mujer que se queda en casa al cuidado de su hijo mientras su marido, en este caso Will Graham, salva el mundo (Simpson, 2009: 118). No obstante, la serie de Fuller rompe con esta idea al mostrar el exitoso enfrentamiento entre Molly y Francis Dolarhyde. De este modo, la inesperada irrupción en la ficción televisiva del villano en la casa de los Graham, resulta similar a la que sucede al final del

relato de Harris cuando Dolarhyde engaña a las autoridades y aparece sin previo aviso en Sugarloaf.

Al igual que hace Francis con los animales de compañía de sus víctimas, administra a los perros de Graham una droga con el objetivo de debilitarlos para no ser detectado por estos cuando lleve a cabo su ataque nocturno (“And the Beast From the Sea”, 3x11). Como mencionábamos, el desenlace de la serie dista del original, puesto que la pelea entre Will y Francis en el hogar de los Graham es sustituida en la serie por una encarnizada lucha a dúo con Lecter. Así, mientras que en el relato original y sus adaptaciones al cine el villano no se encuentra con Molly y su hijo hasta el enfrentamiento que tiene lugar en el desenlace del mismo, la serie de televisión altera y adelanta esta pelea dentro de la trama. Son Molly y su hijo Walter los que, sin ayuda de Will, luchan contra Dolarhyde y, como en el final de *El Dragón Rojo*, logran salir airosos.

Por su parte, Will descubre el sople proporcionado por Hannibal y así se lo hace saber a Alana y Crawford, quienes tratan, en vano, de localizar la siguiente llamada en la que el caníbal establece contacto con Francis. Como castigo, la directora del Hospital Psiquiátrico de Baltimore le retira a Lecter las comodidades de su celda. Mientras los trabajadores del centro llevan a cabo las labores de limpieza, Lecter es inmovilizado. Esta imagen de Hannibal maniatado es similar a la de *El Dragón Rojo* cuando le retienen para revisar a fondo su cubículo al hallar la nota de Dolarhyde en su inodoro [121-122].



121



122

Tras el ataque de Dolarhyde a la familia de Graham, el FBI, capitaneado por Will y Jack Crawford, inicia a partir de entonces una nueva estrategia y se vale del tabloide sensacionalista de Freddie Lounds, medio consumido por este villano, para llamar su atención. El reportero dedica un amplio espacio en su periódico a una noticia que redacta junto con Will en la que describe despectivamente al asesino en serie. En la obra original y sus adaptaciones Graham toma la voz cantante para describir en tono peyorativo al apodado “Duende Dientudo”.

“Graham formuló declaraciones que no haría ningún investigador y a las que ningún diario serio podría dar crédito. Especuló con que el Duende Dientudo era feo, impotente con personas del sexo opuesto y adujo, equivocadamente, que el asesino había atacado sexualmente a sus víctimas masculinas. Graham dijo que sin duda alguna el Duende Dientudo era el hazmerreír de sus conocidos y el producto de un lugar de un hogar incestuoso” (Harris, 1981: 190).

A diferencia de los filmes, en la novela además de Jack Crawford y Lounds se encuentra también durante la entrevista el Dr. Bloom que asesora a Will con la descripción del villano. En un primer momento el psiquiatra se muestra cauto con la exposición de las características del villano hasta que asegura, como hará Chilton en la serie (“The Number of the Beast Is 666”, 3x12), que Dolarhyde “es fruto de una pesadilla” (Harris, 1981: 190). Sin embargo, al contrario que en la novela y los largometrajes *Manhunter* y *El Dragón Rojo*, Will no comparte portada con Freddie Lounds, sino con Frederick Chilton [123-125] y es, precisamente, esta última frase la que hiere especialmente a Dolarhyde y motivo por el cual decide secuestrar al psiquiatra y ex director del Hospital Psiquiátrico de Baltimore en lugar de Freddie Lounds, la autora del reportaje.



123



124



125

El plan para atraer a Dolarhyde hasta Will Graham no surte el efecto deseado, ya que son secuestrados tanto Lounds, en la novela (Harris, 1981:201) y en sucesivas adaptaciones, como Chilton, en la serie (“The Number of the Beast Is 666”, 3x12). Ambos personajes son raptados en un aparcamiento subterráneo y llevados hasta el hogar de Dolarhyde, su antigua residencia familiar. Allí son desnudados, amordazados y adheridos con pegamento a la vieja silla de ruedas de la abuela materna de Francis. El Dragón Rojo oculta su rostro tanto en *Manhunter* [126] como en la ficción serial [127], dejando al descubierto su característico labio hendido.



126



127

A diferencia del relato original de Harris y posteriores largometrajes, en la serie Dolarhyde recibe una breve visita de Reba McClane. Francis abre la puerta a su pareja, ataviado con el batín y el rostro semicubierto, imperceptible para la invidente Reba, teniendo a su rehén en el salón contiguo al recibidor. No obstante, Reba se marcha al poco tiempo para que el villano continúe con su presentación ante el atemorizado Frederick Chilton. Sin perder tiempo, Dolarhyde expone las fotografías de sus víctimas antes y después de la “transformación” que este les proporciona en cada una de las adaptaciones, así como las pinturas de Blake como

puede verse en *Manhunter* [128]. Es en el filme *El Dragón Rojo* y en la serie donde le es mostrado a Lounds el tatuaje de la legendaria figura que ocupa su espalda [129-130].



128



129



130

Del mismo modo que el periódico de Lounds es sustituido por un blog en la serie de televisión y escogida la vía telefónica en lugar de la correspondencia postal para comunicarse Hannibal Lecter con el Dragón Rojo, nuevamente se lleva a cabo aquí una actualización de la novela. En concreto, Dolarhyde emplea una cámara de vídeo para grabar el testimonio de Chilton en lugar de la grabadora utilizada con el reportero del *National Tattler* en la novela y en las dos películas. La serie reescribe el universo Harris para modernizarlo y acercarlo al mundo presente, característica habitual de las *reboots* (Scahill, 2016:317).

Freddy Lounds, en la novela y en las películas, y Chilton, en la serie, graban un mensaje dirigido al FBI en el que enaltecen la fuerza y poder del Dragón Rojo. Acto seguido, Dolarhyde muerde el rostro a su prisionero y le arranca el labio. “Apoyó su mano sobre el corazón de Lounds, inclinándose hacia él cariñosamente, como si fuera a besarle, le arrancó los labios de un mordisco y los escupió en el suelo” (Harris, 1981: 209).

En contraste al resto de obras, en la ficción serial Francis le envía los labios amputados de Frederick a Hannibal por correo postal y este los devora (“The Number of the Beast Is 666”, 3x12). Finalmente, Dolarhyde prende fuego tanto a Lounds como a Chilton y los lanza en el mismo aparcamiento en el que fueron capturados, sin posibilidad de que escapen de la silla de ruedas que les mantiene presos. En contraposición al relato de Harris en el que Freddie Lounds fallece, en la ficción televisiva el psiquiatra logra sobrevivir con graves secuelas [131-132].



131



132

A pesar de que la macabra escena de la silla de ruedas en llamas es sustituida por Chilton en la serie y es recreada en alusión al relato original, esta escena ya había sido mostrada con anterioridad en la segunda temporada (“Kō No Mono”, 2x11). En este punto de la ficción, Will continúa del lado del FBI y finge asesinar a la reportera con el objetivo de hacerle creer a Hannibal que se une a su causa.

A continuación, coloca el cuerpo de una mujer, supuestamente el de Lounds, sobre una silla de ruedas en llamas que va a parar al aparcamiento del *Tattlecrime* [133-134], similar al parking subterráneo al que va a parar Freddy en *Manhunter* [135-136] o en la homónima *Dragón Rojo* [137-138]. De este modo, como en la novela y las adaptaciones cinematográficas, es utilizada la reportera Freddie Lounds como señuelo por Will Graham y Jack Crawford para atrapar— y aquí radica la mayor diferencia— a Hannibal Lecter en lugar de Francis Dolarhyde.



133



134



135



136



137



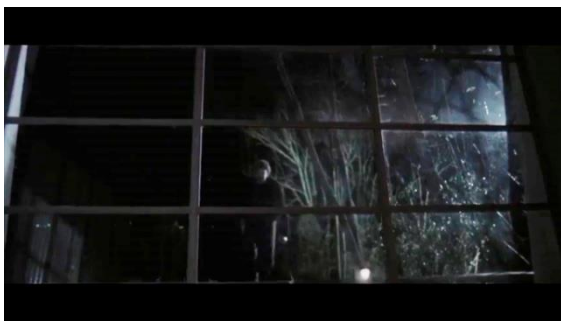
138

En la novela y los filmes, Will Graham termina por descubrir la identidad de Francis Dolarhyde como asesino, pues solo alguien que pudiera haber visto las cintas caseras de las víctimas, un empleado de la empresa de edición de vídeos Gateway, podría conocer con tanto detalle el hogar de estas familias. La fase lunar está a punto de completarse y con ello también la transformación de Francis Dolarhyde. Es durante la siguiente luna llena cuando el villano pretende llevar a cabo su siguiente ataque. Dolarhyde acude en busca de Reba McClane, le administra cloroformo para dormirla y la secuestra, no sin antes asesinar a su compañero de trabajo con el que había salido a cenar (Harris, 1981:371).

En la serie no se muestra la manera en la que atrapa a Reba, pero se mantiene fiel a la novela en lo relativo a su secuestro. Dolarhyde retiene a McClane contra su voluntad, quema su casa con ella en el interior y finge su propia muerte. Sin embargo, tanto en la serie de televisión, la novela *El Dragón Rojo* como en su adaptación cinematográfica homónima, Reba escapa y avisa a la policía de lo ocurrido. En el caso de la novela y los dos filmes, la coartada de Dolarhyde surte su efecto, puesto que consigue sorprender a Will Graham en su hogar.

Manhunter, por el contrario, es la única adaptación en la que se omite el plan de Dolarhyde y es en la única en la que Will irrumpe en casa de Francis, con Reba todavía secuestrada [100-101]. En el largometraje de Michael Mann el perfilador criminal asalta el apartamento de Dolarhyde por la ventana. Precisamente, esta imagen es repetida en la serie empleando la misma cámara lenta que en el largometraje, en este caso, en el momento en el que el asesino Randal Tierr invade la casa de Will (“Naka-Choko”, 2x10) [139-142].

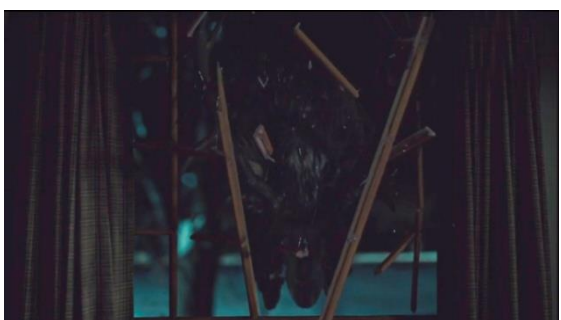
En el mencionado episodio, no se muestra la imagen del asesino, sino la del perfilador criminal como el ciervo, con el que se asocia su transformación en villano. El ciervo de Will es la imagen de sí mismo a punto de transformarse en la figura del Wendigo que representa el canibalismo de Hannibal. En este sentido, la escena guarda una estrecha referencia con el filme de Michael Mann, puesto que en ambos casos es Graham el que lo protagoniza.



139



140



141



142

Como *Manhunter* resalta el heroísmo de Will Graham al omitir la historia de fondo de Dolarhyde remarcando, así, aún más la villanía de este personaje. Francis mantiene a Reba secuestrada y no es utilizada como sucede en la novela o el largometraje homónimo para distraer a la policía. De este modo, Will Graham, el *cazador de hombres* y el héroe indiscutible del relato, irrumpe triunfal en la estancia de “El Dragón Rojo”. Es el único capaz de enfrentarse al villano, pues lo hace sin la ayuda de su esposa Molly como en la novela o de la de Lecter

como en la serie de televisión. Al contrario que en la novela, Will se enfrenta a Francis, sin apenas ser herido y además de ello logra salvar a la joven Reba McClane.

Volviendo a las escenas finales de la serie y del argumento de *El Dragón Rojo*, es en lo relativo a la lucha final donde se presenta el mayor cambio de la trama original. Will y Francis no se enfrentan en el hogar de los Graham como en el relato de Harris, sino en la casa de Lecter en las afueras, junto a los acantilados (“The Wrath of the Lamb”, 3x13). Sin embargo, Dolarhyde hiere de gravedad a Will de forma similar a la novela al clavarle un cuchillo en su mandíbula: “Sujetó a Graham con las rodillas, levantó en alto el cuchillo y lanzó un rugido al dejarlo caer. La hoja se incrustó profundamente en la mejilla de Graham, a escasa distancia del ojo” (Harris, 1981:400).

La fiera lucha de los tres villanos deja a Will Graham con el rostro desfigurado tanto en la novela como en las películas. El propio Hannibal bromea sobre su aspecto deseándole una rápida convalecencia y que no quede muy feo (Harris, 1981:406). Esta misma línea de diálogo es replicada por Hannibal en el episodio final de la serie de televisión, previo a la batalla (“The Wrath of the Lamb”, 3x13), aunque, en este caso, Lecter no se refiere a Will como en la obra de Harris, sino a Frederick Chilton que se encuentra hospitalizado tras haber sido quemado vivo recientemente por Dolarhyde: “Dígale a Frederick, si le ve, que le deseo una breve convalecencia y que espero no quede muy feo”.

En esta batalla a dúo, Will y Hannibal unen fuerzas en un sangriento *crescendo* (Logsdon, 2017: 50), notablemente más cruento que el original¹⁵². El recién convertido villano Will Graham lucha con su ahora inseparable compañero Hannibal Lecter. Por su parte, el caníbal, absolutamente secundario en la primera de las novelas de Harris, se vuelve en la ficción televisiva un personaje de vital importancia para el desenlace de la misma. En este sentido, en la serie de Fuller no existe posibilidad, como en el relato original, de que triunfe el bien, puesto que son tres los villanos los que combaten por hacerse con el poder. Dolarhyde es, finalmente, abatido y se posiciona del mismo modo que el filme *Manhunter*, pues sobre su cuerpo inerte se despliegan, en ambas adaptaciones, dos grandes alas de sangre con las que completa por fin su transformación en el Gran Dragón Rojo [143-144].



143



144

¹⁵² La bello-horrorosa batalla es analizada en mayor profundidad en el 5. *Hannibal: La belleza que habita en el horror*.

La ambigüedad está presente al final de la ficción serial, puesto que, a diferencia de la novela o las adaptaciones cinematográficas en donde Will Graham sale victorioso del enfrentamiento con Dollarhyde, en esta no queda claro si tanto Hannibal como Will logran sobrevivir. Tras la victoriosa batalla con “El Gran Dragón Rojo”, Graham y Lecter, malheridos, se miran y deciden asumir la muerte que les espera en un final semejante al de *Thelma y Louise* (Thelma & Louise, Scott, 1991). El pupilo y su mentor se funden en un “homoerótico abrazo” (Bassil-Morozow, 2016:65) y se precipitan por el acantilado.

“La serie imagina de manera única una imagen íntima, apasionada y ambiguamente erótica de la amistad masculina (...) Hannibal, particularmente en su tercera temporada, nos pide que imaginemos un espacio conceptual donde el deseo “erótico” y la devoción apasionada pueden existir entre amigos varones¹⁵³” (Casey, 2018:584).

A lo largo de la ficción televisiva, “Lecter y Graham navegan por los múltiples límites de su relación como colegas y amigos, médico y paciente, víctima y agresor, rivales sexuales y aliados emocionales¹⁵⁴” (Breikss, 2016: 135). Tal y como asegura el propio Lecter en la novela (Harris, 1981:85-86), en las adaptaciones cinematográficas *Manhunter* y *Dragón Rojo* y en la serie (“Tome-Wan”, 2x12), es muy similar a Will Graham, puesto que ambos se comprenden y es su imaginación lo que les distingue del resto de las personas.

A diferencia de la saga, tanto Hannibal como Will dejan de ser heterosexuales para ser categorizados como *queer*¹⁵⁵. Son muchos los autores que describen la relación entre estos dos personajes como erótica y platónica (Casey, 2015; Bassil-Morozow, 2015; Crisóstomo, 2016; Ruiz Martínez, 2017) y, justamente, es en la escena que concluye la ficción donde se resalta el fuerte vínculo que los une. En general, “la producción de Bryan Fuller desnaturaliza el modelo heteronormativo de las relaciones interpersonales¹⁵⁶” (Gledhill, 2019: 74). Nunca se habla de la sexualidad de los protagonistas y es esta ambigüedad la que permite a los espectadores descubrir un espacio cultural sexual multivalente (Elliott, 2018: 263).

Hannibal Lecter, un personaje secundario en las novelas y en las adaptaciones cinematográficas, pasa a convertirse en la ficción televisiva, junto con su compañero Will Graham, en el protagonista indiscutible de relato. La ficción de Fuller sitúa en primera línea a los villanos del relato y, por ese motivo, Hannibal Lecter, Will Graham y, en última instancia, Francis Dollarhyde se vuelven centrales para el desarrollo final de la trama.

¹⁵³ “The series uniquely imagines an intimate, passionate, and ambiguously erotic image of malefriendship (...) Hannibal, particularly in its third season, asks us to imagine aconceptual space where “erotic” desire and passionate devotion can existbetween male friends” (Casey, 2018:584).

¹⁵⁴ “Lecter and Graham navigate the multiple boundaries of their relationship as colleagues and friends, doctor and patient, victim and assailant, sexual rivals and emotional allies” (Breikss, 2016: 135).

¹⁵⁵ Son denominadas *queer* todas aquellas personas que no se identifican con un género binario (Córdoba Sáez y Vidarte, 2005).

¹⁵⁶ “Bryan Fuller’s production denaturalizes the heteronormative model for interpersonal relationships” (Gledhill, 2019: 74).

Tras los créditos se añade una última escena en la que se observa a Bedelia Du Maurier sentada en una mesa de comedor, a la espera de dos comensales, a punto de degustar lo que parece la pierna de esta. De esta manera, *Hannibal* invierte la clásica concepción de “The Final Girl”, el único personaje, generalmente una mujer, que consigue sobrevivir al monstruo. La captura y tortura que parece estar sometiéndole Hannibal en compañía de Will resalta aún más la peligrosidad de este monstruo humano al retener a la última de sus víctimas. En definitiva, todo parece indicar que Hannibal y Will han conseguido sobrevivir a la caída y el pupilo de Lecter ha escogido, como Clarice en el relato original, adaptarse a la forma vida del caníbal. De este modo, Will Graham, el compañero y amante de Hannibal, se convierte en ese momento en aquello en lo que más temía, en un auténtico *cazador de hombres*.

4. Arte salvaje:

Cultura y canibalismo en *Hannibal*

*Bella: ¿Un carnicero ético? ¿Es amable con ellos
y luego se los come?*

*Hannibal: Yo insisto mucho en eso. Hay que
evitar el sufrimiento innecesario.
("Coquilles", 1x05)*

Matthew Brown: Ahora seré el Destripador de Chesapeake.

*Hannibal: Solo si me comes.
("Mukozuke", 2x05)*

4.1. Definición y teorías: El sentimiento del asco en la formación cultural

El asco es uno de los sentimientos humanos que el mundo académico más ha descuidado en el área de investigación (Miller, 1997; Kolnai, 2013). Si bien Charles Darwin dio los primeros pasos en este campo de estudio a través de su definición en su obra *La expresión de las emociones en el hombre y en los animales* (1872), no es hasta la década de los 80 cuando se retoma nuevamente. La aportación teórica es todavía algo escasa y entre sus investigadores más notables destacan: William Ian Miller (1997), Aurel Kolnai (2013) y Colin McGinn (2016).

El asco en sí es un concepto cambiante en el tiempo, pues está sujeto a contextos culturales y sociales (Miller, 1997: 22). Los mencionados autores reafirman la importancia de este sentimiento, como una emoción central que contribuye a la estructuración de los diferentes órdenes sociales, morales y políticos. “El asco es la poderosa fuerza necesaria para equilibrar nuestras desmesuradas tendencias: nos mantiene a raya cuando sentimos la compulsión de romper las cadenas de todo control decoroso” (McGinn, 2016: 129).

Darwin incluye, en sus inicios, el asco en una treintena de emociones básicas en donde lo concibe como una mera aversión a los alimentos. Igualmente, el psicólogo Paul Rozin continúa con las ideas de Darwin en torno al apetito y la contaminación. No obstante, este sentimiento no debe ligarse únicamente al sector alimenticio, pues la definición del término resulta más compleja. A grandes rasgos, el asco debe ser entendido como una reacción de defensa humana o una “emoción repulsiva” (McGinn, 2016:15) ante un ser u objeto que genera disgusto. El propio término inglés confirma, de hecho, esta idea. El concepto *disgust* (Dis - gust) es entendido etimológicamente como la negación del gusto o del placer, “la antítesis del deseo o del apetito” (McGinn, 2016: 127). Es, en palabras de Kolnai, el “grado más intenso del desagrado” (2013:38).

Los citados autores coinciden, también, en la intervención directa de los sentidos. Dado su estudio sobre ascos alimenticios, Darwin es el único en establecer el gusto como el principal sentido generador del asco. El resto de los investigadores manifiestan la importancia de los sentidos en su conjunto, exceptuando el oído. McGinn, Miller y Kolnai afirman que son el olfato, el gusto, el tacto y la vista los principales conductores de esta sensación. Kolnai sitúa en el foco de atención el olfato por su capacidad más inmediata y primigenia para transmitir la auténtica cualidad del asco (2013:54-60). Por su parte, Miller pone el acento en la vista, pues es a través de ella donde se percibe la fealdad, la deformidad y la mayor parte de lo que se considera violento u horroroso (Miller, 1997: 124-125).

Por su parte, Kolnai (2013) destaca nueve tipos de objetos físicamente repugnantes, y tan solo uno se relaciona directamente con la comida, como hacía Darwin. El resto de temas incluyen la putrefacción, el excremento, las secreciones corporales, la suciedad, las enfermedades, algunos animales, las deformaciones físicas y el rechazo a ciertas partes del cuerpo humano. Todos estos aspectos funcionan como un recordatorio de la vulnerabilidad del cuerpo humano, un presagio de muerte.

En este sentido, el concepto del asco es una de las áreas de la experiencia humana más protegidas por el tabú y el eufemismo. “La cultura, no la naturaleza, marca la línea que separa la pureza de aquello que la mancilla y lo sucio de lo limpio, que son los límites cruciales que el asco se encarga de controlar” (Miller, 1997: 39). Esto es, se trata de un acto consciente, en tanto en cuanto funciona como un mecanismo de defensa que se activa tras haber adquirido y asumido las normas sociales de lo permitido y rechazado.

Rozin asegura que es aquello que se sale del orden del mundo, esa ordenación clara de objetos, lo que genera un rechazo en la sociedad. Es la *anomalía* de los objetos, los tabúes como la suciedad, la putrefacción o los cadáveres los que generan una cierta inquietud y rechazo en los humanos. A juicio de McGinn, nos sentimos asqueados por un objeto que nos afecta moralmente por ser considerado, de algún modo, nocivo (2016:20-21). Así, se ha relacionado tradicionalmente el asco con conceptos de la limpieza y la suciedad.

Mary Douglas (1973) expresa esta idea afirmando que la suciedad es el producto secundario de una sistemática ordenación y clasificación de la materia. Igualmente, la pulcritud es vista por Kolnai como un elemento decisivo para configurar lo que él llama “el espíritu del orden” (2013:97). El correcto orden forzosamente implica el rechazo de elementos considerados como inapropiados. En otras palabras, la suciedad consiste en el desorden, ya que ofende todo orden, “el ser y el no-ser, la forma y lo informe, la vida y la muerte” (Douglas, 1973: 19).

Miller declara mediante su “teoría del proceso vital” (1997:40-41) que la putrefacción resulta asquerosa debido a que refleja el ciclo infinito de la vida. Mientras un cuerpo se descompone se da paso a la creación de sistemas que engendran nuevos organismos. Es ese tránsito de la materia viva a la putrefacción lo que Kolnai llama *disolución sustancial* (2013:71). Se trata, por consiguiente, de un falso final para los humanos, pues se encuentran en un ciclo de eterno retorno. El cuerpo humano en descomposición supone una zona intermedia entre algo que recientemente estaba vivo y está ahora muerto.

“El asco ocupa un área fronteriza, una región llena de incertidumbre y ambivalencia, donde la vida y la muerte se encuentran y conviven” (McGinn, 2016: 94-95). Sin embargo, McGinn no parece estar de acuerdo con la teoría de Miller, ya que considera que el cadáver se entiende como repugnante, principalmente, “por ser el estandarte de la muerte, no por ser el escenario para una nueva vida” (McGinn, 2016: 89). En palabras del autor, los cuerpos sin vida no son en sí mismos asquerosos. Si bien los cadáveres como impronta de la muerte o de la vulnerabilidad humana son un proceso natural biológico y, por tanto, se presentan en su estado natural. Resultaría, de otro modo, asqueroso la putrefacción del cadáver o su alteración natural, como podría ser su desmembramiento o el canibalismo, la utilización del cuerpo humano como alimento (McGinn, 2016: 175).

Es el cadáver, según Kristeva, “el más repugnante de los desechos, es un límite que lo ha invadido todo” (2004:10). En su exposición sobre la abyección (ser u objeto que causa perversión) Kristeva coloca en la palestra el cadáver como máxima figura de la abyección (Kristeva, 2004:11). El cadáver debe ser visto como un híbrido, pues se trata de un cuerpo que yace sin vida o convive en un mundo sin poseer un alma.

Los cadáveres son, tal y como expone Kolnai, los más poderosos recordatorios de “nuestra propia afinidad con la muerte” (2013: 89) son, en palabras de Mary Douglas, un “transmisor de peligro” (1973: 26). De este modo, la piel se erige para Rozin (1987) como una frontera infranqueable, pues limita el cuerpo que representa a la imagen exterior de los individuos (aceptada socialmente) con su interior, las vísceras (tradicionalmente rechazadas). Así, las heridas en el cuerpo, la hendidura en la carne, suponen un anuncio de un peligro mortal.

En base a la idea de la fragilidad del cuerpo humano, se plantea la siguiente teoría sobre el asco. El psicólogo Paul Rozin escribe junto con April E. Fallon *A Perspective on Disgust* (1987) en donde realizan ciertas consideraciones en torno a esta temática. Además de las ya mencionadas teorías, los dos investigadores reflexionan sobre la que han denominado como “teoría de la animalidad”. Rozin y Fallon (1987) sostienen que los seres humanos consideran asqueroso todo aquello que les recuerda a su pasado animal. El asco parece estar íntimamente relacionado con la creación de cultura y, al igual que el lenguaje, permite diferenciar a los humanos de otros animales. Las personas se distinguen de los animales, por norma, no solo por su capacidad de razonamiento, sino también por su higiene y cuidado personal. Por ese motivo, la suciedad o cualquier acto salvaje les remite, inmediatamente, a la imagen de un animal y, por ende, a algo repugnante (Rozin & Fallon, 1987:28).

Por otro lado, a pesar de que McGinn (2016) vincula el asco al miedo y el odio, afirma que es un sentimiento diferenciado de estos. El miedo y el odio se desarrollan en la esfera de lo moral, en contraposición al asco que se origina en el plano estético. “Es una emoción estética en tanto que su principal foco es la apariencia de su objeto, no lo que este pueda hacer o haya hecho para causar un daño” (McGinn, 2016: 16). Siguiendo las ideas de Kolnai, a diferencia del miedo o el odio, en donde se requiere la existencia directa del sujeto u objeto amenazante, para el asco es tan solo necesaria su “esencia”, la apariencia misma remite a ese sentimiento perturbador (2013:47). “El miedo impulsa a huir y el asco conlleva el deseo a que aquello que nos repugna desaparezca” (Miller, 1997: 51).

Ambos sentimientos pueden ser combinados y es que un sujeto puede llegar a experimentar asco y miedo al mismo tiempo. En ese momento se habla de una emoción más profunda, del horror. Es la búsqueda de la supresión u omisión de estos sentimientos lo que llama McGinn “represión apetitiva”, término similar al otorgado por Sigmund Freud a la “sublimación”. Para Freud, siguiendo las ideas de Nietzsche, los humanos son una especie reprimida, unos agentes cognitivos que rechazan sus impulsos más puros y son sustituidos únicamente por aquellos que puedan ser aceptados por su círculo más cercano.

Por paradójico que resulte, en ocasiones el asco logra generar un efecto contrario al esperado en los seres humanos. Aquello que se considera asqueroso puede no solo producir un rechazo, sino también, al mismo tiempo, una cierta atracción. Esa ambivalencia, del deseo, a partes iguales, de distanciarse y de acercarse al objeto, es lo que Kolnai denomina *macabra atracción*. “Es una clase de *glamour* negativo”, en donde “la psique humana se deja seducir por el interés, la excepcionalidad y la potencia mágica del objeto que repugna” (McGinn, 2016: 56).

En ese sentido, juega un papel importante el arte. El cuerpo humano es invariablemente encarnado en su faceta más atractiva y más pura, incluso, en aquellas escenas que resultan desagradables (enfermedades, putrefacción o muerte). “El arte proporciona un espectáculo

para los sentidos en el que el asco está ausente y nos presenta un objeto de evaluación estética que, simultáneamente, no nos repele” (McGinn, 2016: 201).

Es en el arte donde se representa la imagen del hombre como se desearía que fuera y, por ese motivo, McGinn asegura que el asco cumple una función de crítica social. A través de los objetos que se consideran asquerosos se puede discernir la belleza de la fealdad, de aquello que debe ser aceptado y rechazado en sociedad. Y es que para el autor el asco desempeña un rol vital en muchas formaciones culturales, ya que las alimenta y les da forma. Misma idea reafirma Miller que resalta la importancia del asco en la estructuración del mundo, pues tiene una poderosa capacidad para generar imágenes y un papel fundamental para organizar las actitudes humanas (1997: 43).

4.2. El *Hannibalismo* o *teoría caníbal*: El carnicero ético y el cocinero estético

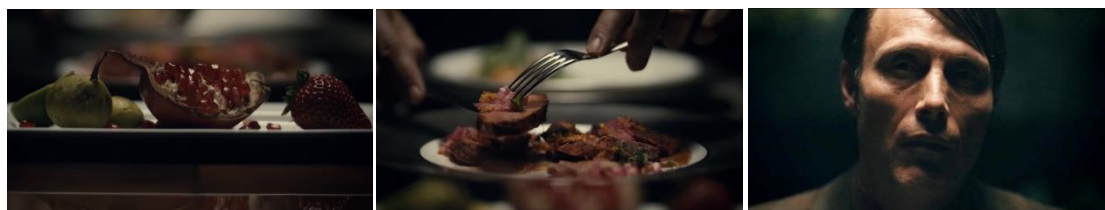
Es el concepto del canibalismo el tema central de la ficción y del análisis que nos ocupa. Esta idea fue abordada por Claude Lévi-Strauss. El antropólogo sostiene que son los individuos, no la sociedad, los que conforman la cultura por medio de la instauración de estructuras mentales (modelos de realidad) creados a partir de sistemas de oposiciones binarias. Lévi-Strauss establece la contraposición de los conceptos de “animal” (salvaje) y “humano” (civilizado) con los de lo *crudo* y lo *cocido* para asociarlos a la práctica del canibalismo. El hombre considerado primitivo que jamás había cocinado la carne que consumía (*crudo*), no tenía en su concepción la idea del alimento cocinado (*cocido*) asociado a las sociedades modernas. Así, “la civilización occidental aparece como la más avanzada expresión de las sociedades humanas, y por los grupos primitivos como “supervivientes” de etapas anteriores” (Lévi-Strauss, 1995:51).

El caníbal practica un arte salvaje y es que sus *menús caníbales* cruzan las fronteras de lo salvaje y lo civilizado, pues se encuentran en un continuo “entre”; entre lo que es admisible de consumir y aquello que es considerado como una práctica primitiva. Y, de este modo, la comida se convierte no solo en un sustento, sino también en parte de nuestra identidad como cultura. “Un alimento solo se ve abyecto cuando es un borde entre dos entidades o territorios distintos. Frontera entre naturaleza y la cultura, entre lo humano y lo no-humano” (Kristeva, 2004:101). En ese sentido, la clase, el estilo y la cocina de Hannibal se convierten, en palabras de Dellwing, una ofensa contra el orden social (2019: 300). La tarea que desea llevar a cabo Lecter por medio de su canibalismo es reemplazar el orden social actual por una sociedad más ordenada y civilizada, fuera de la grosería (Bainbridge, 2018:608).

Es en la mitad del primer episodio donde se introduce al protagonista de la ficción a la par que su canibalismo (“Apéritif”, 1x01). A pesar de la profesión del doctor Lecter su primera aparición no se da en su consulta, sino en el comedor, uno de los escenarios más importantes de la ficción junto con su cocina. Por medio de un movimiento de cámara ascendente inicia su recorrido desde los platos más próximos a la cámara. A medida que esta se va acercando va enfocando y desenfocando los elementos que se reparten en la mesa frente al Dr. Lecter. El primer plato en el que centra su atención es el que contiene algunas piezas de fruta: un higo,

una fresa y una granada dividida por la mitad. Estos alimentos representan *lo crudo*, aquello que está todavía por cocinar.

La cámara continúa y se para en un nuevo plato, esta vez elaborado (*lo cocido*). La imagen es desenfocada nuevamente y se realiza el último movimiento de cámara, ascendente, para presentar, por fin, a Lecter. La cámara guía a los espectadores en este recorrido que termina, como no podría ser de otra manera, en la imagen del protagonista degustando con sumo placer estos platos. El rostro de Lecter se muestra muy poco iluminado, pues se trata de un ser que convive y se oculta entre las sombras [145-147].

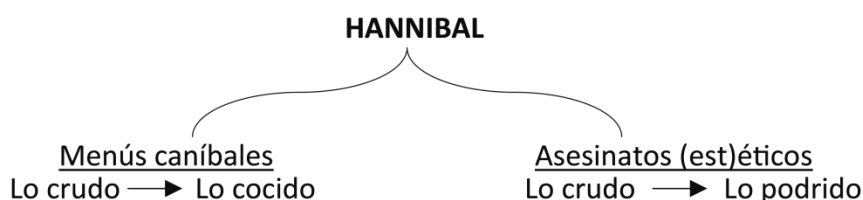


145

146

147

Por su parte, el proceso de (de)construcción de Lecter de sus víctimas se constituye de dos maneras: mediante la elaboración de sus *menús caníbales* y por medio de sus *asesinatos (est)éticos*. Hannibal sigue cada una de las fases mencionadas por Lévi-Strauss al tomar las dos vías propuestas (la transformación cultural y la natural) en la disposición de sus víctimas. En primer lugar, Lecter considera a sus víctimas como un alimento, en concreto, como la carne cruda (*lo crudo*) a cocinar (*lo cocido*). Es esa carne humana la que le sirve igualmente al caníbal para construir sus bellos y artísticos asesinatos. No obstante, estos cuerpos poseen una fecha de caducidad temprana, pues no tardará en iniciarse su proceso de descomposición natural que los llevará a ese último estadio al que apuntaba Lévi-Strauss (*lo podrido*).



Análisis del personaje de Hannibal Lecter por medio del triángulo culinario de Claude Lévi-Strauss.

Elaboración propia.

Al igual que en gran parte de las escenas de la ficción, es escogida *ex profeso* la composición de las “Variaciones Goldberg” de Bach para dar paso al personaje en la historia y relacionarlo con el caníbal de Hopkins, también asociado a esta composición. Esta melodía volverá a oírse nuevamente en la ficción en algunos episodios¹⁵⁷, aunque se presentarán, en algunos casos, alteraciones en el ritmo. Las Variaciones “Goldberg” y el sonido del piano moderno se convierten en elementos recurrentes en la constelación del gusto del Dr. Lecter (Cenciarelli, 2012: 109).

¹⁵⁷“Su-zakana”, 2x08; “Kō No Mono”, 2x11; “Mizumono”, 2x13; “Dolce” 3x06; “Digestivo”, 3x07; “The Wrath of the Lamb”, 3x13.

Es la serie de televisión la que permite explorar en mayor medida el canibalismo de Hannibal. Definimos aquí como *teoría caníbal* al conjunto de ideas que conforman la inconfundible y salvaje práctica que ejerce Hannibal Lecter. Como decimos, el caníbal no destaca en la saga o en la ficción serial por ser especialmente violento, sino por su selecta elección y puesta en escena de sus víctimas. Es, precisamente a ese canibalismo ético-estético al que hace referencia el eslogan de la serie. “Eat the rude” (cómete al grosero) parece ser una frase lanzada al aire por el propio caníbal para reafirmar su ideología.

Podría decirse que si el “canibalismo” es el acto de los humanos de ingerir carne humana, entonces quizás podamos decir que el *Hannibalismo* es la acción que realiza una persona al comerse a otra por cometer el pecado de la grosería¹⁵⁸ (McLean, 2015:31). Lecter induce a este *Hannibalismo* a sus allegados de manera pasiva, ya que sus comensales consumen sus alimentos desconociendo el perverso origen de la carne. Hannibal trata a los animales que cocina como instrumentos para su máximo placer (Povelich, 2016: 129). Su *teoría caníbal* se fundamenta sobre el hecho de que cada una de sus acciones cumple con un fin social. El canibalismo de Lecter busca la armonía y el equilibrio en la sociedad. Esto es, asesina a quienes lo merecen y convierte su maldad en cenas estética y culinariamente atractivas para proporcionar la felicidad de los invitados sentados a la mesa¹⁵⁹ (McCraw, 2016: 39).

La idea del canibalismo alcanza una importancia significativa también en el plano formal. La serie de televisión emplea el llamo *montaje colisional* (Lomax, 2018) o el que aquí llamaremos *montaje caníbal*. “Así como Lecter “canibaliza” a los humanos, convirtiendo sus cuerpos en comidas gourmet, la ficción “canibaliza” las técnicas de montaje y le otorga un nuevo significado”¹⁶⁰(Lomax, 2018: 645). Al igual que se pretende seducir a los espectadores mediante la exposición de los exquisitos platos de Hannibal, la ficción televisiva va un paso más allá al crear un auténtico *montaje caníbal* (Azkunaga, 2021: 318) que escoge minuciosamente las imágenes que desea preparar para la audiencia, como ingredientes para su receta, troceándolos y mezclándolos para el deleite de sus invitados.

Este tipo de montaje hecho por corte se usa, esencialmente, para exponer el canibalismo de Lecter. Las imágenes seleccionadas dan cuenta del choque conceptual que se produce al yuxtaponer el refinamiento y el salvajismo del protagonista. Se unen, así, breves planos del caníbal cocinando delicadamente en su cocina junto con *flashbacks* en los que se presenta su modo de proceder para capturar a su nueva presa. “A medida que el afilado cuchillo de Lecter atraviesa la ambigua carne cruda, también se corta y se une cinematográficamente para crear

¹⁵⁸If “cannibalisms” is the act of a human eating another human’s flesh, then perhaps we can say that “Hannibalism” is when one person eats another for committing the perceived sin of rudeness

¹⁵⁹“By killing, Lecter has made the world less bad but by making them into aesthetically and culinary pleasing dinners; he’s added goodness to it through the happiness of his dinner guests” (McCraw, 2016: 39).

¹⁶⁰“Just as Lecter “cannibalizes” humans, turning their corpses into gourmet, meat-based meals, Fuller’s television show “cannibalizes” cinematic montage techniques to create new meaning across a long-form television show” (Lomax, 2018:645).

como espacios de horror abyecto la cocina y la mesa del comedor de Lecter”¹⁶¹(Lomax, 2018:654).

Resulta más que apropiado el término “colisional”, utilizado por Lomax (2018), a la hora de hablar de *Hannibal*, ya que a través de un montaje rápido que combina en una misma escena breves planos de imágenes opuestas. La delicadeza de Hannibal cocinando contrasta con imágenes del caníbal atrapando ferozmente a una de sus víctimas. Se desdibuja la fina línea que separa aquello que está permitido de lo que está prohibido. El objetivo, nuevamente, consiste en desafiar a los espectadores a que juzguen al doctor Lecter y aún así sigan disfrutando del relato y deseen que este personaje no sea capturado. En este sentido, la ficción sigue el modelo del cine de Serguéi Einsestein al yuxtaponer tomas cortas para dotar de carga emocional a las escenas y romper, de algún modo, con la linealidad del relato. Esta fragmentación de las imágenes y del espacio temporal de la narración es apreciable claramente por medio del personaje de Abel Gideon.

Al final de la segunda temporada, Gideon es capturado por Hannibal y se extiende su historia, por medio de breves *flashbacks*, hasta el inicio de la tercera temporada. Se trata de una de las víctimas que menos simpatía puede despertar en la audiencia, puesto que se presenta como un asesino psicópata y uno de los mayores enemigos de Lecter. Por ese motivo, la serie de televisión se recrea en la tortura a la que le somete Hannibal, una de las más crueles que realiza, y su historia es fragmentada al igual que lo hace el caníbal con su cuerpo. El primer episodio de la tercera temporada (“Antipasto”, 3x01), revela una breve imagen del caníbal sentado a la mesa junto a su presa a punto de degustar una de sus piernas. El canibalismo es nuevamente simbolizado en la serie, en este caso, a través de la disección del cuerpo de Gideon (Balanzategui, Later & Lomax, 2019: 41).

Hallamos un ejemplo similar, aunque algo más anecdótico, en la historia de Miriam Lass. La joven permanece secuestrada por Hannibal durante años y será desmembrada por el caníbal al igual que su historia que se irá añadiendo paulatinamente, por pequeños cortes, mediante analepsis (“Entrée”, 1x06). Hannibal no comete sus crímenes como una práctica individual y personal, sino que, en realidad, “su barbarie es disfrazada y convertida en un ritual artístico” (Azkunaga, 2021: 317) que es, a su vez, expuesto en cada uno de los convites que celebra. A diferencia de otros villanos, los crímenes de Hannibal no resultan ser impulsivos o aleatorios, sino más bien cuidadosamente estudiados (McClelland, 2016:95).

A diferencia de otros asesinos, Lecter no realiza sus crímenes de manera impulsiva, sino que escoge deliberadamente (y “éticamente”) a sus “presas”, ya que son su forma de “limpiar” la sociedad de los indeseables groseros. Los asesinatos de Lecter

“sirven para erradicar no solo a las personas cuya descortesía, vulgaridad, corrupción y criminalidad se desvían de las normas sociales educadas, sino también a aquellas

¹⁶¹ “As Lecter’s sharp knife cuts through ambiguous raw flesh, so too is the cinematic form sliced-up and then spliced back together to formulate the kitchen and dining table as spaces of abject horror”(Lomax, 2018:654).

personas que, por cualquier motivo, se convierten en obstáculos para el insaciable gusto de Lecter por la libertad¹⁶²” (Ullyat, 2012: 17).

Es el séptimo episodio de la primera temporada (“Sorbet”, 1x07) donde el psiquiatra explica la concepción que tiene de los banquetes. Tras un concierto de ópera al que acude, una mujer se le acerca y le recrimina por no haberle preparado recientemente ningún plato suyo. El caníbal le contesta que debe esperar a que le “venga la inspiración”, puesto que no puede forzar un banquete, debe darse la ocasión. Es tras esta afirmación cuando Hannibal expone una de las líneas más interesantes de la ficción y que ejemplifica su canibalismo: “Un banquete es vida. Uno se come la vida y vive”. Es decir, tal y como afirma Lecter, resulta necesario alimentarse de vidas (humanas) para poder sobrevivir o vivir plenamente.

En concreto, el psiquiatra guarda en su rolodex una recopilación de las tarjetas personales de aquellos individuos que en algún momento le incomodaron para poder utilizarlas llegado el momento (McCraw, 2016:36). Son sus “groserías” lo que les han llevado a estas personas a encontrarse en la lista negra del caníbal. Así, cada vez que el protagonista de la ficción desee cocinar o posea un convite no tiene más que acercarse a su particular selección de piezas de carne. Es en el recién mencionado episodio (“Sorbet”, 1x07) donde se ve por primera vez la imagen del rolodex o el tarjetero personal de Lecter.

Es una escena en blanco y negro la que revela a la audiencia que se trata de un *flashback* y donde se expone la técnica empleada por el caníbal para seleccionar sus ingredientes. En este recuerdo, Lecter recibe la visita de un doctor que se muestra un tanto grosero con el caníbal. Por ese motivo, el psiquiatra le pide su tarjeta para guardarla en su “archivo personal”. La ficción nos devuelve ya al presente, justo al momento en el que Lecter decide usar por fin esa tarjeta. Saca de su tarjetero el nombre del doctor, escoge una receta, concretamente “crisp lemon calf liver” (hígado de ternera crujiente de limón) y acude en busca de su nueva presa.

Se intercalan en ese momento imágenes de Lecter en la cocina y de la sala de autopsias del FBI en donde se halla ya el cadáver de este hombre. Se borran aquí los límites del espacio y también del tiempo, puesto que los planos son cortados y mezclados, como si se tratase de una receta de cocina del propio Hannibal. En la sala del FBI, Los forenses se preguntan por la autoría de este y algún crimen anterior que parecen estar relacionados. Sin embargo, nuevamente se intercala, por medio del *montaje caníbal*, la preparación final del plato. En palabras de Will Graham, cada elección del Destripador de Chesapeake “tiene una brutal elegancia y estilo” y afirma que es detrás de cada obra o cada mutilación donde se “esconde la naturaleza de sus crímenes” [148-149].

¹⁶² “Serve to eradicate not only individuals whose discourtesy, vulgarity, corruption, and criminality deviate from polite societal norms, but also those individuals who, for whatever reasons, become obstacles to Lecter’s unquenchable taste for freedom” (Ullyat, 2012: 17).



148



149

A medida que avanza la ficción también crece la confianza del caníbal y comienza a preparar mayor cantidad y variedad de *menús caníbales* (Breikss, 2016:137). En las escenas en las que se ve cocinar a Lecter es recurrente el uso del plano detalle del tarjetero, junto con el plano de la comida y/o de la tarjeta en donde se muestra la receta que cocinará en ese momento (“Sorbet, 1x07; “Sakizuki”, 2x02; “Futamono”, 2x06). Como decíamos, cada una de estas escenas es acompañada de una música clásica que refuerza esa sofisticada imagen que poseemos del psiquiatra caníbal.

En palabras del propio Lecter, no practica estrictamente el canibalismo, pues para él es un ser superior y sus víctimas no son más que animales, cerdos groseros a quienes es necesario infligirles un mortal castigo. Si bien Lecter actúa como un Dios castigador, que escoge quién debe o no debe morir, su canibalismo no es más que una metáfora del ansiado poder y superioridad que busca. El propio Chilton afirma esta idea al hablar del Destripador de Chesapeake “le atraen la psicología y la medicina porque le ofrecen poder sobre los hombres (...) el canibalismo es un acto de dominio” (“Futamono”, 2x06). Por medio de su canibalismo Hannibal desea transmitir su concepción del mundo y del bien y el mal a través de su *teoría caníbal* y de las suntuosas cenas de carne humana que les sirve a sus invitados.

En una conversación con un amigo suyo, el neurólogo Donald Sutcliffe (“Buffet Froid”, 1x10), Hannibal le pregunta si los cerdos, como el supuesto animal que están ingiriendo en la cena, son valorados por su buen sabor o bien por la reputación que les precede. El doctor contesta que es irrelevante, pues será el carnívoro como ser superior el que determine el valor del producto. Inconscientemente, el propio Sutcliffe bromea al utilizar la terminología de Lecter al llamar cerdo a Will Graham.

Donald Sutcliffe: Sabemos cómo se consiguen cerdos ibéricos. ¿Cómo ha conseguido el suyo?

Hannibal: ¿Se refiere a Will Graham?

Jack Crawford, por el contrario, realiza una alusión intencionada al canibalismo de Lecter al final de la segunda temporada, precisamente en la última cena que mantienen el jefe del FBI y Hannibal (“Tome-wan”, 2x12). El caníbal le enseña a Crawford el último plato que ha preparado. Se trata del plato “Kholodets”, una gelatina rellena de cabezas de pescado. Lecter le explica que se trata de un plato ucraniano cuyo resultado no se puede predecir. Es en el momento en el que Hannibal relaciona la gastronomía con el arte cuando Crawford lo hace con el canibalismo.

En este punto de la ficción, Jack Crawford conoce ya la identidad del caníbal y este último está también al corriente de las intenciones del agente del FBI. En esta cena es apreciable el trato meramente cordial que existe entre los dos comensales. Ambos personajes guardan las distancias a la espera del encuentro final al que se enfrenten más adelante (“Mizumono”, 2x13).

Hannibal: La gelatina es un lienzo tridimensional sobre el que representar una escena.

Jack: La caza eterna.

Hannibal: Una forma evocadora, ya que en cierto punto deja de estar claro quién persigue a quién.

Hannibal supervisa cada una de las fases de la elaboración de sus platos, desde la selección y captura de sus presas—en algunos casos está presente incluso en su alimentación—, el despiece de la carne y su posterior preparación culinaria. Él es el selectivo y ético carnicero. Es también el cocinero estético que prepara, con una pasmosa habilidad, sus bellos *menús caníbales*. De hecho, en el quinto episodio de la primera temporada (“Coquilles”, 1x05) Lecter ya les explicaba a Jack Crawford y a su esposa Bella que poseía un “carnicero ético” que escogía a sus presas deliberadamente con el objetivo de evitar la crueldad con los animales.

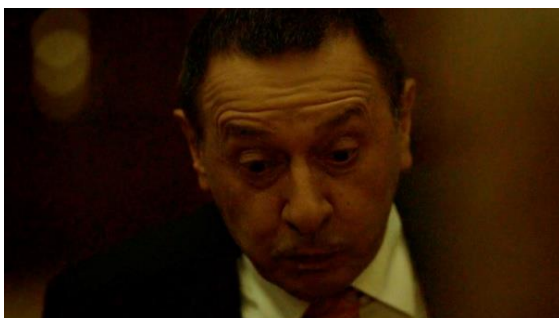
Una idea similar se refleja en el convite que se presenta en el tercer episodio de la tercera temporada (“Secondo”, 3x03). La pareja que acompaña a Lecter y Bedelia, y la propia ficción, se recrean en el exquisito sabor de la carne por medio de *travellings* que muestran los rostros de placer de los comensales y primerísimos primeros planos de su boca, al tiempo que suena de Gaetano Donizetti “Don Pasquale, Tornami a dir che m’ami” [150-153].



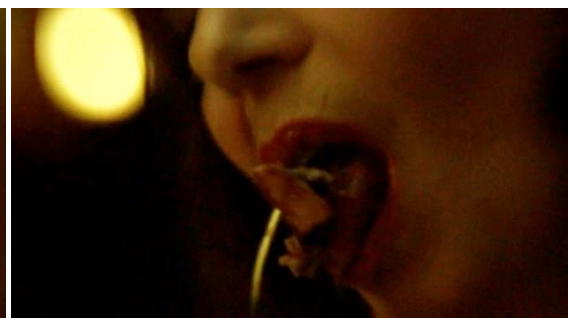
150



151



152



153

Este momento tan íntimo es interrumpido por uno de los invitados que alaba el sabor de la carne.

Invitado: Tiene un carnicero magnífico.

Hannibal: Sí que lo tengo. El cordero debe estar recién sacrificado. Los órganos cocinados el mismo día. Superviso este proceso personalmente.

Buscando casi la aprobación de la audiencia con este chiste, Lecter realiza una nueva mirada a cámara. Conviene rescatar también aquí parte de la conversación que mantienen en la cena. Hannibal y sus invitados explican a Bedelia el significado del plato “Quinto cuarto”. Este nombre hace referencia a la repartición que se hacía del ganado en la antigua Roma. En aquella época la división de las reses se establecía en función de la clase social y su carne se dividía en cuatro partes. El primer “cuarto” se destinaba a los Nobles, el segundo para el clero, el tercero para la burguesía y finalmente el cuarto para los soldados. Era el pueblo, el estamento más pobre, el quinto cuarto, el que se alimentaba de las entrañas. A diferencia de los romanos, quienes otorgaban a los más pobres lo que ellos consideraban como el alimento menos nutritivo, Hannibal utiliza precisamente como ingrediente principal para sus cenas el quinto cuarto (los órganos de sus víctimas) para transformar los platos en delicadas piezas de *haute cuisine*.

4.2.1. “Eat the rude” o la teoría caníbal de Lecter

El desarrollado y selecto gusto del caníbal no solo le lleva a elaborar una cuidadosa selección de sus víctimas, sino incluso a perseguir su buen sabor. En la novela de Harris fue un carnicero, Paul Mound, quien sirvió por primera vez como el plato principal de la cena del caníbal. En palabras de Harris, “Paul Mound murió de estupidez y grosería” (2007:121) por hablarle a la tía de Hannibal, Lady Murasaki, de una manera poco apropiada. En todo este tiempo, Lecter no parece haber superado su traumático pasado, puesto que todavía desea castigar a quienes considera *groseros*. Para el caníbal suponen, en palabras de la propia Clarice en el filme *Hannibal* (Ridley Scott, 2001), “un atentado al sentido de su buen gusto”.

Es en el primer episodio de la tercera temporada (“Antipasto”, 3x01) donde más se subraya esta idea. Bedelia Du Maurier bromea sobre ello en una de las cenas que celebran en su casa. En esta ocasión, es Anthony Dimmond el invitado principal de Lecter. Antes de presentar a los comensales, se exhiben por medio de unos planos detalle las ostras que está preparando el caníbal al tiempo que suena una animada música de jazz, “Lulu” de Antonello Paliotti & Pappi Corsicato. Finalmente, Hannibal sirve la cena a Bedelia y se sienta a la mesa.

El invitado contempla la cena de su anfitriona y le pregunta por qué no les acompaña con el plato de carne en la cena. Bedelia, algo distante, le asegura que no desea comer ningún alimento que tenga “un sistema nervioso central”. Ante esta pequeña broma Anthony sonríe y explica que los alimentos que esta va a comer —ostras, bellotas y marsala— son justamente lo que les daban los romanos a sus animales para que adquirieran un buen sabor. Hannibal parece disfrutar de la conversación y mira a Bedelia intrigado por su respuesta y lo hace con la habitual sorna de Lecter: “Mi marido tiene un paladar de lo más sofisticado, le preocupa mucho mi sabor”.

Por su parte, Abel Gideon es, junto con Mason Verger, una de las mayores víctimas de Lecter. Lecter ofrece un trato especial a este psicópata pues, a diferencia de sus víctimas, no desea practicarle una muerte rápida, sino castigarlo por ser lo que Hannibal considera grosero. De modo que le ofrece un severo castigo, lo mantiene preso y utiliza sus extremidades para preparar nuevas y exquisitas recetas que la propia víctima debe degustar. La primera aparición de Gideon tras su captura se da en el sexto episodio de la segunda temporada (“Futamono”, 2x06) y en el primero de la tercera (“Antipasto”, 3x01) donde no solo se cierra su historia, sino que se revela con mayor claridad la tortura a la que estuvo sometido. Estas escenas son reservadas para la última de las temporadas para marcar un punto de inflexión en el relato y descubrir a partir de ese momento al Lecter más salvaje.

Desde la última aparición del personaje, desde la mitad de la segunda temporada, los espectadores desconocen el paradero de Gideon. Es en el primer episodio de la tercera temporada (“Antipasto”, 3x01) donde se continúa con la conversación que mantenían Lecter y Abel Gideon en el citado episodio. Al igual que se realiza en algunos asesinatos episódicos (“Fromage”, 1x08; “Takiawase”, 2x04; “Futamono”, 2x06), se muestran, primero, varios planos detalle del crimen y, al final, su resultado final. La escena expone, en primer lugar, varios planos detalle de unos caracoles que descansan sobre un brazo amputado. La cámara se aleja hasta revelar la extremidad al completo [154].

Comienza a sonar una música chirriante, un sonido de cuerda, para introducir a Abel Gideon en la escena. Este se acerca en silla de ruedas hasta Hannibal que se encuentra recolectando los caracoles que descansan sobre el brazo extirpado. El caníbal asegura haber criado desde que era joven este tipo de molusco. Es en esta escena en donde mejor se recalca la importancia que confiere Hannibal al sabor de sus víctimas, pues es necesario alimentar adecuadamente todo aquello que se come.

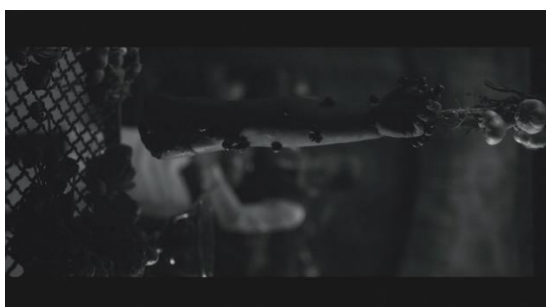
Hannibal: Como todos nosotros lo que comen potencia muy enormemente su sabor.

Gideon: Cuando no estoy ocupado comiéndome a mí mismo ¿desearía usted que me dedicase a comer ostras, beber vino dulce y degustar bellotas? ¿Todo para volverme más sabroso?

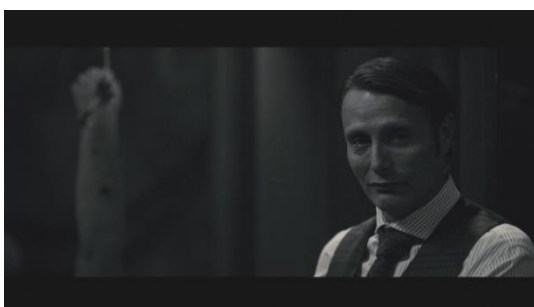
Hannibal: Oh, sí. Usted también los vuelve más sabrosos.

Gideon: Y yo a usted. Imagínese cómo sabrá usted. No pasará mucho tiempo hasta que alguien le dé un buen bocado.

Lecter responde con la misma ironía ante el comentario sarcástico de Gideon: “Cada vez más avisado, Abel. Estar muriendo no le ha mermado un ápice” [155].



154



155

Un poco más adelante en el episodio, se presenta una nueva escena con Gideon, la última que se mostrará de él en la ficción. En ella se aprecia a Hannibal cocinando delicadamente los caracoles guiado por una música clásica suave, concretamente, “Pavane for Dead Princess” de Maurice Ravel. Lecter sirve el nuevo plato a Abel y se sienta frente a él, manteniendo en todo momento el protocolo.

Hannibal: ¿Le gustaría que le hubiera dedicado la misma amabilidad que al caracol?

Gideon: ¿Comerme sin mi conocimiento? No. El hecho de saberlo es mucho más intenso.

Ya en el episodio undécimo de la primera temporada (“Rôti”, 1x11) se advertía de lo que podría ocurrir si Hannibal se encontrase con Gideon. Todavía en ese momento los personajes de la serie no reconocen la identidad del Destripador y mucho menos la vinculan a la del Dr. Lecter. No obstante, Will considera a Gideon uno de los mayores enemigos del Destripador y así se lo hace saber a la doctora Bloom en su conversación.

Alana: ¿Qué pasará si el destripador se encuentra con Gideon?

Will: Que lo matará (...) lo considerará grosero.

Tal y como predecía Graham, Gideon es capturado en el sexto episodio de la segunda temporada (“Futamoto”, 2x06) y en ese mismo capítulo se muestra la primera sanción que le aplica Hannibal a su prisionero. La escena arranca con la música de Mozart “Piano sonata no.11 in a major, ku 331: I andante Grazioso con variazioni, ronan o’hora” y Hannibal cocinando. Sazona un pedazo de carne, lo rellena y lo envuelve con jamón. Corta un pedazo de arcilla y lo va expandiendo sobre el plato a cocinar [156-157].



156



157

Tras extraer el plato del horno se lo presenta a Gideon. Lecter coloca sobre la mesa su nueva receta: Rôti de cuisse. Este peculiar plato se sirve sobre una capa de arcilla pues, según su chef, “el plato gana mucho en sabor y añade un toque teatral a la cena”.

Hannibal: ¿Le corto un trozo?

Abel: Creo que ya lo ha hecho

En ese momento se realiza un breve *travelling* de abajo a arriba en donde se enfoca la pierna que le falta a Gideon. A continuación, Hannibal le asegura a su invitado que las piernas no le servían de nada, ya que posee una fractura vertebral de la T4. En ese capítulo Abel había sido lanzado por las escaleras por algunos de los trabajadores del hospital psiquiátrico como castigo

por acabar con la vida de una de las enfermeras. Según Lecter, cocinar su pierna es ofrecerle un uso mucho más práctico al miembro de Gideon.

Hannibal: Quería usted conocer al Destripador de Chesapeake, Dr. Gideon. Esta es su oportunidad.

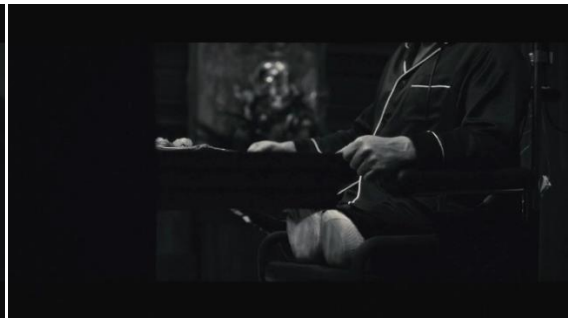
Abel: Usted me propone ser mi última cena.

Es, mayormente, en el primer capítulo de la tercera temporada donde expone con mayor detalle el cautiverio de Gideon. Los breves *flashbacks* a los que se hace referencia en este episodio son presentados en blanco y negro. El objetivo además de dar un mayor tenebrismo a la escena, es hacer entender a la audiencia que esas imágenes corresponden con el pasado, posiblemente lejano, de modo que resulta improbable que Gideon siga con vida.

Tras los créditos iniciales del capítulo (“Antipasto”, 3x01), suena una música suave y un plano desenfocado que poco a poco va tomando forma. Hannibal entra en el salón, como es habitual, con un nuevo plato de comida. La cámara se eleva ligeramente y desde un plano cenital se introduce la entrada de Hannibal al salón [158]. La bandeja metálica que guarda este plato se asemeja a la de un ataúd, pues simboliza el fatal destino que depara al personaje. El siguiente plano se sitúa por debajo de la mesa y exhibe por medio de un *travelling* de abajo a arriba el cuerpo mutilado de un Gideon [159]. De esta manera, se alude al ingrediente principal, y no tan secreto para la audiencia, del plato caníbal que se mostrará seguidamente.



158

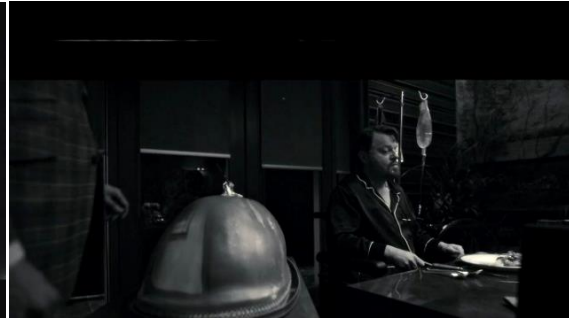


159

La cámara se sitúa a la altura de la mesa auxiliar que transporta la bandeja con la comida y la acompaña hasta detenerse frente al invitado de Lecter [160-161]. Este personaje siempre ha sido considerado un hombre despiadado que no pierde la calma ante nadie. No obstante, en este breve plano podemos ver titubear a Gideon a la espera de la entrada de Lecter con la última de sus piernas cocinadas [162]. Por medio de un plano cenital se muestra el plato que van a degustar los comensales y, mediante su contraplano, la imagen de su chef. Lecter emerge entre el vapor que se desprende al destapar la bandeja de comida. Hasta ese momento no se había presentado el rostro de Hannibal en la escena y se emplea, precisamente, para remarcar la ambigüedad y misterio que envuelven al protagonista [163].



160



161



162



163

Gideon: ¿Y en estos platos tan refinados que prepara con tanto esmero todos sabemos diferente?

Hannibal: Cada uno tiene su sabor.

Gideon: El canibalismo estaba normalizado entre nuestros ancestros. El eslabón perdido se perdió porque nos lo comimos.

Hannibal: Esto no es canibalismo, Abel. Solo es canibalismo si somos iguales.

Por medio de estas palabras Lecter expone claramente su posición con respecto al canibalismo. Según el psiquiatra, su práctica no difiere de la que realizan el resto de personas al ingerir alimentos animales. Es aquí donde el caníbal explica a Gideon, y también a la audiencia, que lo que él practica no es canibalismo, puesto que para él solo podría llamarse así si sus víctimas estuviesen a su mismo nivel. Para Lecter sus *groseros* son conejos (“*Œuf*”, 1x04), vacas (“*The Great Red Dragon*”, 3x08) o cerdos (“*Sorbet*”, 1x07). Esto es, cualquier animal inferior a él. Para Hannibal, Gideon es una presa más, un ser que no está a su altura y no debe ser tratado como tal.

En el caso de Mason Verger, Lecter no tiene la misma oportunidad que con Gideon de procurarle un castigo adecuado a su grosería. Sin embargo, consigue inducirle a desfigurarse a sí mismo el rostro (“*Tome-wan*”, 2x12). Para Hannibal, Mason es un cerdo o el mayor de los groseros y así lo hace saber en tres escenas en concreto. Un par de episodios antes de que Lecter ejerza su venganza contra el magnate, ya realiza un pequeño apunte de sus intenciones.

Como psiquiatra de Margot Verger, la hermana de Mason, el magnate invita a Hannibal a su criadero de cerdos para que se conozcan. Antes de nada, Verger da las gracias a Hannibal por

aceptar su invitación y el caníbal le asegura que es propenso a la cortesía, pues para él sería una grosería no haber acudido a ese encuentro. Como agradecimiento por lo que hace por su hermana en las sesiones de terapia, Mason le ofrece como regalo un cerdo. Con el juego de palabras habitual en Lecter este acepta la ofrenda siempre y cuando le deje elegir su propio cerdo, ya que afirma hacerlo siempre. De este modo, se compara a Lecter con un ganadero que cría y se alimenta de sus reses.

Al inicio del duodécimo episodio de la segunda temporada (“Tome-wan”, 2x12), Hannibal mantiene una animada charla con su pupilo, Will Graham, sobre Mason Verger. Ambos coinciden en que Mason es un ejemplo de aquello que debe evitarse en la sociedad. Es en esta conversación con Will Graham donde Lecter manifiesta con mayor claridad la base de su canibalismo, ya que es con su amigo con quien puede hablar con honestidad.

Hannibal: Mason es muy grosero y la descortesía es lo más desagradable para mí.

Will: ¿Está pensando en comérselo?

Hannibal: Si es posible hay que intentar comerse a los groseros.

Will: Groseros de corral.

Hannibal: ¿Compartiremos ese plato?

Will: Mason Verger es un cerdo y merece convertirse en bacon.

El humor e inteligencia superior de Hannibal le permiten enmascarar su violenta personalidad ante sus invitados y amigos y convivir sin dificultad en esa artificiosa vida que se ha construido. En la ficción televisiva se exponen algunas escenas que dan cuenta de la facilidad de Lecter para el engaño. Es en el octavo episodio (“Fromage”, 1x08) donde se muestra más claramente. En plena consulta con Franklyn, uno de sus pacientes, irrumpe en la estancia Tobias Budge, el asesino que se introduce en el mismo episodio. Antes de iniciar la pelea con Budge, Hannibal mata repentinamente a Franklin, retorciéndole el cuello.

El caníbal logrará imponerse ante Budge y le asesinará brutalmente, golpeándole con una escultura de bronce de un ciervo. Tras la batalla, Lecter, malherido, se pasará lentamente por la habitación. Antes de que llegue el FBI para investigar la escena del crimen, Lecter se acercará al piano que tiene situado en el mismo despacho y tocará un par de notas con las que dará inicio la composición que da nombre al episodio, “Fromage” de Brian Reitzell. Lecter parece estar marcando, así, como el guía de la ficción, el final de la escena anterior y el inicio de la nueva.

La música continúa sonando cuando llega el FBI. Hannibal finge haber sido atacado por Tobías y afirma que su asesinato fue defensa propia. Igualmente, informa a Crawford de que este asesino acudió a su consulta con el único objetivo de asesinar a Franklin. La frialdad con la que Lecter acaba con los dos hombres contrasta con la falsa victimización que presenta a continuación. Esa idea se refuerza al mostrar al psiquiatra herido y aparentemente consternado esperando la llegada de Will Graham y Jack Crawford.

En general, el ingenio de Lecter destaca en la ficción, pues consigue en la mayoría de las ocasiones salir impune de sus crímenes. Uno de los momentos más destacados es en el que prepara una coartada para ocultar su canibalismo en el sexto episodio de la segunda temporada (“Futamoto”, 2x06). Es tras la cena que celebra Hannibal en su casa cuando el psiquiatra y su compañera de profesión, Alana Bloom, inician una relación romántica. Aprovechando que la joven psiquiatra se encuentra dormida en su cama, Lecter acude al hospital a visitar al psicópata Abel Gideon, quien recientemente ha sido agredido dentro del Psiquiátrico de Baltimore donde permanecía encerrado.

El caníbal consigue acceder al box en el que se halla Gideon, disfrazado con un traje de cirujano del hospital. Sin embargo, lo que ocurre en este encuentro es omitido para los espectadores. A la mañana siguiente se descubre la macabra escena del crimen que ha dispuesto el caníbal, al suspender a uno de los enfermeros del hospital con anzuelos de pesca, con el objetivo de relacionar a Will Graham con el Destripador de Chesapeake. Este asesinato es igualmente una herramienta de distracción para que el Destripador pudiese secuestrar a Gideon sin levantar sospecha.

Por su parte, Crawford, comenzando a desconfiar de la identidad de Lecter, acude a su domicilio en busca de respuestas. Alana Bloom confirma la coartada de Hannibal, pues, según su nueva amante, el psiquiatra permaneció toda la noche junto a ella. Al igual que en la escena anterior Lecter utilizaba la escultura en forma de ciervo para asesinar a Tobías Budge, en esta imagen se muestra nuevamente este símbolo. Con el propósito de marcar la falsa imagen que se proyecta de Lecter, se aprecian unos cuernos esta vez decorando la pared, una de las mesas del recibidor y el curioso árbol navideño que ha compuesto el caníbal [164-165]. Las cornamentas no solo hacen referencia al salvajismo oculto de Lecter y a la figura del Wendigo que lo simboliza en el viaje de Will Graham en su conversión al canibalismo, sino también recuerda a la puesta en escena teatral de los *menús caníbales* en forma de bodegones para advertir a los espectadores que el peligro está cerca.



164



165

Lecter consigue persuadir al FBI en todo momento hasta que es descubierto al final de la segunda temporada (“Mizumono”, 2x13) y finalmente capturado en el séptimo episodio de la tercera (“Digestivo”, 3x07). El poder de sugestión de Hannibal y su capacidad para escapar de la ley es tal que su propia captura es, en realidad, una decisión del caníbal, ya que se entrega voluntariamente para permanecer más cerca de Will. Según afirma Bedelia Du Maurier en su conversación con Jack Crawford (“Tome-wan”, 2x12), Hannibal tiene un control absoluto de la

situación en todo momento: “si piensas que estás a punto de coger a Hannibal es porque él quiere que lo creas”.

En la primera temporada el psiquiatra consigue despistar al FBI haciéndoles creer que Will Graham es el Destripador de Chesapeake (“Savoureux”, 1x13) o repitiendo la jugada con Frederick Chilton más adelante (“Yakimono”, 2x07). Lecter no realiza la mayor parte de los crímenes de manera impulsiva, sino de un modo premeditado. Los asesinatos más violentos, así como los planes que urde son pura y llanamente para sobrevivir y seguir ejerciendo su canibalismo con libertad.

Es su pasmosa habilidad para seguir cometiendo crímenes, pasando desapercibido y burlando a las autoridades, lo que le confiere a la audiencia un gran placer (Scahill, 2016:330). El influjo del protagonista homónimo traspasa la pantalla y alcanza a los espectadores, quienes pueden llegar a sentirse atraídos por la belleza que enmascara el horror de sus asesinatos y de sus *menús caníbales*. Utiliza su poder, igualmente, con algunos de los personajes principales de la ficción; con Will Graham a quien consigue hacerle creer que es un asesino (primera temporada), con Miriam Lass a quien engaña y le hace pensar que su secuestrador es Frederick Chilton (segunda temporada) y con Bedelia Du Maurier que se encuentra bajo su yugo durante el exilio en Italia (tercera temporada).

De la misma manera, obliga a Alana Bloom y Jack Crawford a trasgredir los límites legales para tratar de capturarle o anima en sus sesiones psiquiátricas a su paciente, Margot Verger, a entender que el asesinato de su hermano Mason es la única opción posible para que halle la felicidad. La propia Bedelia Du Maurier afirma que Lecter no coacciona u obliga a nadie llevar a cabo ninguna acción, si bien practica algo más peligroso: el método de la sugestión (“Tome-wan”, 2x12). Con todo, Hannibal sale impune en cada uno de los asesinatos que practica, “manipula sin piedad a quienes lo rodean y deja pocas dudas de su superioridad intelectual y estratégica¹⁶³” (Shaw, 2016: 215).

Además del de Lecter, la ficción muestra dos tipos de canibalismo a través de los personajes de Garret Jacob Hobbs y Mason Verger. En este sentido, se podría decir que el canibalismo de Hannibal difiere del de Hobbs, expuesto junto al caníbal en el primer episodio de la ficción (“Aperitif”, 1x01). A diferencia de Lecter, este asesino escoge a sus víctimas únicamente por su apariencia física, jóvenes de aspecto y edad similar a los de su hija Abigail. La trama de Hobbs se extiende a lo largo de la primera temporada y es por medio de un *flashback* donde se desvela uno de los recuerdos de Abigail y donde se explica la idea que posee este del canibalismo. Es ahí donde padre e hija se encuentran despellejando un ciervo que acaban de cazar y este le explica la importancia de alimentarse del animal, puesto que, en palabras textuales de Hobbs, “comerlo es honrarlo” (“Potage”, 1x03). Hannibal, por el contrario, no consume a sus víctimas con el objetivo de ensalzarlas, sino con el fin contrario.

El propio Will afirma que Hannibal, a diferencia de Hobbs, considera a sus víctimas inferiores y merecedoras de un castigo (“Futamono”, 2x06). En una de las clases que imparte Will en el FBI afirma que el Destripador de Chesapeake —sin conocer todavía la identidad de este asesino—

¹⁶³ “Manipulates those around him mercilessly, and leaves little doubt of his intellectual and strategic superiority” (Shaw, 2016: 215).

mata a sus víctimas porque para él no son más que simples cerdos (“Sorbet”, 1x07). El propio Will ilustra esta idea empleando el término “piara” para referirse al grupo de víctimas que ha acumulado ya el caníbal.

Por su parte, Mason Verger emplea el profundo odio que siente hacia su enemigo, Hannibal Lecter, junto con su sed de venganza para construir un falso canibalismo. El dueño de las industrias Verger tan solo tiene un pensamiento en la mente: hacer justicia y acabar con el caníbal. A pesar de esa aversión que siente hacia Hannibal toma de él la idea del canibalismo para, precisamente, ejercerlo con él. En la tercera temporada, Mason ofrece una cuantiosa suma por la búsqueda y captura del psiquiatra en el tiempo en el que permanece exiliado en Italia. El propio Verger y su cocinero Cordell parecen incluso practicar durante ese tiempo para la futura degustación de Lecter. Así, confeccionan algunos menús que simulan el aspecto de platos hechos de carne humana.

Con el objetivo de asociar a ambos personajes también con el canibalismo, comienza a sonar una música clásica concretamente, una pieza de Schubert, “Notturmo In E Flat, D. 897-Adagio”. Sin embargo, el cocinero de Mason realiza aquí la labor inversa a la de Lecter. A diferencia del caníbal que enmascara la carne humana bajo supuestos platos de carne animal, Cordell trata de recrear la apariencia que adquiere la carne humana con piezas animales, en este caso con las de un cerdo. De hecho, Cordell le asegura a Mason, cuando está a punto de probar el plato que le ha preparado, que lo que va a ingerir “no es carne, sino hombre”. Cordell emplea el humor habitual del psiquiatra al final de esta escena donde reflexiona sobre cómo matarlo y cocinarlo (“Dolce”, 3x06).

Cordell: Yo encuentro que hay algo reconfortante en comerse a Lecter. Le convierte en el superpredador

Mason: Me gusta. El Superpredador.

Cordell: Hagámoslo como el pato laqueado. Hay que torturar al pato para prepararlo. Inflarle la piel con aire, glasearlo con miel caliente y colgarlo del cuello hasta que se seque.

De la misma manera, para marcar ese falso canibalismo que representa la escena se expone la cabeza y cuerpos del cerdo que cocinará a continuación. Corta varios rabos del cerdo y los pica en pequeños trozos, al igual que hace con la verdura. Los dora y, finalmente, les añade vinagre negro y jengibre [166-169].



166



167



168



169

Este falso canibalismo es representado de manera similar al de Hannibal. En primer lugar, por medio del *montaje caníbal* se intercalan planos detalle de los ingredientes que va cocinando Cordell, algunos de ellos son ralentizados e introducidos por medio de movimientos de cámara. En segundo lugar, acompañan la escena la bella presentación de los platos y la teatralidad de la puesta en escena características de los convites del protagonista. Igualmente, Cordell comparte con Hannibal su interés por la cocina, así como por la medicina, pues se trata también del médico-cocinero personal de Mason Verger.

Mason disfruta al pensar en la preparación culinaria que le propone su cocinero e incluso ese pensamiento es materializado y expuesto para la audiencia. Una sucesión de planos detalle, unidos por fundidos encadenados y acompañados de la música clásica de la escena, presentan al doctor Lecter cocinado y listo para comer [170]. Esta escalofriante imagen es una alusión clara al filme *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante* (The Cook, the Thief, His Wife & Her Love, Peter Peter Greenaway, 1989) donde se muestra, del mismo modo que en la serie, el cuerpo de un hombre cocinado y dispuesto elegantemente sobre una mesa de comedor [171]. Se trata de la última imagen del filme en donde, Albert Spica, el villano y el dueño del restaurante en el que se desarrolla principalmente la acción, es obligado a cometer el canibalismo para comer el cuerpo del amante de su esposa.



170



171

Por otro lado, la prepotencia de Hannibal a la hora de presentar sus platos es también imitada por Cordell, el cocinero de Mason:

Cordell: Rabo de cerdo cortado en secciones para dar la sensación de ser dedos cortados en la articulación.

Mason: Dedos de comer (sonríe)

Cordell: Las manos son con lo que tocamos el mundo. Son táctiles. Sensuales. Amputa un brazo y el paciente seguirá sintiendo dedos fantasma.

Otro de los momentos interesantes de la ficción en el que se aborda directamente el canibalismo de Lecter es en la breve escena en la que se contraponen la caza humana que lleva a cabo el psiquiatra con la caza tradicional que desarrolla Chiyoh, una de las empleadas de Hannibal en Lituania ("Secondo", 3x03). Esta secuencia realiza un paralelismo entre las dos escenas al disponerlas una detrás de la otra mediante el montaje alterno. El propio color de las imágenes es enfrentado, pues los planos en los que se observa a la joven desplumando al ave que acaba de cazar presentan tonos fríos, mientras que los del caníbal lucen más cálidos. De esta manera, se pretende generar una mayor tranquilidad o paz para los espectadores que contemplan el delicado despiece de la carne humana. La inclusión de la música clásica, en esta ocasión "Piano Concerto No. 2 in B-flat major, II. Adagio" de Ludwig Van Beethoven, ayuda a crear una escena incluso más poética.

Ambas escenas guardan apreciables similitudes. En las dos se emplean planos detalle ralentizados, movimientos de cámara o fundidos encadenados para hilar una imagen con otra. En la preparación del ave de Chiyoh se utiliza el encadenado fundido que para unir dos planos detalle mientras elabora el plato. Mismo recurso es empleado con Lecter. Un plano en movimiento funde varias imágenes que exhiben el troceado de las piezas del fiambre [172-173].



172



173

Los planos detalle escogidos en ambas escenas son comparables, especialmente, en la delicadeza con la que limpian a su presa ambos cazadores. Chiyoh despluma y deja caer suavemente las plumas sobrantes del animal y son capturadas por la cámara [174-175]. Similar es la suavidad con la que Hannibal echa sal gorda en el brazo amputado para que obtenga un mejor sabor. Son semejantes los planos detalle de la joven pelando al animal y del caníbal cortando con gran cuidado su pieza de carne [176-177].



174



175



176



177

El objetivo de exponer este contraste de imágenes es situar al mismo nivel el canibalismo con la caza tradicional. Se lleva a cabo, así, una crítica a la sociedad, pues esta rechaza tajantemente la caza humana y no solo acepta, sino considera necesaria la caza animal. No obstante, tanto para Lecter, como al parecer para la ficción, no existe una gran diferencia entre ambas prácticas. Es el corte que realizan ambos a su presa el que hace saltar de una escena a otra. Chiyoh alza el cuchillo para seccionar las patas del ave. Sin embargo, ese movimiento es interrumpido, ya que es Lecter quien efectúa el corte final para separar la mano del brazo amputado de una de sus víctimas. Ambos personajes mantienen durante un par de segundos el cuchillo sobre su presa, tiempo necesario para que los espectadores aprecien el reflejo de ambos en el utensilio empleado [178-179].



178



179

El uso del reflejo es uno de los recursos habituales de la ficción y ya se había utilizado con un fin similar en el último episodio de la segunda temporada (“Mukozuke”, 2x13) donde se veían reflejados los rostros de Hannibal Lecter y Jack Crawford sobre el cuchillo. Es, precisamente, el cuchillo el arma principal de Lecter —utensilio de cocina y de muerte— y también un recurso

habitual para mostrar su reflejo o, en este caso, el del personaje de Chiyoh. Las imágenes de tanto de Chiyoh como de Jack al final de la segunda temporada son una manera de oponer la imagen del bien a ese mal que simboliza Hannibal. Es también una manera de unir ambos personajes, a Chiyoh y Crawford con el caníbal.

Por su parte, Hannibal y Chiyoh son relacionados, no porque el futuro de la joven esté amenazado por el caníbal, sino por el pasado que les une. Probablemente, es Hannibal el que enseñó a la joven a practicar la caza y su posterior despiece. La analizada escena sirve en este episodio como nexo entre Chiyoh y Hannibal en el relato. El salvajismo y sofisticación de Hannibal son aquí contrapuestos no solo al mostrar el troceado de un brazo humano acompañado de una suave música clásica, sino también al ser comparado, y puesto al mismo nivel, que la caza tradicional. El montaje escogido refleja a la perfección la *teoría caníbal* de Lecter, pues sus víctimas no son más que animales, presas con las que alimentarse.

Es principalmente la inteligencia de Hannibal y su capacidad para introducirse en la mente de las personas lo que le permiten a este villano salir impune de sus crímenes durante décadas. El protagonista homónimo de la ficción no solo persuade a los personajes dentro del relato, sino también fuera de él. Consigue cautivar y engañar a los espectadores disfrazándolos asesinatos que comete en bellas piezas de arte o enmascarando sus *menús caníbales* como si se tratasen de platos de la alta cocina. Algo repugnante y generalmente rechazado como es el quinto cuarto —las entrañas del animal— consigue, tras pasar por las manos del caníbal, convertirse en algo sumamente bello. Lecter es, a fin de cuentas, un carnicero “ético” y selectivo que transforma a sus víctimas en puras piezas “estéticas”.

Hannibal actúa como un Dios castigador, pues no solo escoge a sus víctimas (animales o groseros) sino que les impone una penitencia concreta dependiendo de la gravedad de su descortesía. Un símbolo claro y recurrente de la ficción son los cuernos que se emplean para señalar tanto el salvajismo y la peligrosidad del protagonista como el canibalismo que practica. Esta idea se materializa tanto en el atrezzo y decoración con el que se adornan sus *menús caníbales* y las estancias habituales de Lecter, como en la figura del Wendigo que persigue a lo largo de la ficción al pupilo de Hannibal, Will Graham. En definitiva, Lecter expone a través de su *teoría caníbal* su propia ideología en conceptos como el bien y el mal o la belleza y la fealdad y los traslada más allá de la pantalla, hasta los espectadores.

4.3. El salvaje esteta: La dualidad y ambivalencia en Hannibal Lecter

Es principalmente en la novela *Hannibal* donde abunda la descripción del personaje y en ella se despliegan “todos los *clichés* por los que se reconoce: su cultura, su gusto por el arte y la gastronomía, su cualidad del *bon vivant* sumadas a su proverbial inteligencia, penetración y refinamiento en su crueldad sin escrúpulos” (Ruiz Martínez, 2017: 45). De este modo, Hannibal está ligado al más clásico gusto musical y al consumo brutal de la carne humana (Fuchs, 2015: 99).

El refinamiento y el interés por la alta cultura del psiquiatra conviven en perfecta armonía con algo tan primitivo como es su canibalismo. Es un hombre que vive en la clase más alta de la sociedad y, al mismo tiempo, un asesino de la clase baja (McCraw, 2016:31). Hannibal vive en aparente normalidad, pues posee, como una persona civilizada una casa y un trabajo respetado, pero también habita más allá de esos límites, al margen de la ley (McClelland, 2016:96).

Lecter puede ser considerado un híbrido, pues en él convergen algunas de las ideas tradicionalmente contrapuestas. Es un esteta clásico que aprecia la música de Bach, la arquitectura italiana y el buen vino (McAteer, 2016: 101). Es tanto un *connoisseur*¹⁶⁴ como un creador de arte, es el amigo y enemigo, el perfecto anfitrión que sirve a sus invitados carne humana y para los espectadores una figura de horror e intriga (Fuchs & Philips, 2018:615). En palabras de estos autores, es la mezcla del carisma de Lecter, así como la utilización de la estética preciosista y de la banda sonora cuidadosamente escogida lo que suaviza la idea del canibalismo del doctor.

La omisión de su faceta más monstruosa permite a la audiencia dejarse seducir por el inquietantemente encantador y carismático caníbal¹⁶⁵ (Raines, 2018: 259). Es el admirado y temido asesino, que los psiquiatras desean analizar, a quien el FBI va en busca de consejo¹⁶⁶ (Abbott, 2018: 557). La propia Alana Bloom en una ocasión da cuenta del carácter ambivalente de Hannibal. Según la psiquiatra, a pesar de que el caníbal es conocido con diversos apodos —El Destripador de Chesapeake en Estados Unidos e Il Mostro en Italia— “el gusto por lo bueno siempre será una constante en la vida del Doctor Lecter” (“Aperitivo”, 3x04).

En este sentido, la ficción permite conocer con gran detalle la inteligencia y el amplio saber que posee el erudito doctor. De hecho, construye a lo largo de su vida lo que denomina como “El Palacio de la Memoria” donde almacena cada uno de sus recuerdos o de sus saberes más preciados. El Palacio memoria de Lecter fue erigiéndose en su mente durante su época estudiantil cuando permaneció encerrado y donde le fueron confiscados sus libros. Esta construcción mental es mencionada tanto en las novelas *Hannibal* como *Hannibal: el origen del mal*: “La puerta del palacio mental de los recuerdos del doctor Hannibal Lecter se encuentra entre las sombras que pueblan su mente, y su picaporte solo puede encontrarse a tientas (Harris, 2007:7).

En este espacio Lecter almacena sus recuerdos más preciados y sus gustos artísticos y musicales entre los que destaca Sebastian Bach, cuyas composiciones resuenan a menudo en la ficción televisiva y pueden escucharse también en los pasillos de ese palacio mental que ha creado el caníbal (Harris, 2007:174).

¹⁶⁴ Persona que domina las bellas artes, la gastronomía y la enología.

¹⁶⁵ “Is a grotesquely grandiose version of popular ideas of the character (...) This Hannibal is not bitingly aggressive and occasionally unnervingly charming; he is guardedly friendly and charismatic” (Raines, 2018: 259).

¹⁶⁶ “Is the killer that serial killers both admire and are afraid of, that psychiatrists long to analyze, and to whom the FBI come for advice” (Abbott, 2018: 557).

“El palacio de la memoria, un lugar irreprochablemente hermoso en su mayor parte (...) El palacio de la memoria era un sistema memotécnico bien conocido por los sabios del mundo antiguo, que a lo largo de la Alta Edad Media preservaron en sus mentes un enorme acopio de información mientras los bárbaros se dedicaban a quemar libros. Como los eruditos que lo precedieron, el doctor Lecter almacena un asombroso cúmulo de datos asociados a objetos de estas mil estancias pero, a diferencia de los antiguos, su palacio cumple una segunda función: a temporadas le sirve de residencia” (Harris, 1999: 293-294).

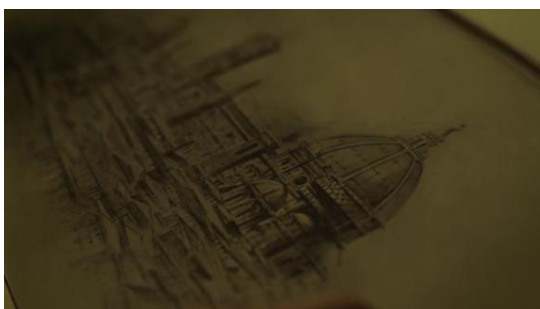
La inteligencia y capacidad de memorización de Lecter quedan todas archivadas, como dice el propio Harris en las novelas, en un espacio de su memoria. “El palacio de Hannibal Lecter es inmenso, incluso juzgado según el patrón medieval. Traducido al mundo tangible rivalizaría con el palacio Topkabi de Estambul en tamaño y complejidad” (Harris, 1999: 294). No le confiere, por tanto, ninguna dificultad dibujar con sumo detalle, y de memoria, obras de arte completas o incluso edificios arquitectónicos de ciudades que haya visitado.

Ya en el primer episodio de la ficción (“Aperitif”, 1x01), Hannibal alude a esta cualidad al enseñarle a Jack Crawford uno de los primeros bocetos, en donde dibuja con gran detalle la imagen del internado en el que vivió de niño en París [180]. Es de citar, igualmente, el dibujo que se aprecia bajo este, un boceto médico que le servirá más tarde al caníbal para componer uno de sus crímenes.

Del mismo modo, en la tercera temporada (“Dolce”, 3x06) Lecter le confiesa a Bedelia su interés por entrenar su prodigiosa memoria, pues quiere “ser capaz de dibujar las calles de memoria” y de recordar con todo detalle edificios como el Duomo, la Catedral de Santa María del Fiore, o el Palazzo de Vecchio de Florencia [181]. Una conversación similar mantiene Hannibal con Clarice Starling en *El Silencio de los Corderos* donde le se muestra un dibujo realizado durante su encerramiento en Baltimore de la mencionada catedral florentina [182].



180



181



182

Por mencionar una escena que ejemplifique la superioridad intelectual de Lecter, destacamos aquí el asesinato de Anthony Dimmond (“Antipasto”, 3x01). Se trata de una escena que puede pasar desapercibida por los espectadores, pero que evidencia la sabiduría del Dr. Lecter. Así, para evitar que esta nueva presa se escape de su apartamento florentino, Hannibal toma una de sus esculturas decorativas, precisamente un pequeño busto de Aristóteles, y le golpea a su invitado en la cabeza [183]. Incluso en ese momento, Lecter da cuenta de su ingenio y conocimiento general. Dejando sobre la mesa nuevamente el busto ensangrentado del filósofo—claro defensor de la observación como método de estudio— le pregunta a Bedelia si desea “observar o participar” en ese enfrentamiento.



183



184

Igualmente, es de mencionar la referencia que se realiza al filme *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick, 1977) en donde una de las víctimas intenta detener a Alex, el protagonista, con un busto de Beethoven [184]. Al igual que se constataba la sabiduría de Hannibal por medio del busto de Aristóteles, en el mencionado filme se refleja la admiración que siente este asesino por las composiciones del músico por medio de su escultura. En este sentido, se juega tanto en la ficción televisiva como en obra a la que hace referencia el contraste entre la cultura y el salvajismo de sus villanos protagonistas.

Es probablemente la pelea que tiene lugar al final de la segunda temporada entre Jack Crawford y Hannibal una de las más violentas de la ficción. Esta escena se muestra al completo en dos ocasiones; a modo de *flashforward*, o anticipo, al inicio de la mencionada temporada (“Kaiseki”, 2x01), que analizamos aquí, y como una de las escenas finales de su desenlace (“Mizumono”, 2x13). Destacamos aquí la contraposición que se produce entre el salvajismo y sofisticación de Lecter en este adelanto narrativo. Esta lucha sirve a modo de introducción para esta segunda temporada, pues adelantará a los espectadores el posible duelo final entre los dos contrincantes naturales de la ficción: el jefe del FBI y el asesino caníbal.

Es reseñable la fuerza y fiereza que presentan los dos contrincantes en la lucha. No obstante, gracias a la habilidad con el uso del cuchillo, el implacable asesino logra herir de gravedad a Crawford y sobreponerse de su ataque. En estas dos sucesivas escenas se realiza un claro contraste entre la brutalidad con la que Lecter atraviesa la mano o el cuello de Jack en la pelea, primero, y la delicadeza con la que toma una pieza de carne para ser cocinada con unos palillos chinos, después [185-186].



185

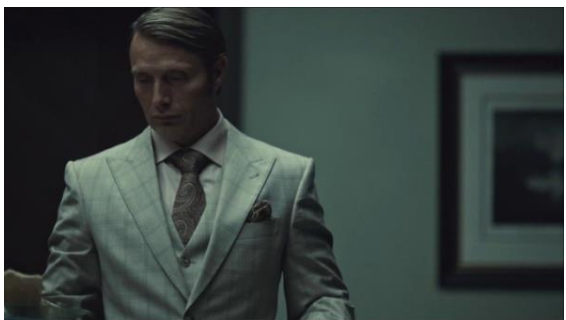


186

Se trata de uno de los pocos momentos de la serie en el que se expone la violencia de forma explícita. Y, por esa razón, resulta interesante el modo en el que la ficción ironiza la imagen del protagonista al contraponer la brutal pelea con las sucesivas imágenes que dan cuenta de su sofisticación. La cocina, se convierte en el espacio ambivalente del que hablábamos. La localización de ambas escenas se transforma en un escenario de muerte, pues es ahí donde se lleva a cabo el feroz enfrentamiento entre los dos personajes, donde Hannibal acostumbra a preparar sus platos caníbales. Se contrasta en una imagen similar el salvajismo de Lecter con su elegancia y sofisticación habitual [187-188].



187



188

Es principalmente en los descubrimientos policiales de los asesinatos de Hannibal o en su propia captura cuando mejor se observa esta dicotomía del protagonista. El sexto episodio de la segunda temporada ("Futamono", 2x06), concluye con el descubrimiento de Jack Crawford, por medio de una pista "anónima", del escondite donde permanece secuestrada la joven agente del FBI, Miriam Lass. Comienza a sonar "Futamono", la canción que compone el psiquiatra con su clavicémbalo al inicio de este episodio y parece terminar con esa composición en esta misma escena.

Crawford llega a una de las guaridas secretas de Lecter y comienza a sonar la mencionada melodía. Esta vez, se utiliza el montaje alterno para mostrar la autoría de Lecter en el secuestro de la joven y reflejar su doble vida. Se intercalarán, de esta manera, planos detalle del sótano en donde ha permanecido encerrada la aspirante del FBI y de las teclas del piano que está tocando el Dr. Lecter en ese mismo momento [189-192].



189



190



191



192

Las escenas parecen tener lugar simultáneamente, ya que Hannibal dará la nota final de su composición justo después de que Crawford halle a la joven en uno de los socavones del sótano de la cabaña. La preocupación de Crawford se contrapone aquí con la imagen de satisfacción y superioridad que refleja Lecter en el último plano de este capítulo [193-194]. Es Hannibal el que guía al jefe del FBI al escondite de Lass y quien en realidad dirige a los espectadores, pues no será hasta que concluya la interpretación del músico caníbal cuando también lo haga el capítulo.



193



194

En el siguiente episodio, (“Yakimono”, 2x07) se vuelve a unir el salvajismo y la sofisticación de Hannibal, aunque esta vez por medio de dos escenas que se encadenan por un fundido. Miriam Lass dispara a Frederick Chilton tras confundirle con su captor, el Destripador de Chesapeake. Por influjo del caníbal —gracias a sus técnicas de manipulación— la joven confunde la identidad de Lecter con la del director de Baltimore. La imagen del horror de Miriam Lass se proyecta desde el agujero que ha originado la bala tras el disparo y, a continuación, se pasa, a la serena imagen del psiquiatra. Lecter disfruta de una tranquila

velada saboreando su copa de vino al tiempo que suena una delicada pieza musical; “Suite for cello no. 2 in D minor, BWV 1008 I. Prélude” de Johann Sebastian Bach [195-196].



195



196

Asimismo, en el quinto episodio de la tercera temporada (“Contorno”, 3x05), un fundido fusiona el rostro de Hannibal con el anuncio de su búsqueda por asesinato. Tras mantener una tranquila charla con el comisario Rinaldo Pazzi el rostro de Lecter proyecta su verdadera identidad [197-198]. La faceta sofisticada de Hannibal queda atrás para el comisario en apenas unos segundos cuando descubre que el Dr. Fell, sobrenombre que emplea Lecter en Italia, esconde al asesino en serie apodado “Il Mostro”. Este duelo entre el asesino y el policía tendrá su final y se unirá por medio de la técnica del fundido encadenado.



197



198

Montaje alterno similar se presenta en el sexto episodio de la tercera temporada (“Dolce”, 3x06). Hannibal es gravemente herido tras enfrentarse, precisamente, a Jack Crawford y asesinar al comisario italiano Rinaldo Pazzi durante su exilio en Florencia. Bedelia Du Maurier, su psiquiatra y compañera de viaje, cose delicadamente las heridas del psiquiatra y toma una de sus tijeras para realizar el corte final de los puntos que ha recibido. Sin embargo, ese corte es omitido y ligado al que efectúa la policía italiana para cortar la cuerda que mantiene colgado el cadáver de Pazzi, previamente dispuesto por Lecter [199-200].



199



200

Como no podía ser de otra manera, la supuesta captura final de Lecter (“The Great Red Dragon”, 3x08) contrapone la imagen dual del protagonista. Tras los créditos iniciales del episodio se muestra, por medio de un fundido desde negro, la imagen de un joven cantando en una iglesia. De la oscuridad se abre paso a una luz tenue, casi divina, y comienza a sonar “Allelujah” compuesta para la ficción por Brian Reitzell y el corista Micha Luna, interpretada en la ficción por el actor Aiden Glenn.

La canción escogida es una exaltación bíblica de júbilo adoptada en el cristianismo y judaísmo. “Alleluyah” proviene del vocablo *halehu* del hebreo que se traduce como “alabad” y es utilizada, principalmente, como un canto para glorificar al Creador. El primer plano del infante cantando se funde con el rostro de Hannibal que se encuentra entre el público contemplando y disfrutando de la bella melodía. La capilla reúne a un selecto grupo de adeptos que han acudido a la llamada de Dios [201-202]. Hannibal contempla al joven corista e incluso cierra los ojos para deleitarse de su delicada voz.



201



202

En un principio, puede parecer que Hannibal acude a la iglesia para purificarse, no obstante, en realidad desea ponerse a la misma altura que Dios. Buscará a la imagen de su Creador al alzar la mirada hacia uno de los murales de la iglesia donde se distingue su imagen. No mira atemorizado o arrepentido a su Dios por sus pecados, sino más bien desafiante, con una media sonrisa en su rostro [203-204].

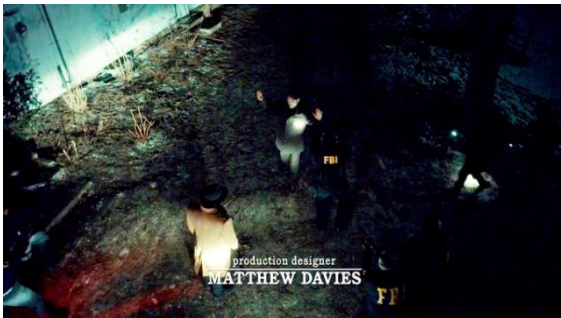


203



204

La música comienza a sonar a un ritmo más acelerado cuando se introducen las imágenes de Lecter siendo capturado por el FBI por medio de un plano cenital y se combinan con los planos de Hannibal en la capilla. Curiosamente, se hilan unas imágenes con otras con ligeros fundidos que dan una mayor sensación de paz que los respectivos a Lecter en el FBI [205-206]. Este *flashback* al que nos remite la ficción tiene como objetivo poner a Hannibal frente a Dios —y los espectadores— y someterle a un último juicio antes de que sea definitivamente encerrado. A pesar de que Lecter no aspira al perdón de Dios, la serie expone estas imágenes con el objetivo de hacer reflexionar a la audiencia sobre los pecados del caníbal y mitigarlos.



205

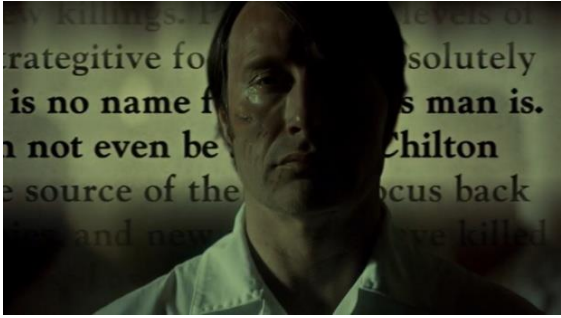


206

A continuación, Hannibal permanece atado en una de las salas policiales. Por corte, se intercalan imágenes de los agentes del FBI recopilando muestras de ADN. En esta breve secuencia vuelve a presentarse uno de los planos habituales de la ficción. Los espectadores se adentran momentáneamente en el interior del cuerpo humano, en este caso en el de Lecter, para revelar la imagen de un bastoncillo acercarse a una de las paredes de su boca para extraerle una pequeña muestra. En un plano general, se observa a Lecter maniatado, y de su espalda, emerge una imagen de un recorte de un titular del *Tattlecrime*, el periódico de Freddie Lounds. En la titulada noticia “Kitchen nightmare” (pesadilla en la cocina) recopila la brutal batalla que tuvo lugar entre Will, Jack Crawford, Alana Bloom y Hannibal al final de la segunda temporada (“Mizumono”, 2x13) [207].



207



208

Hannibal camina ya vestido de recluso. En un primer plano se aprecia el rostro, las cicatrices y la mirada perdida del caníbal, junto a la imagen de un nuevo recorte de la noticia que emerge tras de sí. En ella puede leerse la frase “There is no name for what this man is” (no hay nombre para lo que es este nombre) [208]. La amenaza que supone Lecter es tal que ni tan siquiera los psiquiatras saben en qué enfermedad mental situarle. En la novela *El Dragón Rojo* el propio narrador asegura que “es un sociópata porque no saben cómo llamarle” (Harris, 1981:70). En la serie estas palabras son replicadas por Miriam Lass (“Entreé”, 1x06). Tal y como afirma Crawford en *El Silencio de los Corderos* Hannibal es un “monstruo” (Harris, 1993: 16).

“No existe consenso en la comunidad psiquiátrica respecto a si el doctor Lecter puede ser considerado un ser humano. Durante mucho tiempo, sus pares de profesión muchos de los cuales temen por su acelerada pluma de publicaciones especializadas, le han atribuido la absoluta alteridad. Luego, por cumplir con las formas, le han colgado el sambenito de monstruo” (Harris, 1999: 163)

Estas imágenes realzan el salvajismo de Hannibal, pues se trata de un criminal buscado y peligroso. La ficción juega, por tanto, no solo con la contraposición de las imágenes, sino también con las técnicas cinematográficas para mostrar la ambivalencia del personaje. Es el caso del *montaje caníbal*, que combina planos breves y realizados por corte, el que refleja claramente el lado salvaje de Lecter. Por el contrario, aquellas imágenes que enaltecen su sofisticación se encadenan por medio de fundidos que dotan a la escena de una mayor armonía visual.

Un primerísimo primer plano de la boca del joven que canta esta canción lírica nos devuelve a la iglesia y a la paz inicial que se experimentaba en la escena. Un corte nos transporta a la celda de Lecter que por medio de un *travelling* de abajo a arriba se expone el atuendo y las cadenas que le mantienen preso. Hannibal recurre a su inagotable Palacio de la Memoria para transportarse mentalmente a su apacible recuerdo de la capilla italiana. Como si acabase de ser representada una obra de teatro, o el final de un acto de una representación, se emplea una cortinilla, similar al cierre de telón, para terminar con esta escena [209-210]. Esta secuencia marca un punto de inflexión en la ficción, ya que en ese mismo momento se anuncia una elipsis temporal. La historia se sitúa, en este punto, tres años más tarde, donde Hannibal permanece todavía encerrado en el Hospital Psiquiátrico de Baltimore.



209



210

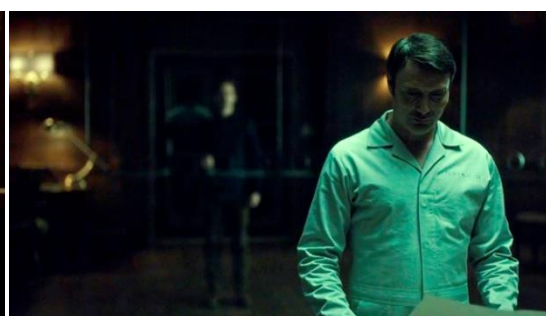
Al final del episodio, Hannibal se trasladará nuevamente, minutos antes de recibir la esperada visita de su gran amigo, Will Graham. Los límites entre los dos espacios, la celda y la capilla, se borrarán y ambos personajes se trasladarán a Florencia. De este modo, el caníbal recordará brevemente, y hará partícipe a Will del feliz recuerdo que posee de la capilla florentina que visitó tiempo atrás (“The Great Red Dragon”, 3x08) [211-213].



211



212



213

Rescatando las palabras de Alana Bloom, al igual que el buen gusto es una constante en la vida de Lecter, también lo es el *montaje caníbal* dentro de la ficción. La intercalación y división de las diferentes escenas refleja claramente el salvajismo y sofisticación del personaje homónimo. La puesta en escena y la música configuran ese choque cultural tan característico del psiquiatra asesino en las cuatro áreas que domina: el arte¹⁶⁷, la gastronomía, la música y la medicina. A partir de aquí se analizarán, pues, estas tres últimas, que ayudan a configurar ese

¹⁶⁷ Los asesinatos (est)éticos que se exponen en la ficción televisiva serán analizados profusamente en el apartado que sigue a este: *5.Hannibal: La belleza que habita en el horror*.

carácter liminal del protagonista. La hibridación de Lecter es apreciable, así, en la utilización de sus conocimientos quirúrgicos para armar sus asesinatos y su interés musical y sensibilidad por la alta cocina para preparar sus menús de carne humana. Hannibal “es inteligente y manipulador, persuasivo en extremo; él es talentoso, un talentoso artista, compositor, erudito, psiquiatra y chef¹⁶⁸” (Westfall, 2016b: 171).

4.3.1. El chef caníbal: una receta de muerte

Como es de suponer, en *Hannibal* la gastronomía en sí tiene una gran importancia. Cada temporada se divide en un tipo de cocina (francesa en la primera temporada, japonesa en la segunda e italiana en la primera mitad de la tercera) y algunos episodios son titulados con nombres de recetas culinarias. Es el caso de algunos capítulos de la primera temporada en los que se escogen recetas francesas: “Amuse-Bouche” (1x02), “Entrée” (1x06), “Trou Normand” (1x09), “Buffet Froid” (1x10) y “Savoureux” (1x13). Igualmente, es al inicio del primer episodio de la segunda temporada (“Kaiseki”, 2x01) cuando el propio Hannibal le explica a Will en qué consiste el arte japonés que da nombre al capítulo. El término “Kaiseki” hace referencia al afán por ofrecer una esmerada elaboración y puesta en escena de los platos, ritual que practica religiosamente Hannibal.

Domina la gastronomía francesa, japonesa e italiana y su conocimiento general se remarca en este ámbito, al estudiar el *Dictionnaire du Cuisine* del chef Alejandro Dumas o cocinar platos de chefs del siglo XIX como el español Muro o de Auguste Escoffier, de quien a menudo sigue las recetas de su libro *gastronomía práctica Ali Bab*¹⁶⁹. Los nombres de las recetas de los mencionados países, no solo organizan cada una de las temporadas de la ficción, sino que también gran parte de estas son impecablemente preparadas por el caníbal.

Es un caníbal gourmet, tanto como chef, donde exhibe su creatividad para preparar la carne humana, y como epicúreo, donde demuestra un exigente paladar (Holt, 2016: 168). La exquisita técnica, habilidad y puesta en escena de los platos que elabora Lecter le hacen considerarlo un auténtico chef o un “artesano” (Owen & Havis, 2019: 16). En cada una de las escenas en las que el caníbal elabora estos menús “vegetarianos” (de carne no animal) alardea de la habilidad con la que los prepara. Es en el octavo episodio de la primera temporada (“Fromage”, 1x08) donde lanza una patata al aire y la clava con el cuchillo o el caso del quinto episodio de la segunda temporada (“Mukozuke”, 2x05) donde Lecter lanza un huevo mediante una espátula y consigue romperlo al vuelo [214-217].

¹⁶⁸“He is clever, and manipulative, persuasive in the extreme; he is gifted, a talented artist and composer and scholar and psychiatrist and chef” (Westfall, 2016b: 171).

¹⁶⁹ Se dice, incluso, en la novela *El silencio de los corderos* que una de las revistas sensacionalistas llegó a ofrecer a Lecter cincuenta mil dólares por sus recetas (Harris, 1993: 15).



214



215



216



217

Es la comida la parte fundamental en la percepción del personaje de Hannibal y debe considerarse en sí misma un objeto inherentemente liminal porque transgrede los límites entre el interior y el exterior, el Ser y el Otro¹⁷⁰ (Fuchs & Philips, 2018: 615). Converte lo permitido y lo rechazado, lo sublime y lo profano. La bella preparación de los platos refuerza la imagen del hombre de la alta cultura, aceptado y respetado socialmente, que esconde, al mismo tiempo, a su opuesto, al “otro”, al villano que practica el canibalismo con cada una de sus víctimas (McLean, 2015:39). “La belleza y el horror, lo exquisito y lo salvaje, son sutilmente cocinados y puestos a disposición de los invitados que el doctor Lecter lleva a la mesa (Azkunaga, 2021:317). En definitiva, los platos de Lecter presentan un horror tan hermosamente cocinado que se convierten en verdaderas obras de arte listas para ser degustadas.

A pesar de que la figura de Hannibal Lecter es de sobra conocida por la audiencia, la ficción serial pretende dejar claro el canibalismo de su protagonista desde el primer episodio (“Aperitif”, 1x01). Así, en la misma escena en la que el FBI investiga la muerte de una joven se intercalan imágenes de Hannibal en la cocina. Por medio del *montaje caníbal*, intercalación rápida y de sucesivos planos de Lecter cocinando, se atribuye la autoría de este crimen al protagonista. Uno de los forenses asegura que fueron extraídos los pulmones de la víctima, probablemente mientras esta seguía con vida y, segundos después, se muestra a Lecter de espaldas troceando ese mismo órgano [218-219].

¹⁷⁰“Food itself is an inherently liminal object because it transgresses the borderlines between the inside and the outside, the Self and the Other” (Fuchs & Philips, 2018: 615).



218



219

Sin embargo, el objetivo de la ficción no es tanto mostrar el puro salvajismo de Lecter, sino contraponerlo con su sofisticación. De hecho, a lo largo de la ficción se omite la imagen más salvaje de Hannibal, ocultando la captura y el despiece de sus víctimas. De este modo, queda al descubierto tan solo la preparación final de estas en la cocina. El troceado y elaboración de la carne no resulta del todo repulsiva para una audiencia omnívora. Resultan en mayor medida desagradables aquellas que revelan claramente el origen humano de la carne como la que observamos en este caso [220-222]. Con cada alusión que se realiza al canibalismo o al crimen cometido por Hannibal se expone su imagen, pues se desea ofrecer la mayor información posible a los espectadores.



220



221



222

La dificultad para resolver este asesinato obliga al FBI a requerir la ayuda de Will Graham. El perfilador criminal se acerca a la víctima, una mujer que ha sido ensartada en unos cuernos de ciervo, para dilucidar cuáles son los patrones comunes entre este y el resto de asesinatos que están investigando. Sin conocer, como es lógico, todavía la identidad de Lecter, llama a este asesino “caníbal”. En palabras de Will, este criminal ama a las mujeres, “no quiere destrozarlas, sino comérselas” y desea guardar algo de ellas dentro de su ser. La última frase de Will da pie a introducir nuevamente al caníbal en la cocina. Will trata de deducir cuál es el *modus operandi* de este asesino y asegura que “tiene trofeos de caza”. De nuevo un plano nos traslada a la cocina de Lecter [223-224].



223



224

La escena concluye con la última idea que expresa Will sobre este criminal. Es “un psicópata inteligente, un sádico”. En opinión de Graham, no tiene patrones, ni móvil y, por ese motivo, será difícil de atrapar. Toda la ironía y sorna que caracteriza la escena analizada de la ficción se cierra con la última reflexión de Will. En ella afirma que tal vez debería poner al respetado doctor Lecter a estudiar el perfil de este asesino. Un *travelling* circular gira en torno a la figura del protagonista. Se trata de una imagen oscura que presenta al caníbal cenando bajo una luz tenue en el salón de su casa. La cámara gira desde la espalda hasta revelar completamente su rostro. Hannibal disfruta de la tranquila cena que acaba de preparar. Casi pareciendo que el propio personaje ha escuchado el comentario de Will, sonrío ligeramente al mirar el tomate cherry que va a comer justo en ese mismo momento [225-226].



225



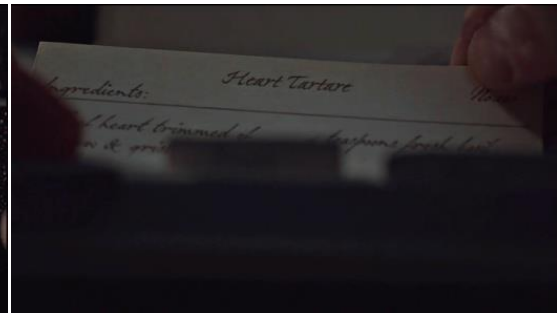
226

Esta escena se trata, probablemente, de la única en la que se observa al caníbal en la cocina sin ningún tipo de música diegética que lo acompañe. El objetivo de este primer episodio es mostrar —o hacerle recordar a la audiencia conocedora de la saga— la ferocidad y peligrosidad del caníbal. El *montaje caníbal* será el *modus operandi* general de la ficción para crear la ambivalente imagen del protagonista. Las propias imágenes en las que se aprecia al caníbal cocinando carne humana serán acompañadas, en todos los casos, de una suave y delicada música clásica y/o de la sucesión e intercalación de planos que confrontan sus dos facetas.

Es el caso del sexto episodio de la segunda temporada (“Futamono”, 2x06) donde Hannibal se dispone a ofrecer un gran convite. Comienza a sonar música clásica, “Liebeslieder op. 114” de Johann Strauss II, para acompañar al chef en la elaboración de sus recetas. Al igual que lo hace al inicio del episodio, escoge una de las recetas que tiene anotadas junto con el nombre de la víctima que le servirá para completar el plato [227-229]. Una vez seleccionada la pieza de carne, en este caso un corazón humano, lo posa sobre la mesa. Repite esta acción un par de veces más hasta tener sobre la encimera tres corazones [230]. A continuación, el caníbal pasa a trocear la carne y rellena con ello un entremés de hojaldre en forma de flor.



227



228



229



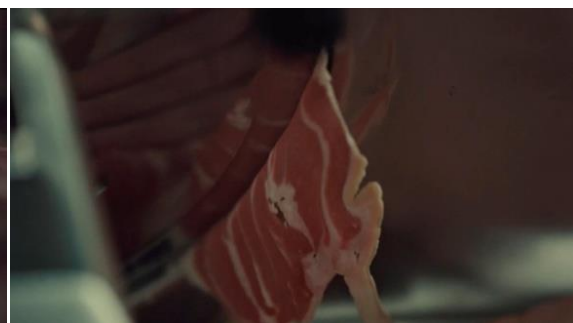
230

Lecter continúa con una nueva receta. Selecciona el pedazo de carne y el nombre de una de sus víctimas del inagotable tarjetero y cocinará, así, otros dos platos. Es especialmente en los pasos que elabora en su última receta, de carne de wagyu (raza bovina japonesa), donde se presentan los planos más estéticos. No obstante, en esta ocasión, se refuerza el refinamiento de las acciones del caníbal al ralentizar, como es habitual en la ficción, el troceado y preparación final de la carne [231-233].

Por medio del *montaje caníbal* se dividirá cada una de las recetas, se irán picando o diseccionando, al igual que hace Lecter con sus ingredientes. La sucesión de planos de cada uno de los platos hará a los espectadores saltar, como hace el caníbal, de una víctima a otra. Al final, a través de un plano detalle se mostrará la puesta en escena resultante de los alimentos cocinados por el chef. Por medio de un movimiento de cámara, se irá ampliando el campo de imagen hasta revelar el gran banquete cárnico que ha dispuesto y su satisfacción como cocinero al contemplar su obra [234].



231



232



233



234

En el octavo episodio de la segunda temporada (“Su-zakana”, 2x08) se muestra al caníbal preparando uno de los pocos platos de carne no humana de toda la serie. Hannibal limpia y dispone las truchas que recientemente han pescado en su escapada Jack Crawford y Will Graham. Comienza a sonar “Piano Concerto No. 1 in C major Op.15, Allegro con brio” de Ludwig van Beethoven. Lecter realiza varios cortes rápidos en el pescado, todavía vivo, y le extrae las tripas. Como parte del *montaje caníbal* habitual de la ficción, los rápidos cortes del chef van acompañados de rápidos cambios de plano [235-238].



235



236



237



238

La ficción desea resaltar en todo momento la ambivalencia del Dr. Lecter, tanto que en una de las escenas de la segunda temporada (“Tome-Wan”, 2x12) el montaje caníbal es utilizado únicamente como una transición entre escenas. No se descubre el plato final que se encuentra preparando, ya que solo interesa exhibir el manejo en la cocina y la combinación de la sutileza de cada movimiento que realiza el chef con la suave música que le acompaña, en esta ocasión, “Prelude op. 28 no. 2 in A minor” de Frédéric Chopin.

La estética de las imágenes, tanto de los *asesinatos (est)éticos* como de la preparación de los *menús caníbales*, es el recurso principal de la ficción serial. Es, en palabras de Andrzejewski, sobre la que se cimienta la personalidad de Hannibal¹⁷¹ (2017:28). Mientras que los asesinatos muestran la obra terminada de Lecter, la elaboración de los platos caníbales invita a los espectadores a contemplar con más detalle la complejidad de su elaboración. El continuo horror que persigue al psiquiatra es disfrazado como otras tantas veces bajo la sofisticación del protagonista.

Las escenas completas en las que se observa al protagonista cocinando revelan cada uno de los movimientos del artista, cada una de sus pinceladas, hasta llegar a componer esa bella presentación gastronómica. En definitiva, la suave iluminación, los planos detalle de la comida pausados y la música clásica otorgan un aire de trascendencia pseudo-mágica a las imágenes (Fuchs & Philips, 2018:618) que amenazan con descubrir el grotesco horror y la violencia que se esconde en ellas (Lynch, 2018:2).

4.3.2. La (des)composición musical de Lecter

La pasión por la gastronomía y el arte, así como el conocimiento —y manipulación— de la anatomía humana son mostradas recurrentemente a lo largo de las temporadas. Las novelas de Harris dan cuenta, igualmente, de la pasión que despierta la música del psiquiatra. En la novela *Hannibal*, se descubre que el personaje homónimo no solo tiene un gran interés por este arte, sino que es además un hombre instruido en ello. En este relato se mencionará su adquisición de dos instrumentos muy especiales y que tendrán presencia precisamente en la ficción: el clavicémbalo y el theremin.

En *Hannibal Rising*, novela que narra los orígenes de este villano, se explica su fascinación por la música desde bien pequeño, ya que, por influencia de su tía, Lady Murasaki, toca el *koto*, instrumento de origen japonés. La música tiene, en general, un papel importante en las novelas y en las adaptaciones cinematográficas al introducir al personaje por medio de la música clásica, especialmente, a través de composiciones de Johann Sebastian Bach.

De hecho, la música tiene total presencia en la serie, exceptuando los episodios tercero de la primera temporada (“Potage”, 1x03) y cuarto de la segunda (“Takiawase”, 2x04) donde no hay referencias musicales. Son de resaltar las composiciones de Bach utilizadas hasta en diez ocasiones en la ficción a lo largo de las temporadas¹⁷², hasta nueve las de Chopin en la segunda y tercera temporada¹⁷³, ocho las de Beethoven¹⁷⁴, cinco de Debussy¹⁷⁵ y, al menos en una ocasión, las composiciones de Verdi y Vivaldi (“Sorbet”, 1x07) o Stravinsky (“Œuf”, 1x04).

¹⁷¹ “Aesthetics is the armour for Hannibal’s personality” (Andrzejewski, 2017:28).

¹⁷² Presencia en los episodios “Apéritif”, 1x01; “Amuse-Bouche”, 1x02; “Fromage”, 1x08; “Buffet Froid”, 1x10; “Sakizuki”, 2x02, “Yakimono”, 2x07; “Kō No Mono”, 2x11; “Mizumono” 2x13, “Dolce”, 3x06 y “The Wrath of the Lamb”, 3x13).

¹⁷³ En los episodios “Hassun”, 2x03; “Mukozuke”, 2x05; “Naka-Choko”, 2x10; “Tome-wan”, 2x12; “Antipasto”, 3x01; “And the Woman Clothed with the Sun”, 3x09.

¹⁷⁴ En “Trou Normand”, 1x09; “Relevés”, 1x12; “Sakizuki”, 2x02; “Hassun”, 2x03; “Futamono”, 2x06; “Suzakana”, 2x08, “Antipasto”, 3x01, “Secondo”, 3x03.

¹⁷⁵ En “Rôti”, 1x11, “Mukozuke”, 2x05, “Antipasto”, 3x01, “And the Woman Clothed in Sun”, 3x10; “The Wrath of the Lamb”, 3x13.

Sin embargo, en ninguna de las novelas y mucho menos en las adaptaciones cinematográficas se muestra con tanto detalle como en la serie la faceta musical de Lecter. El uso de la música clásica es uno de los elementos más característicos y fundamentales de la ficción para presentar el canibalismo de Hannibal. Estas composiciones sirven como un elemento más que ayuda a configurar el aura y sofisticación que se enmarca en Hannibal. La propia ficción incorpora algunas de las bellas piezas musicales creadas por el caníbal en la propia serie de televisión.

Se manifiesta, principalmente, el conocimiento de los instrumentos de cuerda y de la música, en general, a la hora de hablar con el asesino del episodio, Tobias Budge (“Fromage”, 1x08). Lecter afirma que no crea piezas musicales, sino que simplemente las descubre, pues “no se puede componer formalmente con un instrumento espontáneo por naturaleza”. Y es aquí donde el caníbal afirma emplear el instrumento del theremin para “descubrir” esas piezas musicales. Más adelante, se le verá tocar y componer con su clavicémbalo la pieza musical que da nombre al episodio (“Futamoto”, 2x06) o instruyendo a su entonces amante, Alana Bloom, con el theremin (“Naka-Choko”, 2x10).

En este sentido, en palabras de Piñeiro-Otero (2016), ninguno de los temas de Hannibal está seleccionado al azar, ya que apelan a la precarga sociológica y cultural de cada composición, aportando mayor complejidad al análisis musical de la serie. Así,

“cada vez que Lecter se sienta a la mesa o cocina se establece una conexión entre la música, la *mise-en-scène* y la fotografía, que produce una sensación contrapuesta en el espectador: el horror de un asesino antropófago y la atracción que produce la sofisticación de la escena” (Piñeiro-Otero, 2016: 186).

Como aludíamos en el apartado anterior, la música clásica se asocia, principalmente, a las escenas de cocina de Hannibal. No obstante, sirve también como recurso para introducir la sofisticación de Lecter. Es el caso del noveno episodio de la primera temporada (“Trou Normand”, 1x09) donde la música clásica comienza a sonar antes incluso de que aparezca el personaje en pantalla. Se escucha “O Eucharí” de Hildegard von Bingen y, en forma de elipsis y transición entre escenas, se presenta un *timelapse* del exterior de la casa de Hannibal que muestra el paso del tiempo a través del cambio de luz. A continuación, se observa una imagen sosegada del personaje que se encuentra dibujando en la soledad de su despacho [239-240]. Es de mencionar, igualmente, que la elegancia y el clasicismo asociado al estilo de Lecter se ve reflejado en su propia vivienda. El propio hogar del protagonista de la ficción contrasta con la moderna construcción que tiene junto a él.



239



240

La música sirve, como decimos, como una seña de identidad de Lecter y como un aviso para los espectadores de la inminente aparición del personaje. Es de destacar la clara oposición del salvajismo y sofisticación del personaje que queda remarcado a través de la música y los sonidos en la lucha que tiene lugar en las dos escenas con las que da comienzo la segunda temporada (“Kaiseki”, 2x01). Como se ha indicado anteriormente, en este episodio se realiza un breve adelanto de la pelea que tendrá lugar al final de la temporada entre Jack Crawford y Hannibal Lecter y es aquí donde se contrapondrá la brutalidad de la escena con la serenidad con la que Hannibal cocina uno de sus platos en el plano siguiente.

En la batalla entre Jack Crawford y Hannibal se entremezclan los sonidos diegéticos —jadeos y los golpes que reciben cada uno de los personajes— junto con unos tambores, creando, así, una melodía de lo más rítmica, mientras que la segunda escena se inicia con una suave composición de Franz Schubert “Impromptu Op.142 (D.935) No.3 in B flat Major”. En definitiva, la música clásica funciona como el último ingrediente que dispone la ficción para componer la bella puesta en escena del canibalismo de Lecter. La música “absuelve”, por decirlo de algún modo, al caníbal de sus crímenes. “Obligando al espectador a admirar esta sinfonía gastronómica y el placer con el que el elegante psiquiatra maneja tan gentilmente sus ingredientes” ¹⁷⁶(García, 2016: 58).

De la misma manera, al final de la segunda temporada, tras la verdadera pelea entre los personajes se añade una escena tras los créditos para concluir el episodio (“Mizumono”, 2x13). En ella se ve un avión surcando el cielo al tiempo que se escuchan las “Variaciones Goldberg” de Bach. Esta tranquila imagen de Lecter se opone con la que se revela en la noche anterior. En pocos minutos, en la sangrienta pelea, hiere gravemente a dos de los protagonistas de la ficción, Jack Crawford y Will Graham, lanza por la ventana a su supuesta amante, Alana Bloom, y asesina a la que era considerada su pupila, Abigail Hobbs. Ahora, Hannibal se encuentra rumbo a Francia en un lujoso avión junto con su psiquiatra Bedelia Du Maurier.

“Las Variaciones Goldberg” son la pieza musical fundamental tanto de la ficción como de la saga de Lecter. Esta composición sirve como una marca de las numerosas referencias intertextuales que realiza la serie de las novelas de Thomas Harris y, muy especialmente, de las adaptaciones cinematográficas que se han llevado de ellas. Bach sirve para la audiencia como

¹⁷⁶ “Forcing the viewer to admire this gastronomic symphony, and the pleasure with which the elegant psychiatrist so gently handles the ‘ingredients’” (García, 2016: 58).

una señal definitoria de Lecter asociada, principalmente, con la brutalidad con la que escapa del Hospital Psiquiátrico de Baltimore en *El silencio de los corderos* (Lomax, 2018: 646). La melodía es integrada en la ficción del mismo modo que el *montaje caníbal* incorpora algunas de las referencias visuales y literarias de todo el universo narrativo del villano homónimo. Es más, las regularidades de las repeticiones armónicas de esta melodía resuenan como los reiterados asesinatos que comete el caníbal (Cenciarelli, 2012; Fuchs, 2015).

Precisamente, como se ha indicado más arriba, es a través de “Las Variaciones Goldberg” como la ficción serial introduce por primera vez al caníbal (“Apéritif”, 1x01). Esta música da comienzo incluso antes de que se muestre su rostro y anuncia a los espectadores la forma en la que la ficción relacionará el canibalismo de Lecter con la más alta sofisticación cultural. De hecho, el gusto por la música de Bach “supone un ingrediente esencial en la caracterización del genio” (Piñeiro-Otero, 2016: 177). La música de este compositor marca la monstruosa transgresión de los límites de Lecter (Cenciarelli, 2012: 108). En palabras de Ionita, la música clásica es un reflejo del gusto refinado de Lecter, pero que esconde un mensaje casi subliminal de su obsesión por la transformación a través del artificio¹⁷⁷ (2014:27).

Es la música clásica la que advierte al espectador del canibalismo de Hannibal, de que se está a punto de elaborar una nueva composición y, por ende, un nuevo asesinato. De este modo, la ficción consigue alterar la manera de entender estas melodías y dotarlas de un nuevo significado (Cenciarelli, 2012: 108). Es la música la que aporta una serie de efectos, sensaciones o significaciones que dotan de valor a la narración proyectándose como parte del discurso visual (Piñeiro-Otero, 2016: 178).

En el sexto episodio de la segunda temporada (“Futamono”, 2x06), la música presenta el gran convite para el que se prepara Hannibal. Se muestran brevemente los preparativos que llevan a cabo los camareros para disponer varias mesas en las que se colocarán los canapés. En este caso, la música y el mecánico movimiento de los camareros crean una rítmica coreografía [241-243]. Esta escueta escena no hace más que exhibir la sofisticación del caníbal que se verá reforzada, igualmente, en las imágenes inmediatamente posteriores.



241

242

243

Parece inevitable pensar en el trabajo del coreógrafo Busby Berkley, especialmente en sus obras de los años 30 y 40, donde jugaba con el cuerpo humano para crear rítmicas imágenes que servían de acompañamiento con el sonido de la música. Así, esta escena extraída del filme *La calle 42* (42nd Street, Lloyd Bacon, 1933) refleja del mismo modo que se hace en la serie *Hannibal* los movimientos acompasados que crean los cuerpos humanos [244-246].

¹⁷⁷“It’s a reflection of Lecter’s refined tasted, but also a nearly subliminal echo of his obsession with tranformation through artifice” (Ionita, 2014:27).



244

245

246

Desde el plano cenital de la mesa, la cámara se mueve ligeramente hasta el centro del gran salón. Mediante un fundido se realiza una elipsis y se exhibe el gran evento que ha organizado Lecter. Un terceto de violinistas toca música en directo, “String Quartet No. 3 in D major, Op. 18/3 -III- Allegro” de Beethoven. La cámara se pasea sutilmente mediante un plano secuencia por toda la estancia. Expone, primero a los músicos y se detiene, en segundo lugar, en los aperitivos que ofrecen los camareros a los invitados. Como decimos, la música tiene una gran importancia en la ficción y se emplea, especialmente, para distanciar al espectador del canibalismo de Lecter y reforzar la imagen sofisticada del caníbal.

Además de la música clásica que acompaña a Lecter, se emplea en algunas de las escenas más dramáticas una peculiar e inquietante música compuesta para la serie. A diferencia de otras ficciones, Brian Reitzell, el compositor principal, experimenta con sonidos del mundo real para crear nuevas experiencias musicales en los espectadores. El mayor estímulo en su música se da por medio de la “musique concrete”. Este estilo musical tiene su origen en la música electroacústica de Pierre Schaeffer de 1940. Este compositor es considerado un precursor en el juego e incorporación de toda clase de sonidos para la configuración de un nuevo vocabulario musical.

Asimismo, el propio Reitzell afirma en la entrevista realizada en *El País* (P. Ruiz de Elvira, 2014) que su música está directamente influenciada por el compositor japonés Toru Takemitsu y el polaco Krzysztof Penderecki. Takemitsu, por su parte, fue un compositor que exploró y aunó los principios de la composición musical de la tradición japonesa y de la música clásica occidental. Buscaba, al igual que Reitzell, una nueva experiencia sonora que formase parte de las narraciones audiovisuales. El compositor japonés se inspiró también en la música de Achille Claude Debussy, del que se incorporaron también algunas de sus composiciones en la ficción. Por otro lado, Penderecki es uno de los compositores contemporáneos más renombrados y quien, entre otras piezas, articuló la banda sonora “De Natura Sonoris” del filme *El Resplandor* (*The Shinning*, Kubrick, 1980) largometraje del que se toman a menudo referencias visuales en la serie.

Es de mencionar, por ejemplo, que al igual que cada episodio de la segunda temporada está titulado como un plato japonés, Reitzell jugó con la idea del ritmo y movimiento del teatro kabuki japonés y utilizó instrumentos orientales como las campanas o instrumentos de bambú para dar una mayor armonía a estos episodios. Del mismo modo, se decidieron incorporar los sonidos del piano, el clavicordio y el theremin, instrumentos que se ve a Hannibal tocando en la propia ficción.

El afán de Reitzell de experimentar con la música, al igual que Lecter con la gastronomía, le hacen convertirse en un auténtico artista. Improvisa sus composiciones delante de la pantalla y

toma elementos sonoros tradicionales para darles un nuevo significado. El mismo Lecter afirma que una composición es como una receta en la que se deben mezclar todos los ingredientes para preparar el perfecto menú. Cada elección en *Hannibal*, desde el nombre de los episodios y la puesta en escena, se elaboran con sumo cuidado y es la música la que da el toque final en la selección de cada uno de estos elementos.

4.3.3. El curandero asesino: Una guía mortal para el despiece artístico

El personaje de Hannibal Lecter es también conocido desde la saga por su prestigio en el campo de la psiquiatría. En la ficción televisiva, es admirado incluso por uno de los personajes que más aversión sienten hacia él, el doctor Frederick Chilton. El ex director del Hospital Psiquiátrico de Baltimore, en donde permanece encerrado, y la actual directora, Alana Bloom, sienten una gran admiración por el trabajo que desarrolla en los estudios del área de la psiquiatría. Es, especialmente, durante su estancia en este psiquiátrico donde aprovecha para escribir numerosos artículos científicos. La doctora Bloom incluso califica como brillante su investigación más reciente escrita para la Revista Americana de Psiquiatría (“The Great Red Dragon”, 3x08). Así, resulta cuando menos contradictorio que un psicópata tan claro como Hannibal sea capaz de elaborar tan brillantes investigaciones sobre, concretamente, esa área de estudio.

Igualmente, la ambivalencia de Lecter se manifiesta en el uso de sus conocimientos médicos para la construcción de sus asesinatos. Al parecer, en su juventud, Hannibal se especializó en el campo de la cirugía antes de decantarse definitivamente por la salud mental. Los detallados y deliberados asesinatos demuestran el amplio conocimiento e interés que todavía posee de la medicina y de la historia del arte (Holt, 2016). La bella puesta en escena de los asesinatos, así como la extirpación, mediante pequeñas incisiones, de los órganos deseados de sus víctimas dan cuenta del carácter liminal del protagonista. En todos los aspectos, el caníbal psiquiatra juega con su identidad fronteriza y lo hace, en este caso, al constituirse, al mismo tiempo, como uno de los curanderos más eficaces y de los más implacables homicidas (Azkunaga, 2021: 310).

El conocimiento por la anatomía de Lecter es visible en la serie de televisión no solo en sus asesinatos, en la colocación de los cuerpos y en cada una de las extracciones de órganos que realiza, sino también en las operaciones quirúrgicas que practica a lo largo de la serie. Es el caso del primer episodio de la primera temporada (“Apéritif”, 1x01) donde consigue salvar a Abigail de una muerte segura al ser herida en el cuello por su padre o en el decimotercer episodio de la segunda temporada (“Mizumono”, 2x13) cuando el caníbal clava un cuchillo a Will como escarmiento por su traición sin llegar a dañar ninguno de sus órganos vitales. Lecter mantiene un gran afecto por su pupilo y, por ese motivo, no desea causarle la muerte. Así pues, escoge sancionarle clavándole un cuchillo en el estómago, lejos de cualquier órgano vital, como más tarde se explica en la tercera temporada (“Primavera”, 3x02).

Como médico, Hannibal tiene la capacidad de decidir el destino de sus víctimas y cuán severo será su castigo. Sus conocimientos médicos le permiten herir mortalmente a la joven Abigail Hobbs y herir de gravedad a Will Graham, sin que llegue a resultar mortal. Así, puede verse en el segundo episodio de la tercera temporada (“Primavera”, 3x02), por medio de un *flashback*,

el momento en el que ambos personajes son intervenidos tras la batalla que tiene lugar con Hannibal al final de la segunda temporada (“Mizumono”, 2x13).

No es hasta casi el final del capítulo cuando por medio de una breve escena, casi de transición, se rescata la intervención quirúrgica a la que se sometió Graham en a la tanatopraxia que se le practica a la joven Hobbs. De esta manera, se le indica a la audiencia que las anteriores apariciones de Abigail con Will en el episodio son fruto de su imaginación, puesto que la joven no corrió la misma suerte que Graham. En esta breve secuencia, mediante montaje alterno, se combinan imágenes de Will llegando a la sala de quirófanos y de Abigail en la sala de autopsias. Cada uno de los movimientos que realizan los profesionales con ambos personajes se van desarrollando simultáneamente y contraponiéndose plano a plano [247-250].



247



248



249



250

La sincronía de las acciones es tal que incluso una escena parece acabar con alguno de los movimientos que realiza la otra. Es el caso del momento en el que son situados los dos personajes en sus respectivas mesas de operación. El cuerpo de Abigail es mostrado, primero, a punto de ser colocado en la superficie metálica y es la imagen de Will la que, finalmente, completa esta acción. Del mismo modo, para mostrar el perfecto ensamblaje de imágenes son frecuentemente utilizados los fundidos encadenados [251-252]. Es el último de ellos en el que se contrapone la muerte—Abigail en la sala de autopsias en el pasado— y la vida —Will tendido en la capilla en la que se encuentra en el presente—. Asimismo, por medio de los colores la ficción nos acerca al personaje de Graham, pues son los planos que aluden a él los que poseen una luz más cálida que los de Abigail, un personaje que desaparecerá desde este punto en la ficción.



251

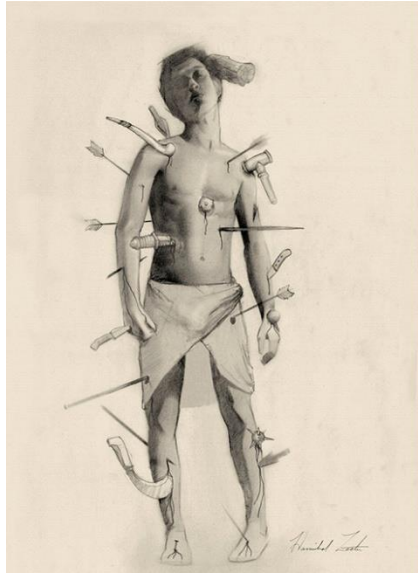


252

En los instantes previos a este *flashback* Lecter se encuentra escondido a escasos metros de Will en la capilla de los normados de Palermo. Esa unión con la idea de la iglesia, en especial, de la idea de Hannibal como Dios castigador se ve reflejada también en la elección de la música que acompaña la mencionada secuencia. Se trata de una oda a Dios, concretamente, “Requiem, Op. 48: IV. Pie Jesu” de Gabriel Fauré, interpretado aquí por Aksel Rykkvin. Hannibal es el médico y también un juez, una especie de Dios, que aprovechando sus conocimientos médicos les otorga un castigo a sus dos seguidores, la joven Abigail y su pupilo Will Graham. Lecter no solo es quien propicia esta situación, sino también el único capaz de dominar las dos áreas que se muestran en las imágenes. Como buen médico-asesino es un experto en el asesinato y en su posterior restauración y preservación de los cuerpos. Es ahí, empleando sus conocimientos quirúrgicos, donde practica su particular tanatopraxia.

En el séptimo episodio de la primera temporada (“Sorbet”, 1x07) Hannibal le explica a Will Graham que antes de dedicarse a la psicología ejerció como cirujano de urgencias. Tal y como explica, el no haber podido salvar a uno de sus pacientes le hizo replantearse su trabajo. Por ese motivo, ahora afirma “arreglar mentes en vez de cuerpos” y haber transformado su pasión por la anatomía en la gastronomía. Requiere un conocimiento quirúrgico especial el asesinato de Beverly Katz (“Mukozuke”, 2x05) en donde disecciona en varias láminas a la joven, el de Sheldon Isley (“Futamono”, 2x06) donde emplea los órganos que aún le quedan a su víctima para alimentar al árbol que da forma o el *bello-horroroso* crimen que comete Lecter al acoplar perfectamente el cuerpo de Anthony Dimmond para darle forma deseada para asemejarse a un corazón humano (“Antipasto”, 3x01).

Llama la atención, y merece especial mención, uno de los primeros asesinatos que se presentan de Lecter. En él, el caníbal recrea un antiguo boceto quirúrgico (“Entrée”, 1x06). La ilustración “The Wound Man” (hombre herido) sirvió en los siglos XIV y XV en Europa como una guía médica para la cura de lesiones y heridas. Sin embargo, Lecter invierte el significado original de la obra que lejos de usarlo para salvar una vida, el caníbal se beneficia de él, precisamente, para arrebatársela [253-254].



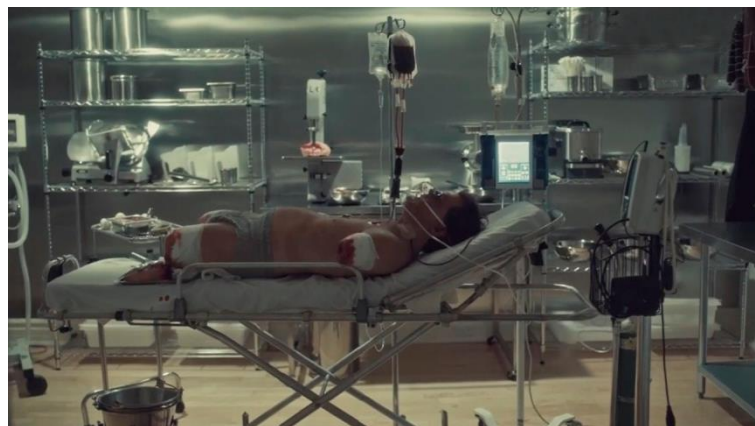
253



254

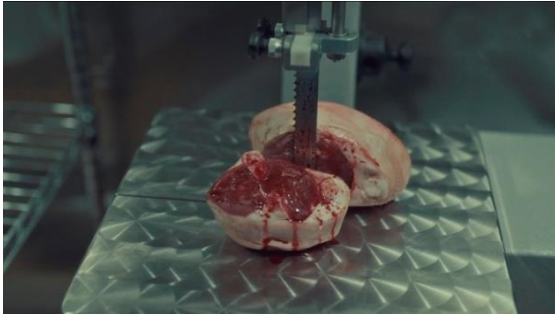
Por otro lado, el personaje de Abel Gideon es considerado el mayor de los groseros por Lecter, ya que ni tan siquiera merece un final artístico semejante al que reciben el del resto de sus víctimas. Durante meses lo mantiene preso y va troceándole, amputándole diferentes miembros del cuerpo, mediante operaciones médicas y obligándolo a mantenerse con vida. Para el caníbal este psicópata merece un castigo mayor que sus víctimas “groseras”, pues durante la segunda temporada usurpa la identidad de Lecter afirmando ser el Destripador de Chesapeake ante la prensa y las autoridades. El tiempo en el que mantiene preso a Gideon no está claro en el relato, pues la tortura que le practica a Abel se extiende en la narrativa desde el sexto episodio de la segunda temporada (“Futamono”, 2x06) y se muestra por última vez, por medio de un *flashback*, en el primero de la tercera temporada (“Antipasto”, 3x01).

A lo largo de los mencionados capítulos, el caníbal va diseccionando y autoalimentando a Gideon con diferentes partes de su propio cuerpo. Es Chilton el que descubre en el séptimo episodio de la segunda temporada (“Yakimono”, 2x07) la desfigurada imagen de Gideon. Es ahí donde se contempla fugazmente la tortura ejercida por Lecter y se descubre, así, el horror que ya vaticinaban los espectadores [255-257].



255

251



256



257

La habilidad de Lecter con la medicina le permite ejercer poder sobre quienes tiene a su alrededor. A diferencia de un médico que en todo momento desea salvar la vida de aquellos que lo requieran, Hannibal funciona como un Dios, pues juzga y escoge a quién arrebatarse o salvar su vida. Son en contadas ocasiones cuando este emplea sus conocimientos para sus verdaderos fines. Es Jack Crawford el que insta al caníbal a que ejerza como médico para evitar que fallezca uno de las víctimas de uno de los asesinos episódicos de la serie, Demon Silvestri, al que le está practicando una extirpación de un riñón (“Sorbet”, 1x07).

La escena da comienzo con el sonido de Macbeth de Giuseppe Verdi, en concreto, del cuarto acto, la canción “Patria oppressa”. “Macbeth” de William Shakespeare es uno de los relatos más importantes de la literatura universal y en esta sombría tragedia se exponen las consecuencias de la ambición política del personaje homónimo. Es precisamente en el cuarto acto, donde el rey Duncan nombra a su hijo Malcolm heredero del trono y a Macbeth señor de Caudor. Así, al igual que lo hace el caníbal en la ficción, va creciendo el ansia de poder de Macbeth. La música de fondo va *decrecendo* hasta que la policía tiende una emboscada al criminal Devon Silvestri que permanece escondido en una de las ambulancias del hospital en el que trabaja. Jack Crawford le pide que alce las manos al asesino, pero este asegura que de hacerlo dejará morir a su víctima.

Crawford pide consejo a Hannibal con lo que este accede al interior de la ambulancia con Silvestri para analizar la situación. Lecter posa sus manos entre las del asesino para detener la hemorragia que le ha causado la operación. En el plano final Hannibal continúa examinando la incisión y durante un segundo mira a Will (y a los espectadores) desafiante. La audiencia ya conoce la falsa imagen que proyecta el caníbal ante el FBI y el propio Will comienza a reflexionar sobre los sospechosos conocimientos médicos de su compañero [258-259].



258



259

La composición de Macbeth suena al principio, cuando el FBI se topa con Lecter, antes de efectuar la detención, y justo en el momento en el que Silvestri es arrestado. De modo que se podría decir que al igual que en la mayoría de las escenas, la música clásica u operística acompaña a Lecter. En este caso, se da un paralelismo entre la melodía seleccionada y el propio caníbal. El creciente poder que busca Macbeth es comparable al que ansía Hannibal como Destripador de Chesapeake, puesto que su importancia y notoriedad como asesino va aumentando a lo largo del relato.

En la segunda temporada, Hannibal utiliza nuevamente sus conocimientos en medicina como un nuevo favor hacia su supuesto amigo Jack Crawford, al evitar la muerte de su esposa Bella ("Takiawase", 2x04). Desde que le diagnosticaron cáncer, la mujer acude asiduamente a la consulta de Dr. Lecter en busca de ayuda psicológica para sobrellevar su enfermedad terminal. En este episodio, Bella acude a una nueva sesión y reflexiona sobre la idea de la muerte con su psiquiatra. Antes de iniciar la terapia, ambos contemplan "La resurrección de Lázaro" (1630-1631) del pintor barroco Rembrandt y al hacerlo, la esposa de Jack destaca la suerte que tuvo Lázaro al ser resucitado por Jesucristo [260] (Juan 11: 32-45).



260



261

Bella se siente apenada, puesto que en su círculo de amistad "no hay nadie con poder sobre la muerte". A continuación, Hannibal le explica a su paciente los instantes previos a la muerte del filósofo Sócrates que quiso pagarle con un gallo a Asclepio, el Dios de la medicina y la curación en la mitología griega, en un intento de salvar su vida. El gallo era el presente que habitualmente le ofrecían a este Dios como agradecimiento por haberlo salvado. Unas escenas más adelante, la mujer de Crawford acude nuevamente al despacho de Lecter y le ofrece una moneda "Coq Gaulois" de 20 francos, en cuyo reverso se dibuja un gallo de oro [261].

El psiquiatra pronto detecta que su paciente parece más fatigada de lo habitual y le pregunta qué medicamento ha ingerido. Al igual que Sócrates fue envenenado con Cicuta, Bella le asegura a Hannibal haber consumido toda la morfina que disponía en su casa con el objetivo de acabar por fin con su vida. La esposa de Jack compara a Hannibal con este Dios de la medicina a quien paga como agradecimiento por sus cuidados. No obstante, Lecter es, en realidad, Caronte de la mitología griega, el barquero del Hades. Esta ser mitológico era el encargado de guiar las almas de los difuntos de un lado a otro del río siempre que tuvieran un óbolo, una moneda, para pagar su viaje.

Bella no desea ser salvada, sino que sea el Dr. Lecter el que la guíe en el camino hacia la muerte y, como a Caronte, sella su deuda con una moneda de oro. La mujer de Jack no tarda en adormecerse y, sin perder tiempo, Hannibal decide echar a suertes la decisión de reanimar

o dejar morir a su paciente. Toma la moneda que esta le ha regalado y la lanza al aire. Finalmente, rehusando el deseo final de Bella, Lecter abre uno de sus dispensarios para proporcionar a la mujer, por vía intravenosa, el medicamento necesario para salvar su vida. En esta ocasión emplea sus conocimientos médicos y cumple el papel del Dios Asclepio trayendo de vuelta a Bella o del propio Jesucristo al resucitar a Lázaro.

Hannibal encarna, siguiendo con la terminología empleada por Sigmund Freud, a Eros y Tánatos. Freud escogió de la mitología griega a Eros (Dios del amor) y Tánatos (Dios de la muerte) para explicar los instintos de vida y muerte. En psicoanálisis, Eros, la pulsión o conservación de vida, se opone a Tánatos, la pulsión de muerte. Tánatos es el deseo, en otras palabras, de hacer que un organismo se vuelva inanimado o se desintegre por completo. Ambos instintos forman parte de todos los seres vivos y estos luchan desde que nacen por no dejar aflorar este último instinto.

Así, en las actividades humanas más elevadas se observarán sentimientos humanos como el amor, la caridad o la tolerancia y en los más salvajes se encontrarán la crueldad, el odio y, la más agresiva de ellas; la muerte. Con sus asesinatos Lecter transforma a sus víctimas en seres inanimados como modelos estáticos para completar su obra artística y en Lecter se personifica el rostro del Tánatos más violento. No obstante, la imagen del psiquiatra debe de alternarse con el placer (Eros), con la bella estética y el deleite gastronómico que proporciona el canibalismo de Hannibal para que pueda ser, de algún modo, aceptado por los espectadores. Sin esa falsa presentación del *haute cuisine* y de la elegancia general de las escenas, el chef y sus platos no supondrían más que una mala digestión en la audiencia.

En general, la ficción televisiva *Hannibal* se vale de las técnicas cinematográficas para reforzar el carácter fronterizo que adopta el protagonista de la serie. Es el caso del montaje alterno que se utiliza, principalmente, para contraponer las dos oposiciones binarias principales de la ficción, esto es, el bien/el mal y la vida/la muerte. Ese contraste es representado por medio de algunas escenas que se presentan simultáneamente. Son de destacar la que contrapone la caza tradicional con la caza humana ("Secondo", 3x03); la del rescate de Miriam Lass ("Futamoto", 2x06); la captura de Hannibal ("The Great Red Dragon", 3x08) o la escena que compara la tanatopraxia de Abigail Hobbs con la operación quirúrgica de Will ("Primavera", 3x02). Todas estas escenas están directamente relacionadas con el caníbal y, en ese sentido, es la música la que sirve como la conductora general, pues es la música clásica la que representa el salvajismo y sofisticación del villano protagonista.

Por su parte, la exquisita técnica y habilidad en la cocina de Lecter es presentada por medio de planos detalle ralentizados y de una suave iluminación que consiguen embellecer la escena. Hannibal es el guía de la ficción y, en parte, también de los espectadores. Todo el relato se configura en torno al caníbal, desde la ambivalente estética del horror, el montaje o la relación que se establece en todo momento con la música clásica y su canibalismo. La propia música de Brian Reitzell experimenta del mismo modo que lo hace el caníbal en su cocina e incorpora algunos de los instrumentos que toca en la ficción o incluso las composiciones generadas por el propio psiquiatra.

Mientras que los asesinatos muestran una obra acabada, los *menús caníbales* invitan al espectador a contemplar cada una de las pinceladas del chef o el artista. Y eso es lo que es

Hannibal; un artista que logra enmascarar el mayor de los horrores y disfrazarlo, ante los ojos de la audiencia, en las más bellas obras de arte. Es, asimismo, un compositor, un brillante chef y uno de los psiquiatras y médicos más reputados. Es un médico asesino que utiliza sus conocimientos de la anatomía humana para crear un espectáculo sobre la muerte. Y, así, la medicina y el arte, asociados tradicionalmente al bien, son empleados por el Dr. Lecter para ejercer el fin contrario, para generar la belleza sobre el mal.

4.4. Arte y gastronomía: la configuración de la puesta en escena en *Hannibal*

La puesta en escena de las imágenes que relacionan a Hannibal con el canibalismo es uno de los aspectos que más importancia se le concede en la serie de televisión y el tema central del análisis que nos ocupa. La ficción serial juega recurrentemente con el espectador al ofrecer una ambigua y contradictoria imagen de su protagonista. Es, precisamente, en la puesta en escena de los espacios en los que se mueve tradicionalmente el caníbal, así como en la opulencia y teatralidad de las imágenes donde se configura con mayor claridad la ambivalencia del psiquiatra.

La audiencia se verá en un continuo dilema moral al contemplar y disfrutar, al mismo tiempo, de las escenas teatrales violentas, los bellos asesinatos artísticos o de los succulentos (y muy apetecibles) platos caníbales. Ya en los primeros minutos de la ficción, en la propia introducción, se advierte a los espectadores del tono general que tomará la serie. El *opening* de *Hannibal*, de escasos veinte segundos, presenta sobre un fondo blanco la imagen de un líquido de color rojizo fluyendo a través de la pantalla. El vino (símbolo de la sofisticación) o la sangre (símbolo del salvajismo) caen a cámara lenta al ritmo de una música instrumental en una puesta en escena un tanto hipnótica. “Entra en colisión la percepción del líquido como un exquisito vino o, siendo más truculenta nuestra imaginación, ese líquido elemento no es otra cosa que un estilizado derramamiento de sangre” (Velilla, 2017: 116).

La música se vale de instrumentos de cuerda y es acompañada con pequeños repiqueteos que simulan el sonido de un reloj. Con ello se pretende generar terror o un cierto desasosiego en la audiencia, pues Hannibal debe ser considerado como una verdadera amenaza que se oculta bajo ese “disfraz de persona” del que habla la psiquiatra del caníbal, Bedelia Du Maurier (“Sorbet”, 1x07). El sonido rítmico del reloj indica que solo es cuestión de tiempo que este personaje actúe de nuevo. Es más, esta música volverá a sonar en algunas de las escenas más características de la ficción, principalmente, en aquellas en las que se descubre el nuevo asesinato artístico del caníbal.

El mencionado líquido rojo emana en todas las direcciones y copa la pantalla. En escasos quince segundos se dan hasta ocho cambios de plano en donde se aprecia el movimiento lento del vino o de la sangre conformando una figura abstracta, un tanto confusa, pero reconocible para la audiencia (Azkunaga, 2021: 307-308) [262]. El fin es mostrar a la audiencia la ambigüedad de Hannibal desde el inicio de la ficción. Se trata de un enemigo muy peligroso escondido bajo la máscara de la sofisticación y la elegancia. La delicadeza del salvaje se materializa también en la fina tipografía seleccionada para dar nombre a la ficción [263].

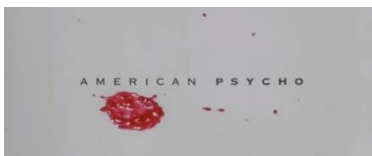


262



263

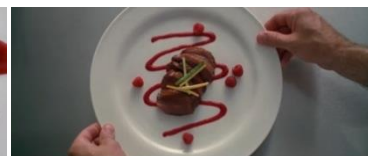
Por otra parte, no podría hablarse del *opening* de *Hannibal* sin al menos referirnos a uno de sus claros referentes. *American Psycho* (Mary Harron, 2000) presenta en los créditos iniciales una idea similar a la que se expone en la ficción televisiva. En esta ocasión, se juega, igualmente, con la indeterminación del líquido rojo que emana de la pantalla. Varias gotas, presumiblemente de sangre, comienzan a caer sobre un fondo blanco. Una de las gotas salpica la imagen al mismo tiempo que se descubre el título del filme [264]. A continuación, brota un nuevo líquido rojo, algo más espeso que el anterior [265], y una mano, en un rápido movimiento, clava un cuchillo sobre un pedazo de carne. Sustituyendo a las gotas de sangre que se muestran al principio, caen fresas sobre el fondo blanco y, finalmente, van a parar a un plato delicadamente preparado [266]. La cámara acompañada de una música clásica rítmica, realiza un ligero movimiento circular para introducir los elegantes platos que se han decorado para la comida de empresa que ha tenido lugar entre el protagonista, Patrick Bateman, y sus compañeros de trabajo.



264



265



266

Es, igualmente, en los espacios en los que habitualmente se relaciona al caníbal en los que queda patente su personalidad liminal. El comedor de Lecter es una de las estancias que mejor reflejan la personalidad del doctor, pues se trata de un espacio en el que este se halla en paz consigo mismo. Este salón es ese espacio donde se fusionan el salvajismo y la sofisticación del caníbal y donde mejor es ocultada su verdadera naturaleza. Se trata de una habitación un tanto oscura, ya que las paredes están pintadas en azul oscuro y gris. El tono general de la estancia crea una atmósfera más íntima para los personajes. De este modo, se pretende reflejar la cierta frialdad en las escenas que allí se desarrollan y hacer parecer que los invitados de Lecter no se encuentran en un lugar seguro. De hecho, “las paredes azules curvilíneas con las molduras apiladas recuerdan al oscuro cielo nocturno”¹⁷⁸ (McLean, 2015:34).

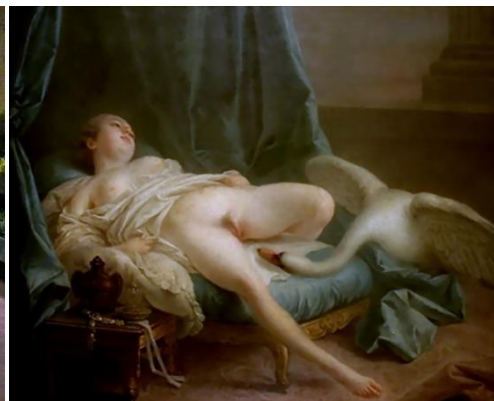
Las paredes monocromáticas del salón no son superficies uniformes, sino que están compuestas por molduras de madera apiladas. Tanto la oscuridad del tono escogido, azul

¹⁷⁸ “Curvilinear blue walls, achieved by stacked mouldings which are reminiscent of the dark night sky” (McLean, 2015:34).

índigo, como el estilo concreto elegido para las paredes, un tanto irregular, funcionan como un claro reflejo de Lecter, un personaje considerado como oscuro y cambiante por la audiencia. Frente a la mesa del comedor se ubica una chimenea de leña tradicional. Sobre ella, en la repisa, descansan dos cuernos de antílope enroscados y, junto a estos en posición vertical, se exponen otros dos cuernos, posiblemente de toro. La obra de arte seleccionada para el gran salón de Lecter, colocada sobre la chimenea, es la pintura de François Boucher “Leda y el cisne” (1742) [267-268].



267



268

Ni la elección de esta pintura ni su disposición resultan casuales. La pintura del artista francés guarda relación con el canibalismo de Lecter y, por ello, es deliberadamente escogida para decorar el salón, una de las estancias principales del hogar del caníbal. Este relato mitológico griego narra el descenso de Dios a la tierra transformado en un cisne que consigue dominar y seducir a una bella joven llamada Leda. Por medio de esta alegoría se pretende dar cuenta de las pasiones y debilidades humanas. En este aspecto, Lecter actúa como Dios, seduciendo e induciendo a sus invitados a liberar sus pasiones más ocultas, deseos que ellos mismos desconocen, por medio del canibalismo. Igualmente, esta obra es mencionada en la novela de *Hannibal* por formar parte de la decoración de la casa que alquila Lecter en Maryland tras su huida de Italia.

Al igual que Hannibal, el fotógrafo neoyorquino Joel-Peter Witkin realiza representaciones artísticas de obras clásicas como es en este caso la alegoría de Leda y el Cisne, presentada en la pintura al óleo de Leonardo da Vinci [269-270]. El objetivo de Witkin no es, ni mucho menos, representar fielmente las obras a las que referencia, puesto que los *tableaux* que propone pretenden, ante todo, ofrecer una reinterpretación de la obra. Aquí, con “Leda” el autor ansía sustituir el erotismo y la belleza para constituirlos por imágenes repulsivas o desagradables.



269



270

Como decimos, el salón de Lecter es ambiguo, dado que ni tan siquiera existe consonancia en la decoración de la propia estancia. En la llamada “living wall” (pared viviente), frente a la chimenea, el caníbal dispone tres hileras de macetas de plantas naturales colocadas sobre una imagen de un paisaje en tonos grisáceos. El fondo no es otro que la famosa pintura de Oscar Grosch de 1907 “Landscape: Woods Reflected in a Pond” [271-272]. Como se puede apreciar, cada detalle del comedor es detenidamente escogido por los directores de arte de la ficción con el fin de aunar a la perfección los conceptos principales y antagónicos de la ficción serial: la cultura y la violencia. El comedor aúna, pues, las dos caras de Lecter. Por una parte, el lado más salvaje y natural a través del “living wall”, los jarrones y cuernos que adornan cada rincón y, por otra, el gusto por la alta cultura tanto en la colocación de obras de arte como de la *haute cuisine* que elabora el propio Lecter.



271



272

La elección del color rojo de la consulta de Lecter resulta obvia, como simbolismo de la sangre, puesto que dramatiza la violencia que se esconde bajo la aparente elegancia del doctor (McLean, 2015:26). Por otro lado, los arcos que decoran la estancia del psiquiatra están escogidos como inspiración del museo dedicado al arquitecto inglés Sir John Soane, ubicado en Londres, [273-274] y de la biblioteca que se encuentra dentro del Capitolio de Estado de Carolina del Norte [275]. Ambos espacios, influidos por el *art nouveau*, tienen el aire histórico y elegante que interesaba reflejarse en Hannibal. El hospital Psiquiátrico de Baltimore, por su parte, guarda también, en especial su interior, similitudes con el museo Castelvecchio de Verona.



273



274



275

La verticalidad de las columnas del despacho, así como los libros perfectamente apilados y las barandillas de la biblioteca superior, generan una imagen semejante a la de unos barrotes. Unido a los recurrentes planos circulares en movimiento, se crea una imagen de encerramiento para el espectador. Es el despacho uno de los rincones en donde se “cercan a los interlocutores de Lecter, que los rodea hasta someterlos en los circunloquios de su psique” (Crisóstomo, 2015a: 160).

Como se puede observar tanto el despacho de Lecter como el salón de su casa están decorados con obras de arte y son espacios en los que Hannibal celebra reuniones sociales o tiene encuentros con sus pacientes o amigos. Estas localizaciones representan el lado sofisticado del psiquiatra y se contraponen a una de las habitaciones más importantes de Hannibal: su cocina. Esta estancia difiere del estilo general con el que ha sido decorada la casa de Lecter, ya que se trata de una cocina moderna, de líneas sobrias y frías [276].



276

Las paredes están pintadas en tonos grises y color arena, la encimera y la mesa son metálicas y, particularmente esta última, recuerda a las que se utilizan habitualmente en la morgue. Los tonos fríos de la localización reflejan, en este caso, el lado oscuro u oculto de Lecter que se reserva para el ámbito privado. Ninguna persona queda eximida del peligro del caníbal. “Es interesante apuntar que solo una serie como el Hannibal lograría hacer ver la morgue como el lugar más seguro para la audiencia”¹⁷⁹ (McLean, 2015:72).

A pesar del contraste de la moderna cocina de Lecter con el salón, también en él se encuentran expuestas algunas obras de arte. Es el caso de “Los bañistas” (1765) de Jean

¹⁷⁹ “It’s interesting to note that only on a show like Hannibal would a morgue be the safest place for the audience” (McLean, 2015:72).

Honoré Fragonard [277]. Se trata de un cuadro realizado por uno de los artistas del rococó más importantes de la época y discípulo de François Boucher, autor del recién mencionado “Leda y el cisne” (1742). Al igual que la obra de su maestro, y por inspiración de Peter Paul Rubens, refleja mediante esta pintura erótica, compuesta por pinceladas ligeras, el goce de varias mujeres que disfrutan, lejos de miradas indiscretas, de un baño al aire libre.



277

Esta imagen representa bellamente la liberación de estas mujeres. En cierto sentido, la escena expone la idea de la sensualidad y actúa de una manera semejante a Lecter con sus víctimas. Los espectadores son seducidos, al igual que en la nombrada obra, por medio de una bella imagen que esconde un acto no permitido, en el caso del caníbal, el disfrute casi erótico de su canibalismo.

Por su parte, James Hawkinson, director de fotografía, asegura que las oficinas del FBI debían tener una luz similar y uniforme para hacer sentir a la audiencia que se trata de un lugar más seguro, en el que deben confiar. La oficina de Hannibal, al contrario, cambia constantemente de luces y hacen pensar al espectador que con Lecter se hallan en peligro. “La cocina, típicamente representada como un refugio seguro y un centro doméstico en un hogar familiar, se convierte en el escenario de ansiedad y violencia donde Hannibal es el chef principal de las pesadillas”¹⁸⁰ (Arnett, 2016:2).

Todos los espacios habitados por Lecter son el escaparate perfecto para reflejar su sofisticación y buen gusto, así como el afán y conocimiento que tiene el psiquiatra sobre el arte. Y es que el interés del caníbal por la pintura se manifiesta en cada una de las habitaciones de su hogar y, por supuesto, de su consulta psiquiátrica. Además de las obras de arte a las que nos hemos referido, en una de las paredes de la cocina de Hannibal se observa el tríptico “Halcón en rama cubierta de nieve”, “Azor en una rama cubierta de nieve” y “Azor en una rama de pino cubierta de nieve” de Ohara Koson en la antigua casa de Lecter en Lituania o el tríptico de Utagawa Kunisada (1832) en la oficina de Lecter [277-278].

¹⁸⁰“The kitchen, typically depicted as a safe haven and domestic center in a family home, becomes the setting for anxiety and violence where Hannibal is the master chef of nightmares” (Arnett, 2016:2).



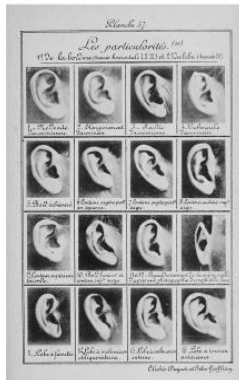
278



279

Es de destacar la relación de Lecter con las obras que se exponen en sus localizaciones. Se sabe que el autor del tríptico dedicó 14 años de su vida, entre 1838 y 1842, a ilustrar la obra "Genji Monogatori". La obra fue escrita por Lady Murasaki Shikibu, una novelista japonesa. Su apellido hace referencia, justamente, a la tía de Hannibal mencionada en la precuela de esta ficción, la novela de Lecter *Hannibal Rising*.

El psiquiatra cuelga, además, en sus paredes bocetos e ilustraciones médicas o criminológicas como son el boceto del "Hombre herido" ("Entrée", 1x06) y la lámina "Plate 57" realizada por el criminólogo Alphonse Bertillon ("Amuse-Bouche", 1x02) [280-281]. Este artista es reconocido por crear el primer sistema de medidas físicas del cuerpo humano para detectar a los criminales. Esta obra, en particular, muestra diferentes formas y tamaños de orejas y sirve como un supuesto modelo para detectar a los criminales. Obviamente, no resulta casual la elección de esta obra, dado que Hannibal escogerá extirparle concretamente la oreja a Abigail Hobbs al final de la primera temporada para hacerle creer a Will Graham que él es el asesino de la joven ("Savoureux", 1x13).



280



281

Por último, aunque no se aprecia claramente, cuelga de una de las paredes del vestíbulo de la casa de Lecter la famosa obra francesa "La balsa de la medusa" (1819) de Théodore Géricault [282]. Esta escena proyecta la desolación tras la devastación de la guerra, del oscuro y tétrico caos que tiene como resultado. Similar a las obras de arte teatrales que configura Lecter, el espacio es representado aquí con la misma teatralización por su artista con el objetivo de simbolizar ese desorden. Igualmente, es de recalcar que se alude a esta pintura en la novela *El silencio de los corderos*, por lo que también implica un homenaje al universo creado por Thomas Harris.



282

Como decimos, el exceso y la teatralidad de la puesta en escena son dos de las señas de identidad de la serie de televisión. Se impregnan de esta estética tanto los *asesinatos (est)éticos* de Lecter como los *menús caníbales* que prepara. El comedor de Hannibal es uno de los escenarios principales y el espacio en el que concurren de manera más clara lo bello y el horror; el canibalismo de Lecter con su elegancia y buen gusto. Es ahí donde consigue hacer su mayor actuación, dado que logra pasar desapercibido ante sus invitados, incluido Jack Crawford, quien investiga, precisamente, los asesinatos del Destripador de Chesapeake.

La teatralidad está presente en Lecter en su día a día y, por supuesto, en la preparación de los platos. Patti Podesta, directora de arte de la serie, asegura que la cocina de Hannibal funciona como el *backstage* o camerino y el salón o comedor como un teatro, pues es donde se recrea una falsa imagen de la comida y del propio chef. La casa de Lecter funciona como un auditorio oscuro y, su cocina, podría verse como el sombrío *backstage* donde desarrolla su actuación final (McLean, 2015:32).

En una de las escenas del noveno episodio de la segunda temporada (“Shiikazana”, 2x09) queda muy bien reflejado cómo Jack Crawford y Hannibal consiguen generar una falsa imagen de la realidad. Jack, gracias a Will, comienza a sospechar de la personalidad de Lecter y este último parece deducir cuáles son las intenciones del jefe del FBI. De modo que la relación y la reunión entre Hannibal y Jack es fría y su conversación meramente cordial. Para escenificar el teatro que construyen ambos comensales se prepara una decoración en la mesa más suntuosa que de costumbre. Un recipiente es rellenado con flores y frutas y se incluye dentro del plano en la mayor parte de la escena, incluso en los planos más cortos de ambos personajes [283-284].



283



284

262

La puesta en escena general —disposición y presentación de los platos caníbales, vestuario y *atrezzo*— son el signo distintivo de *Hannibal*. El vestuario de Hannibal es de tonos variados y dispares, casi como queriendo recordar al espectador que se trata un personaje constantemente disfrazado, sin una identidad definida (Medina-Contreras, 2018: 200-201). Igualmente, la falsedad y la teatralidad con la que convive el caníbal en su día a día son reflejadas a través de los opulentos platos, expuestos como pinturas de bodegón. Precisamente, la fotografía de la serie se asemeja a la pintura tenebrista del movimiento artístico barroco en donde predominaba la naturaleza muerta y los colores oscuros (Crisóstomo, 2014: 45).

En ese sentido, la fugacidad de la vida —esencialmente de las víctimas de Hannibal— es representada no solo en los platos gastronómicos de Lecter, sino en sus bellas representaciones horrorosas de los asesinatos. La preparación y presentación de los platos son la perfecta *performance* del protagonista para ocultar su faceta monstruosa. “El canibalismo de Lecter funciona como el mayor símbolo de su salvajismo y es en la estetización de sus asesinatos y los muy exquisitos y repugnantes menús caníbales donde realiza su mayor representación teatral” (Azkunaga, 2021: 320). Ese *arte salvaje* tiene como punto de partida la cocina, el *backstage* o la morgue, y el comedor es el lugar donde confluye la identidad liminal del personaje y donde el caníbal desarrolla su mayor actuación.

Uno de los elementos visuales que dotan a las escenas de la serie de colores más vivos son los banquetes y los platos cocinados por el protagonista. La decoración de los platos como de la estancia en general van en consonancia. Los colores y los elementos se repiten y dotan a la escena de una armonía como es apreciable en los siguientes fotogramas [285-286]. (“Coquilles”, 1x05). El propósito de la ficción es siempre el mismo: seducir a la audiencia a este ritual gastronómico introduciéndoles desde el punto de vista formal y narrativo. Es, ante todo, una expansión del apetito de Hannibal y sus espectadores (Nadkarni & Pande, 2019: 160-161).



285



286

El canibalismo de Lecter es introducido a la audiencia, más que como una práctica culinaria, como piezas estéticamente bellas. El afán del chef español José Andrés y de la estilista de comida estadounidense Janice Poon, encargados de llevar a cabo la puesta en escena de los platos del caníbal, era despertar el apetito de la audiencia pese a ser conocedores de la procedencia de la carne. “Como espectadores, estamos invitados a participar en la sublimación

de la muerte en emoción y belleza”¹⁸¹(Ionita, 2014: 28). El público se mueve, por tanto, entre la curiosidad y el miedo, entre el gusto y el rechazo o el asco (Arnett, 2016; Tirino, 2017) y es que “se nos presenta un horror tan hermosamente cocinado y minuciosamente emplatado que no podemos dejar de disfrutarlo” (Medina-Contreras, 2018: 204).

La *artistificación* de la comida, denominada así por Crisóstomo (2014), tiene como finalidad modificar la aversión que siente la sociedad por la ingesta de carne humana e inducir a los espectadores a un disfrute visual. Según Kristeva (2004) es quizás el asco “la forma más elemental y arcaica de la abyección” (p.9). Esa idea se ve intensificada al hablar de una de las mayores transgresiones sociales: el canibalismo. En este sentido, Hannibal juega con los espectadores al colocarlos en el límite de la humanidad, pues es la capacidad de sentir asco una parte esencial que confiere humanidad (Miller, 1997: 35). “El asco ayuda a definir los límites que se establecen entre ellos y nosotros, entre tú y yo. Ayuda a evitar que *nuestro* modo quede subsumido a *su* modo. El asco, junto con el deseo, establece los límites del otro” (Miller, 1997: 83).

De modo que la aspiración de Hannibal por extender el canibalismo va más allá de su pupilo Will Graham, pues su responsabilidad es con toda la sociedad. El canibalismo, firmemente rechazado y considerado un acto de puro salvajismo, es ocultado tras el fino manto de opulencia y refinamiento creado por el psiquiatra. “La pesadilla siempre está envuelta con el celofán del refinamiento operístico, el sueño plácido y el manjar succulento” (García Martínez, 2019a:219).

La comida que se presenta en la serie tiene como objetivo despertar el apetito de los espectadores. Es el “enigma de la repugnancia” (Korsmeyer, 2011; Levinson, 2013) lo que hace que éstos se olviden, momentáneamente, del repulsivo origen de los ingredientes principales de los platos. El propio Hannibal destaca esta idea en el cuarto episodio de la primera temporada (“Æuf”, 1x04) en una conversación con Abigail Hobbs. Es ahí en donde afirma que el gusto es un sentimiento que se puede entrenar, ya que no se trata de “algo bioquímico. También es psicológico”.

En ocasiones, los espectadores tienen la oportunidad de contemplar la elaboración y presentación de los exquisitos menús del psiquiatra, como si se encontrasen en un programa de televisión guiado por un reputado chef. Esta idea se remarca especialmente en el séptimo episodio de la primera temporada (“Sobert”, 1x07) en donde a través de un plano general se observa a Lecter en la cocina guiando, primero, a Alana Bloom y, más adelante, a un equipo de ayudantes de cocina a preparar una receta.

El arreglo de la puesta en escena, tanto en la decoración de la mesa como en la propia *performance* de los platos, se convierte, a ojos de la audiencia, en una obra de arte lista para ser degustada. La experiencia sensorial completa que se experimenta en la serie “se extiende

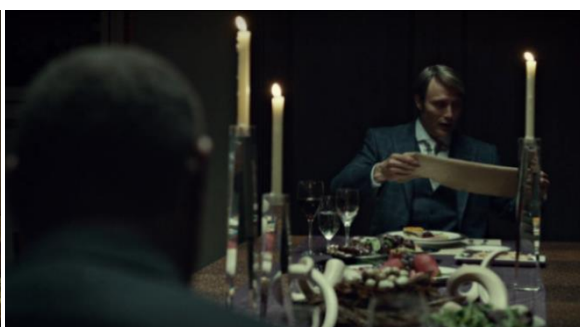
¹⁸¹“As viewers, we are invited to partake in the sublimation of death into emotion and beauty” (Ionita, 2014: 28).

al espectador a través de las representaciones simultáneamente apetitosas y repugnantes de las comidas gourmet de Lecter¹⁸²” (Balanzategui, 2018:670).

La colocación de las diferentes obras culinarias y de los elementos decorativos que la acompañan parece recordar a la marcada teatralidad y abundancia con la que se retrataban las pinturas de bodegones del barroco. De hecho, el estilo de los banquetes de la serie es similar al del pintor Jan Davidsz de Heemen. En sus óleos, el pintor holandés combinaba colores vivos de los alimentos con otros objetos a modo de decoración como flores, frutas exóticas o conchas marinas como en su pintura Naturaleza muerta de 1653 [287]. El propio Hannibal distribuye a menudo piezas decorativas como cuernos, conchas, caracolas o piezas de fruta variada como ingrediente estético en sus platos. No solo son llamativas estas piezas incorporadas a los platos, sino también su emplatado y exposición ante los comensales (“Æuf”, 1x04) [288].



287



288

Si bien es cierto que los banquetes de Lecter son decorados de manera excesiva, generalmente la disposición de los elementos guarda relación con los platos que va a degustar. Hannibal retrata la opulencia como símbolo de riqueza, al igual que hacía el pintor Willen Kalf en el siglo XVII para poder vender sus cuadros a los comerciantes en la ciudad de Ámsterdam. Se construye, pues, una fachada en donde “el bodegón de lujo se apropia de la mesa y la rehace en términos de riqueza masculina y poder social” (Bryson, 2005:170).

Los bodegones no solo se vinculan a los platos de Lecter por su aspecto estético o su puesta en escena. Al igual que en las llamadas naturalezas muertas, las obras gastronómicas de Lecter, implícitamente, giran en torno a la idea de la fugacidad de la vida o de la muerte como algo inevitable. No obstante, en ninguno de los banquetes se presenta la simbología tradicionalmente asociada a los *vanitas*, ya que tan solo en el mencionado banquete se manifiestan cornamentas como objetos decorativos. De manera explícita, como una llamada a la audiencia, se expone la imagen promocional de la tercera temporada. En ella, Lecter descansa apoyado sobre una calavera.

Esta imagen es comparable con la obra “Life with a Skull, a Book and Roses” (1630) del artista anteriormente citado Jan Davidsz de Heem [289-290]. La calavera, uno de los motivos más reconocibles de las pinturas del bodegón, y la copa de vino simbolizan la muerte y la fugacidad de los bienes terrenales. Del mismo modo, las flores que hay junto a Lecter son un signo de la

¹⁸² “Is extended to the viewer through the simultaneously appetizing and revolting depictions of Lecter’s gourmet meals” (Balanzategui, 2018:670).

caducidad de la vida humana y, los libros, representan la sabiduría de Hannibal, aquello que no caduca o muere. En esta imagen de Hannibal se lanza un recordatorio a los espectadores: *memento mori* (recuerda que morirás). Este mensaje debe ser entendido como otro de los muchos que se llevan a cabo en la serie. No quiere hacer reflexionar sobre el paso del tiempo o la decadencia humana, sino sobre la peligrosidad de Lecter. Los espectadores no se encuentran a salvo de Lecter y se preguntan continuamente en la ficción cuál será el siguiente paso que dé el caníbal.



289



290

Este recordatorio de muerte es apreciable en el sexto episodio de la segunda temporada (“Futamono”, 2x06) durante la cena que mantiene Lecter con su recluso, Abel Gideon. Una pequeña calavera decora los extremos de un arreglo floral que ha dispuesto Lecter como elemento decorativo en la mesa. Este motivo es seleccionado precisamente como una señal de advertencia hacia los espectadores para recordarles que el final del personaje de Gideon está muy próximo [291-292].



291



292

Uno de los platos caníbales que resaltan por su suntuosa puesta en escena es el que se observa en el nuevo convite preparado por Lecter. En ella, Hannibal asa un pollo al horno sobre una capa de arcilla y rompe el barro con un mazo pequeño delante del comensal para poder servir la cena. La suntuosidad y teatralidad están muy presentes en la presentación de los platos de Lecter. En este caso, el propio caníbal afirma que la utilización del barro no solo le proporciona un gusto especial al plato, sino que “le añade un toque teatral a la cena”.

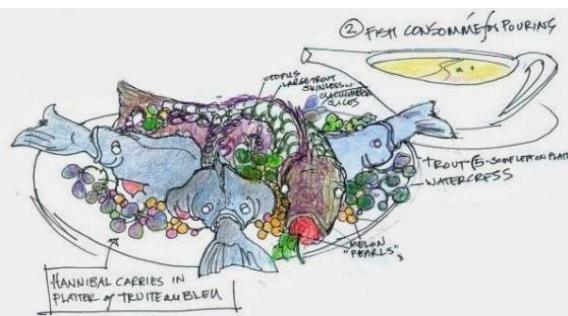
Igual de espectaculares resultan los platos preparados en el episodio undécimo de la segunda temporada (“Ko No Mono”, 2x11) donde Hannibal ofrece a Will una sartenada de escribanos hortelanos en llamas o realiza, en el duodécimo de esa misma temporada (“Tome-wan”, 2x12),

el emplatado de una gelatina rellena de cabezas de pescado en la misma mesa del comedor. Reseñable también el plato preparado en el octavo capítulo de la segunda temporada (“Suzakana”, 2x08) y el boceto original de Janice Poon [293-294]. En él varios peces se colocan enrollados sobre un pulpo y son decorados con piezas de fruta.

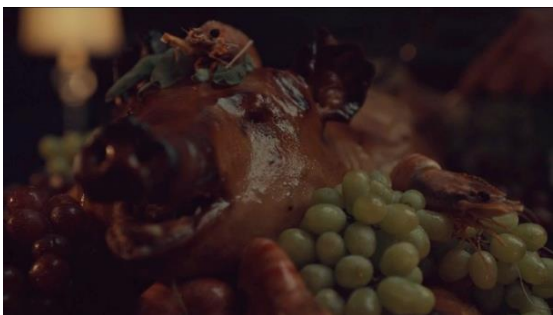
El último plato a destacar es el del décimo capítulo de la segunda temporada (“Naka-choko”, 2x10). Hannibal entra triunfal en el comedor de su casa con un cerdo abierto, relleno de diferentes ingredientes, y colocado sobre varias piezas de fruta que dan color y viveza al plato cocinado por Lecter. De entre los ingredientes que se distinguen en el segundo de los platos, es de destacar el racimo de uvas sobre el que se asienta el cerdo, pues en las pinturas de bodegones esta fruta estaba asociada a la falta de pureza [295-296].



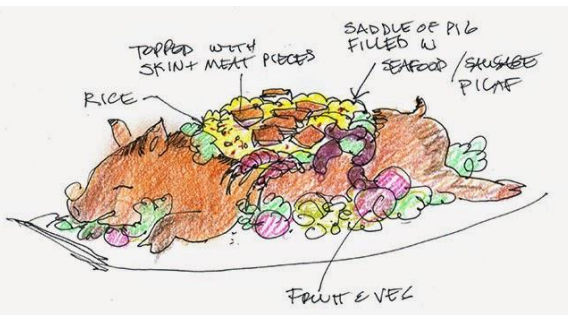
293



294



295



296

Esa opulencia de la que hablamos es visible en la mayor parte de los banquetes que celebra el caníbal. El salón de la casa de Hannibal es una unión de vida y muerte, puesto que su comedor irradia una atmósfera de vida (representada por las frutas coloridas) y la falta de vida (carne muerta) (Fuchs, 2015: 99). Sus invitados (vida) no quedan eximidos del peligro, ya que pueden fácilmente convertirse en los ingredientes de su próxima receta (muerte).

El encerramiento o el peligro son representados en algunos de los espacios en los que habitualmente se asocia al protagonista. Las propias estancias de Lecter son intencionadamente decoradas para reflejar la imagen ambivalente del protagonista. Las paredes son cambiantes, al igual que en su protagonista, y se refleja tanto en la variedad de los colores elegidos como en las superficies irregulares de la casa de Lecter. Como decimos, la inestabilidad de Lecter queda reflejada en su hogar y contrasta claramente con la falsa imagen de rectitud y sensibilidad que proyecta con sus allegados en su día a día.

La presentación de los platos, al puro estilo del bodegón clásico, no resulta casual, sino más bien son un recordatorio de la fugacidad de la vida para la audiencia y, muy especialmente, para los comensales que se sientan a la mesa con Lecter. El amplio conocimiento cultural de Lecter es simbolizado a través de las obras de arte que decoran cada una en las estancias y su refinamiento es representado por medio de los opulentos banquetes caníbales que prepara. La vida de Lecter es un artificio, ya que esconde, tras su sofisticada estética, sus más salvajes impulsos¹⁸³ (Ionita, 2014:25). Y es en la ocultación de esa doble personalidad de Lecter donde elabora ante todo (y ante todos) la mayor de sus *performances*.

¹⁸³ “A sophisticated aesthete whose experience of the world is always mediated by the artifice which dissimulates his savage impulses” (Ionita, 2014:25).

5. Hannibal:

La belleza que habita en el horror

“Siempre me ha reconfortado la idea de la muerte. Que mi vida pueda acabar en cualquier momento me permite apreciar completamente la belleza y el arte y el horror que este mundo puede ofrecer” (Hannibal Lecter, “Takiawake”, 2x04).

*“Resultaría refrescante que alguien se adentrara en su estética, por el bien de la estética, si no fuera tan horrible”
(Hannibal Lecter, “Futamono”, 2x06)*

5.1. Del clásico al contemporáneo: Lo bello y lo feo en el arte

Desde la antigüedad el bien se ha visto relacionado en el arte con la idea belleza. Las composiciones artísticas de proporciones estables y colores suaves ofrecían una cierta armonía y no solo resultaban atractivas o bellas para la sociedad, sino también favorecían su disfrute al ser contempladas. Por su parte, el mal era presentado, generalmente, en escenas de tensión y oscuridad. Estas imágenes recreaban lo perverso y resultaban desagradables o repugnantes para los seres humanos y, por tanto, eran ligadas al concepto de la fealdad.

En “La crítica del juicio” (1790) Kant define la belleza como un concepto universal, asumido y entendido del mismo modo por los seres humanos. De modo que un objeto, como una flor, sería considerado como algo bello, ya que proporciona un placer visual a quienes lo observan. Según el historiador Wilhelm Worringer (2008), toda la historia del arte ha estado focalizada en el concepto de *kunstwollen* o “Voluntad de arte” (p.41). Worringer sostiene que para poder hablarse de una auténtica creación artística, un sistema estético completo ha de estar integrado por dos tendencias: la abstracción (*abstraktion*) y la empatía (*empfindung*).

El afán de *Einfühlung* encuentra su satisfacción en la belleza de lo orgánico. Se trata de una proyección sentimental gratificante en la que no solo se busca la forma, sino también su esencia (lo espiritual). Se basa, pues, en la relación existente entre la obra de arte y el observador. “Gozar estéticamente es gozarme a mí mismo en un objeto sensible diferente de mí mismo” (Worringer, 2008: 41). Por ese motivo, el autor asegura que la obra de arte es una suerte de *autogoce objetivado* (Worringer, 2008: 42). Es decir, el observador goza de la obra de arte en el momento en que se proyectan sus sentimientos sobre ella. De este modo, la actividad perceptiva general se convierte en una experiencia estética.

La tendencia a la abstracción, por su parte, tiene como fin abstraer (individualizar) un objeto, aislándolo del mundo exterior, para liberarlo y aproximarle a su valor absoluto. Se trata de una visión cercana a la percepción pura del objeto y encuentra, contrario a la empatía, su satisfacción en lo inorgánico.

“Mientras que el afán de *Einfühlung*, como supuesto de la vivencia estética encuentra su satisfacción en la belleza de lo orgánico, el afán de la abstracción halla la belleza en lo inorgánico y negador de la vida, en lo cristalino o, expresándolo de forma general, en toda sujeción a ley y necesidades abstractas” (Worringer, 2008:40-41).

Del mismo modo, en su repaso por la historia del arte Umberto Eco (2005) concluye en su trabajo que la concepción de la idea de la belleza, al igual que de la fealdad, varía en cuanto a épocas y culturas. “La belleza nunca ha sido algo absoluto e inmutable, sino que ha ido adoptando distintos rostros según la época histórica y el país” (Eco, 2005: 14). Desde la época grecorromana hasta el Renacimiento se consideraban bellas, principalmente, las composiciones que gozasen de una armonía y equilibrio y en las que predominase la luz y la claridad.

En el Renacimiento se hacía especial hincapié a la proporción, casi matemática, que debía poseer la obra de arte y su interés recaía en lo figurativo y lo orgánico. Es en el barroco, siglo XVII, cuando se rompe con ese interés por el equilibrio absoluto de la obra y comienzan a

pintarse escenas en las que predomina la tensión. Se buscaba dejar atrás el estatismo de las figuras del arte clásico y captar el movimiento en las escenas de acción. De esta manera, el modelo clásico de belleza inmóvil es sustituido por una belleza dramáticamente tensa. El siglo barroco destaca, pues, por expresar un nuevo tipo de arte, “una belleza que está, por así decir, más allá del bien y del mal. Puede expresar lo bello a través de lo feo, lo verdadero a través de lo falso, la vida a través de la muerte” (Eco, 2005:233).

Por otro lado, la naturaleza ha estado unida desde los inicios del arte a la belleza, pero es especialmente a partir del siglo XVIII, en el Romanticismo, cuando esta se retrata en todo su esplendor. Estas imágenes exponen unos paisajes violentos; tormentas, mares descontrolados o embravecidos, parajes infinitos y oscuros... Es desde este momento, desde el arte romántico, cuando “la belleza deja de ser una forma y se vuelve bello lo informe, lo caótico” (Eco, 2005:303). Es en torno a la llamada “estética de la desmesura” (Eco, 2007:111), la idealización de la inmensidad e infinitud de la naturaleza, sobre el que se erige el concepto de *lo sublime*. Así, los seres humanos disfrutaban de los estremecedores escenarios que recrean la grandeza y la peligrosidad de la naturaleza a través de las obras de arte.

El autor griego Pseudo-Longino es el primero en hablar de este concepto y apunta que para que algo sea considerado como sublime debe darse una participación emocional del sujeto, de tal modo que se anulen sus facultades vitales, la consciencia, para disfrutar plenamente de la experiencia. Según el autor, el arte tiene la capacidad de crear imágenes sublimes, puesto que su objetivo primero es procurar placer por medio de su contemplación. Tal y como afirma Edmund Burke en su tratado “Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello” (1757), es esa distancia de seguridad a la hora de contemplar este tipo de escenas violentas lo que transforma el miedo a la naturaleza en un *horror delicioso*, un placer negativo que permite no solo su disfrute, sino también la fascinación por este tipo de escenas.

Esta nueva corriente se traslada al arte y a la literatura y da inicio a un periodo marcado por el tenebrismo y la oscuridad. Comienzan a retratarse imágenes oscuras, de ruinas y naturalezas muertas. Una época que muestra la naturaleza en su máximo desorden en donde el caos y la oscuridad del mundo son representados y entendidos desde un punto de vista bello. Igualmente, en el siglo XVIII empiezan a imponerse los conceptos de autoría de la obra y del gusto del público. De modo que ya no existe una concepción universal del arte ni tampoco de lo bello.

Al igual que el bien no puede ser entendido sin la existencia de su opuesto, el mal, la belleza no puede concebirse sin ser contrapuesta con la fealdad. “Lo feo existe porque existe lo bello, que constituye su presupuesto positivo. Si no existiera lo bello, no existiría de ningún modo lo feo, porque solo existe en cuanto a negación de lo aquello” (Eco, 2005:233). En su libro “Historia de la fealdad” (2007) Eco asegura que se le ha dedicado a lo bello una gran atención en la historia del arte, aunque “no ha ocurrido lo mismo con lo feo, que casi siempre se ha definido por oposición a lo bello” (Eco, 2007:8).

La fealdad en el arte es entendida, esencialmente, como la antítesis de lo bello como “una carencia de armonía que viola las reglas de la proporción” (Eco, 2005:133). A diferencia de las imágenes bellas que proporcionan placer, las composiciones consideradas como feas son

aquellas que causan disgusto o se tornan desagradables para los humanos. Lo feo, o el “infierno de lo bello” como lo denominaba Eco, (2007:16) no es entendido de la misma manera por Karl Rosenkranz quien en “Estética de lo feo” (1853) asegura que el concepto de fealdad está ligado también a lo criminal, a lo repugnante o lo demoníaco. En su obra, Rosenkranz distinguía tres tipos de fealdad: la fealdad natural, la espiritual y la fealdad en el arte.

Generalmente, las escenas de acontecimientos mitológicos han sido recreadas a través del tiempo en escenas oscuras y lúgubres y, por tanto, su imagen era asociada con el horror que desprendían estos relatos. Estas representaciones deben ser consideradas feas, tanto por su interés en mostrar acciones repulsivas, póngase como ejemplo obras como “Saturno devorando a su hijo” de Francisco de Goya (1746-1828), o por la presencia habitual de monstruos—demonios, esfinges, minotauros—, seres deformes que violan las reglas de la naturaleza.

Es la contemplación de aquello que no es conocido o familiar lo que causa un sentimiento de inquietud en las personas. Sigmund Freud lo denomina en su tratado de 1919 como lo *siniestro* y se refiere así a un sentimiento que no logra entenderse o no tiene una explicación racional. Es esa clase de sentimiento angustioso que se remonta a lo que conocemos desde hace mucho tiempo, a lo que resulta familiar. Freud reafirmaba su idea al recordar que el término alemán *unheimlich* (siniestro) es la antítesis de *heimlich* (confortable, tranquilo) (Freud, 2014: 46).

Lo siniestro debe ser entendido como la exteriorización de aquel sentimiento irracional, escondido e íntimo, que despierta el interés de los individuos por aquello que están contemplando, independientemente de que asuste o perturbe.

“El sujeto experimenta a la vez un sentimiento placentero, resultado de un conflicto interno: se sobrepone al miedo y a la angustia mediante un sentimiento de placer más poderoso que, teñido y tamizado por ese miedo y esa angustia, se vuelve más punzante y picante” (Trías, 1982:25).

En ese sentido, dice Eugenio Trías, que lo siniestro no es solamente ese sentimiento oculto de los individuos, pues constituye, también, el límite y condición de lo bello. Lo siniestro suele esconderse tras lo que aparentemente resulta bello y, es más, es esa “capacidad por revelar y a la vez esconder lo siniestro” lo que hace que una obra sea bella (Trías, 1982:75). Trías corrobora la idea de Kant (1790) al sostener que el arte tiene la capacidad de convertir escenas horrorosas como las devastaciones, enfermedades o la muerte en imágenes bellas.

Un sentimiento más profundo a aquello que nos es desconocido o nos asusta es la abyección. La figura de lo abyecto hace referencia a la vivencia del terror en su forma más tangible, la física o la orgánica, y está unida a la perversión. De modo que se podría definir lo abyecto como aquel sentimiento que se manifiesta como consecuencia de algo que aterroriza. Se trata de una sensación que invade el cuerpo de los individuos e, incluso, puede llegar a corromperlos. “Lo abyecto nos confronta con esos estados frágiles en donde el hombre erra en los territorios de lo animal” (Kristeva, 2004:21).

En palabras de Julia Kristeva, se trata de un sentimiento que no es reconocible a simple vista y es fronterizo porque se mueve “en el linde de la inexistencia y de la alucinación” (2004:8-9). Es

“ante todo ambigüedad”, pues “la abyección misma es un mixto de juicio y de afecto, de condena y de efusión, de signos y de pulsiones” (Kristeva, 2004:18)”. Lo abyecto es aquello no permitido en la sociedad, un tabú. La propia Kristeva rescata los ejemplos de las mayores “abominaciones” consideradas por la biblia como son la muerte, el incesto y el canibalismo. La autora señala que es el resultado de la muerte, el cadáver, el colmo de la abyección. El cadáver constituye el supremo abyecto, la suprema amenaza para el cuerpo humano, puesto que anuncia un futuro inexorable. El cadáver es

“aquello que irremediamente ha caído, cloaca y muerte, trastorna más violentamente aún la identidad de aquél que se le confronta como un azar frágil y engañoso. (...) El cadáver, el más repugnante de los desechos, es un límite que lo ha invadido todo” (Kristeva, 2004:10).

Al igual que Kant (1790), Julia Kristeva (2004) asegura que el rechazo hacia ciertas imágenes puede producir asco, forma primordial de reacción humana a lo abyecto, pero este sentimiento es el único que no debe ir ligado al arte. No obstante, según Kant, el arte puede tratar cualquier asunto independientemente de su moralidad y del horror que pueda despertar. Y es, entre los límites de lo aceptable e inaceptable, lo correcto y lo inmoral, sobre el que se construye el arte hoy en día.

El arte contemporáneo “se encamina, difícil, penosamente, a elaborar estéticamente los límites mismos de la experiencia estética, lo siniestro y lo repugnante, lo vomitivo y excremental, lo macabro y lo demoníaco, todo el surtido de teclas del horror” (Trías, 1982:76). Así, en el discurso estético de las últimas décadas se habla del “arte abyecto” o del “retrato de lo real” para aludir a una serie de prácticas instaladas en los límites entre lo artístico y lo visceral.

Son varios los escritores y poetas que han basado su obra en torno a la concepción de la muerte y del mal. Artistas como William Blake junto con Charles Baudelaire componen lo que se conoce como el grupo de los “Poetas malditos”, ya que desafiaron los valores que generalmente defendía la burguesía en busca de los excesos y la indagación de las zonas inexploradas del mal. La muerte ha sido históricamente relacionada con la idea del mal, pues normalmente se presentaba por medio de escenas lúgubres de guerra o de penitencias. Si bien es cierto que existió un periodo en la antigua Grecia en donde se formó una corriente decidida a recrear la muerte desde un punto de vista positivo.

La *bella muerte* o muerte gloriosa exhibía la muerte del enemigo que había sido derrotado a manos del héroe de manera hermosa. Los cuerpos humanos fallecidos siguen siendo rechazados por la sociedad años más tarde y ligados con el concepto de lo feo, aunque a partir de la Edad Media cumplen una nueva función. Los cadáveres, en esta época, son retratados en obras de arte para presentar escenas de operaciones médicas y ponerlas al servicio de la ciencia. Son el caso de la obra de Gérard David (1460-1523) “La desolladura de Sinamnes” de 1498, la “Lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp” de 1632 de Rembrandt (1606-1669) o “La recompensa de la crueldad” de 1799 de William Hogarth (1697-1764).

A día de hoy, la muerte sigue siendo un tema recurrente, si bien se trata de representarla desde un punto de vista novedoso. Ya no interesa tanto exponer los cuerpos humanos a través de una elaborada puesta en escena como podría verse en un cuadro clásico, sino de poner el acento en lo corporal. El arte contemporáneo da un paso más allá del arte clásico al ofrecer no una representación, sino una presentación de cuerpos humanos reales en exposiciones como "Our bodies", "Human bodies" o "Real bodies". En estas exhibiciones los cuerpos son mutilados o colocados en diferentes posiciones para que los asistentes puedan contemplar la fisionomía humana desde un punto de vista muy real.

En general, gran parte de las obras contemporáneas exponen un nuevo concepto de *bella muerte* al trasladar y exhibir cadáveres humanos y animales en las salas de los museos. El objetivo es introducir la decadencia del cuerpo humano y revelar de manera explícita el tránsito de la vida a la muerte. El cuerpo desecho es exhibido como un objeto bello capaz de capturar la muerte, un momento efímero, y preservarlo hasta la eternidad. Para los artistas la piel es el límite entre lo corpóreo y lo espiritual, lo tangible y lo intangible. La sangre, como representación de la continuidad de la vida, forma una pieza indispensable en la obra de algunos artistas que la utilizan como pintura en sus obras o incluso deciden impregnarse de ella para ofrecer a sus seguidores una experiencia más real.

Uno de los primeros artistas en retratar el cuerpo humano desfigurado fue el pintor irlandés Francis Bacon (1909-1992). Este artista trata de reivindicar la carnalidad de los seres humanos al pintar el cadáver desfigurado y troceado. Por su parte, el fotógrafo estadounidense Andrés Serrano (1950-), un patólogo forense, fotografió cadáveres y los expuso como bellas obras de arte. Según el autor, a través de obras como "The morgue" de 1992, se muestra con gran detalle las consecuencias de la enfermedad o la vejez, aunque son imágenes en las que prevalece la calma y se refleja una extraña belleza clásica.

La meta de muchas de estas obras contemporáneas es unir el cuerpo humano, alejado del mundo terrenal, con la naturaleza. Es el caso de Joel-Peter Witkin (1939-) quien decora y recrea una puesta en escena de un cadáver humano por medio de diversas piezas de fruta. Damien Hirst (1965-) basa la mayor parte de su obra en escoger cadáveres de animales y dividirlos en vitrinas de cristal con formol. Una de sus obras destacadas, "Mother and child" de 1993, presenta una vaca y su ternero seccionados por la mitad. Por último, tanto la artista Teresa Margolles (1963-) como el artista vienés Hermann Nitsch (1938-) emplean también cuerpos de animales en sus obras y los transforma en bellas obras de arte. Este último artista, incluso, se baña en su sangre como parte de la *performance*.

El mal se aloja también, de manera implícita, en el arte, pues se reproduce eternamente una imagen en suspenso de la obra, debatiéndose de forma permanente entre la vida y la muerte (Eagleton, 2010:73). En este sentido, continúa Eagleton, "si el artista busca redimir un mundo corrupto mediante el poder de transformación de su arte, debe mantener una relación íntima con el mal" (2010:62). Por eso el artista moderno es visto como la versión secular del Cristo que desciende al infierno de la desesperación y la miseria para llevárselas consigo a la vida eterna. Y es que todo artista debe convertirse en un inmoralista si desea que su obra florezca. "Es como si su arte absorbiera toda la bondad que hay en él. Cuanto más magnífico es ese arte, más degenerada es su vida" (Eagleton, 2010: 62).

5.2. Asesinatos (est)éticos: La estética del horror en *Hannibal*

Como se ha dicho con anterioridad, uno de los aspectos más llamativos de la serie es su cuidada estética. Por ende, resulta pertinente analizar en este apartado todos aquellos elementos y técnicas visuales empleados para generar belleza a la hora de mostrar escenas que habitualmente se han considerado desagradables. En *Hannibal* predomina la denominada *estética del horror* cuyo fin principal es embellecer el mal y la perversión (Azkunaga, 2021:307). En este sentido, Lecter logra camuflar el horror a través de la disposición de sus asesinatos ético-estéticos tanto en sus piezas artísticas como culinarias.

Son, por tanto, entendidas como imágenes *bello-horrorosas* aquellas en las que se invierten los conceptos de la fealdad y la belleza a través de representaciones de muerte y destrucción que se presentan en la serie. Resultan habituales los *asesinatos (est)éticos* de Lecter y de los asesinos episódicos de la ficción que son dispuestos como auténticas obras de arte clásico y contemporáneo. Las escenas de lucha, tradicionalmente asociadas a la fealdad y al horror en la cultura occidental, se convierten en majestuosos espectáculos de muerte que inevitablemente recuerdan al movimiento artístico del barroco. En último lugar, la serie de televisión ofrece a los espectadores la posibilidad de adquirir puntos de vista únicos como acceder, por medio de la llamada *inmersión espectral*, al interior del cuerpo humano.

No es más que un juego la facilidad con la que la serie incita a los espectadores a que no solo disfruten de ese horror, sino que además no deseen dejar de contemplarlo y admirarlo. Hannibal es un artista, un creador de arte y belleza capaz de camuflar las escenas más crueles y repulsivas. “La lujosa, suntuosa y detallada puesta en escena de *Hannibal*, así como las frecuentes alusiones a la música clásica y al arte son constantemente desestabilizadas por la amenaza de una grotesca violencia¹⁸⁴” (Lynch, 2018:2).

Cada uno de los asesinatos que se muestran en *Hannibal*, independientemente de su autor, destacan por su cuidada puesta en escena “con una plasticidad y un lirismo casi poético que busca la belleza que habita en el horror” (Crisóstomo, 2015a: 162). La muerte es retratada en la serie como parte de este *arte salvaje* que practican tanto el caníbal como la mayor parte de los asesinos de la serie. De esta manera, estas imágenes *bello-horrorosas* se constituyen justamente en la fina frontera que separa lo abyecto de la más pura belleza.

De este modo, Hannibal y sus seguidores logran tomar al cadáver, la máxima figura de la abyección, como un modelo para componer su propia obra de arte. Cada uno de estos asesinatos podría inscribirse dentro del arte contemporáneo donde se promueve la utilización del cuerpo humano —en decadencia o putrefacción— para alejarlo de su significado tradicional. Se podría decir, así, que “Hannibal acomete con éxito la mayor estetización de lo macabro de la cultura popular contemporánea” (García Martínez, 2018a: 99).

La ficción televisiva crea una verdadera experiencia estética para la audiencia. Es por medio de “una fotografía pulcra, una atmósfera inquietante y una factura visual tan esmerada que, en

¹⁸⁴ “Hannibal’s luxuriously detailed, sumptuous *mise en scène* and frequent allusions to classical music and art are constantly destabilized by the threat that they will be displaced by grotesque gore and violence” (Lynch, 2018:2).

contraposición a la falta de sentido lógico, se enarbola como el puntal principal de la ficción” (Medina-Contreras, 2018: 189). La dirección de arte de la serie “proporciona una gran cantidad de elementos visuales capaces de ayudar a explicar el relato a la audiencia¹⁸⁵” (Krupp, 2017: 18). Esa riqueza visual permite a la audiencia contemplar el universo *Hannibal* desde un punto de vista más poético, enfoque jamás contemplado en las novelas o en los filmes.

Es, tanto en el *arte gastronómico* que elabora Lecter como a través de la puesta en escena de sus asesinatos, de su *arte homicida*, donde encontramos los mayores exponentes de la belleza horrorosa que practica el psiquiatra. Pocos asesinatos se introducen en la serie que no sean de algún modo bellos o atractivos, aunque son los crímenes perpetrados por el personaje que da nombre a la serie, como es lógico, los que resaltan en mayor medida. El caníbal realiza lo que se llama *Gesamtkunstwerk*, una obra de arte total. El término alemán hace referencia al empleo de las seis artes clásicas existentes (Música, danza, pintura, escultura, arquitectura y poesía) para crear una composición artística. Y es que “Lecter construye sus asesinatos como estéticas piezas o *tableaux*¹⁸⁶” (Simpson, 2017: 40).

“La predilección gourmet de Lecter está acompañada de un gusto refinado por las artes, ya que aprecia la música clásica y el arte apropiándose de Damien Hirst y Sandro Botticelli utilizando los cuerpos humanos como un medio artístico¹⁸⁷” (Fuchs & Philips, 2018:614). A pesar de que en la serie se presentan crímenes más macabros que en el resto de la saga de Hannibal, estos asesinatos se convierten en puras obras de arte. Y como buen arte, su artista, “Hannibal el caníbal”, es muy metódico en la selección de sus musas y su puesta en escena. Por ese motivo, las víctimas de Lecter son deliberadamente escogidas y también la forma en la que son expuestas tras su asesinato.

Como todo artista, Hannibal debe prepararse adecuadamente su representación y, por ello, decide utilizar un traje especial, un impermeable transparente, para evitar ensuciarse. Su objetivo es mantenerse pulcro y elegante en todo momento, incluso a la hora de llevar a cabo un asesinato¹⁸⁸. Esa necesidad del caníbal de mantener limpia su imagen es pareja a la del personaje de Patrick Bateman. Nos referimos nuevamente a *American Psycho* (Mary Harron, 2000), cuyo protagonista emplea el mismo impermeable que Lecter para evitar manchar el traje de vestir que lleva por debajo [297-298]. Ambos personajes comparten, pues, además la psicopatía el deseo de proyectar y mantener intacta su buena imagen.

¹⁸⁵ “Fornecer riqueza de elementos visuais capazes de auxiliar na explanação da narrativa ao público” (Krupp, 2017: 18).

¹⁸⁶ “Lecter constructs his murders as artistic set pieces or tableaux” (Simpson, 2017: 40).

¹⁸⁷ “Lecter’s gourmet predilection is accompanied by a refined taste for the arts, as he appreciates classical music and recreates and appropriates Damien Hirst and Sandro Botticelli, but using human bodies as his artistic medium of choice” (Fuchs & Philips, 2018:614).

¹⁸⁸ Hannibal utiliza este traje para matar a su amigo el neurólogo Donald Sutcliffe (“Buffet Froid”, 1x11) y en dos escenas del segundo episodio de la segunda temporada (“Sakizuke”, 2x02). En la primera, se prepara para asesinar al autor del “mural ojo” y, en la segunda, al final del episodio, acude en busca de Bedelia con el fin de asesinarla.



297



298

En general, cada uno de los asesinatos del caníbal logran provocar un cierto disfrute en la audiencia y, por ese motivo, Lecter debe ser considerado un artista, un creador de arte (Bainbridge, 2018:605). A partir de este punto, se analizarán algunos de los asesinatos que se han exhibido en la serie en función de su autoría e importancia a lo largo de la trama. La mayor parte de los homicidios, o, al menos los más artísticos, son perpetrados por Hannibal.

El canibalismo de Lecter funciona casi como una religión y Hannibal, el profeta, trata de difundir su mensaje y captar seguidores a través de la *bella-horrorosa* presentación de sus asesinatos. Considerado como el maestro del crimen en la serie, se erige como un modelo a seguir que va ganando adeptos a lo largo de la ficción. El doctor Lecter funciona como un guía en la transformación a lo largo de la ficción de su mayor aprendiz, Will Graham, y por personajes más secundarios como Abel Gideon, Randal Tierr y James Gray. Son sus aprendices directos y sus seguidores los que crean la escuela Lecter (segundo y tercer apartado de esta sección).

Con el objetivo recordar con mayor facilidad los diferentes homicidios que se explican en las líneas sucesivas a estas, se ha optado por nombrar estos crímenes mediante las obras que toman como referencia sus asesinos o por medio de los apodos que han empleado los propios personajes de la serie de televisión. En definitiva, se han designado nombres breves y sencillos que faciliten entendimiento y asimilación de los lectores de este análisis.

En este sentido, se dividirán algunos de los numerosos crímenes que se cometen en la serie en tres bloques: los que ejecuta el maestro Hannibal con el asesinato del *Hombre árbol* ("Futamono", 2x06); *El triunfo de la justicia*, ("Hassun", 2x03); *Primavera*, ("Primavera", 3x02); *Corazón herido*, ("Antipasto", 3x01); *Disecionando a Beverly*, ("Mukozuke", 2x05) y *La traición de Pazzi*, ("Contorno", 3x05). Por su parte, los homicidios de sus aprendices se ordenan de la siguiente manera: el asesinato de *El oso cavernario*, ("Naka-Choko", 2x10); *Shiva* ("Kō No Mono", 2x11); *La libélula*, ("Secondo", 3x03); *Woundman*, ("Futamono", 2x06) y *El mural ojo*, ("Kaiseki", 2x01).

Por último, nos detendremos brevemente en algunos de los asesinatos más bellos de la serie perpetrados por los asesinatos episódicos que conforman la escuela de ese *arte homicida* de Lecter: el asesinato del *Tótem humano*, ("Trou Nourmand", 1x09); *Las águilas de sangre*, ("Coquilles", 1x05); *Instrumento humano*, ("Fromage", 1x08); *Hongos humanos*, ("Amuse-Bouche", 1x02) y *Colmena humana*, ("Takiawase", 2x04).

5.2.1. Hannibal Lecter “el maestro”

El “Destripador de Chesapeake” es toda una leyenda en la historia de la ciudad de Baltimore e incluso es reconocido en el panorama internacional. Apodado “Il Mostro” en Italia y el “Destripador de Chesapeake” en Estados Unidos, es reconocido y admirado por todo tipo de criminales. Después de treinta años sigue siendo uno de los criminales más buscados en Florencia, ciudad en la que vivió de joven y en la que cometió varios asesinatos, y en Estados Unidos en donde vive actualmente. Si bien es cierto que Hannibal comete algún homicidio de manera violenta por pura supervivencia, para no ser descubierto, la mayor parte de ellos son realizados de manera deliberada y meditada.

El protagonista de la serie actúa como un justiciero, pues tan solo selecciona a aquellos individuos que considera *groseros* y les impone su merecido castigo en forma de obra de arte. “El mundo de Lecter se mantiene a través de la violencia, donde su reparto de la justicia se convierte en otra consideración estética más”¹⁸⁹ (Bainbridge, 2018: 610). En cierta medida, el psiquiatra lleva a cabo una crítica social al unir la manera en la que es presentada la muerte de sus víctimas con las indebidas acciones que cometieron en el pasado. Es destacable el asesinato de Lecter al concejal Sheldon Isley que es castigado por destruir un criadero de pájaros (“Futamono”, 2x06), el del juez que lleva el caso de Will por su ineptitud (“Hassun”, 2x03), del homicidio de Beverly Katz en el que se burla de su profesión al diseccionarla (“Mukozuke”, 2x05) o de Randall Tier que es convertido en el oso cavernario que tanto admira (“Shiizakana”, 2x09).

El asesinato del *Hombre árbol* se trata de uno de los crímenes más elaborados y hermosos de la serie (“Futamono”, 2x06). En la ficción serial, la identidad de Hannibal es sobradamente conocida por la audiencia y, lo interesante, es averiguar cuándo será el próximo asesinato y quien ocupará el lugar central de la nueva obra artística de Lecter. En muchas ocasiones, como ocurre en el mencionado episodio, los espectadores son testigo incluso de los momentos previos a la ejecución del asesinato. Si bien es cierto que en ningún momento se ve directamente al caníbal preparando la escena del crimen del *Hombre árbol*, la autoría es afirmada en dos escenas de este episodio, como veremos a continuación. En la primera de ellas, Hannibal charla con Alana en su cocina mientras preparan juntos un plato para la cena.

Hannibal: Estoy metabolizando la experiencia con una composición de un tema musical.

Alana: ¿De clave o ceremín?

Hannibal: De clave. Stravinski decía que un verdadero compositor piensa en su obra inacabada todo el tiempo.

Alana: ¿Ya sabe qué hacer?

Hannibal: Debo recuperar mi apetito.

Este diálogo resulta muy revelador para la audiencia, ya que Hannibal se describe a sí mismo como un compositor, un artista a la altura de Stravinski. Es compositor y es artista, pues a

¹⁸⁹ “Lecter’s world is maintained through violence, where the dispensation of justice becomes just another aesthetic consideration” (Bainbridge, 2018: 610).

través de sus asesinatos artísticos Lecter consigue su status como gran artista y esteta asesino (Gracia, 2018:72). Mediante estas líneas se expone, del mismo modo, que tras haber sido secuestrado y enviado a matar por Will Graham, Hannibal desea superar ese hecho traumático a través de la captura de una nueva presa para su comida.

Esta no es la primera vez que Hannibal utiliza el recurso de la música para hablar sobre algún crimen. Rescatamos la escena del octavo episodio de la primera temporada ("Fromage", 1x08), en donde el psiquiatra conversa con su pupilo, Will Graham, sobre el macabro homicidio del episodio. Uno de los músicos de la orquesta de Baltimore es asesinado y transformado en un instrumento humano, concretamente, en un violonchelo. Al contemplar la escena, el psiquiatra casi parece maravillarse de la obra que tiene ante sus ojos. De hecho, compara la macabra escena (el horror) con una composición musical (lo bello). En esa conversación, Will asegura que la puesta en escena del homicidio fue parte de una actuación del asesino.

Hannibal: Cada vida es una obra musical. Y como la música somos algo finito. Un arreglo único, a veces armonioso, a veces disonante.

Will: A veces no digno de ser escuchado.

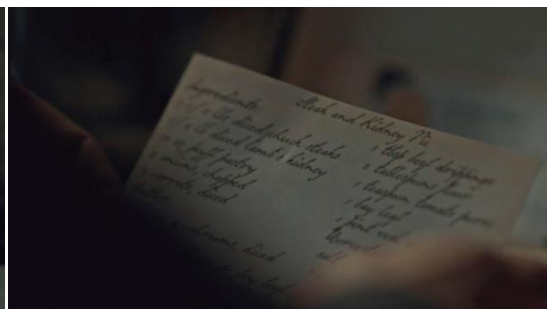
Hannibal: Es un poeta y un psicópata.

Hannibal incide, del mismo modo, en la identidad dual que adquiere el asesino, muy similar a él, puesto que se trata, al mismo tiempo, de un artista y de un criminal.

Volviendo al episodio a analizar, tras la conversación de Hannibal con Alana, se presenta una nueva y breve escena en la que se muestra un *flashback* de Hannibal. En él, se observa al chef escogiendo de su peculiar tarjetero el nombre del concejal Sheldon Isley junto con la receta del pastel de riñones. Esta presentación de los dos planos detalle sucesivos, del Rollodex con el nombre y la receta, le hacen pensar al espectador que el psiquiatra pronto compondrá una nueva obra artística y gastronómica [299-300]. El objetivo de Lecter es siempre el mismo, crear la belleza en el mal y arte en el gore (García Martínez, 2018a: 99).



299



300

Posteriormente, es empleado un primerísimo primer plano del ojo de Lecter para unirlo con imágenes de diferentes flores que más tarde tendrán un papel muy importante en el nuevo asesinato del caníbal. El ojo de Lecter se fusiona con una de las flores amarillas que comienza a florecer [301]. A partir de ese momento se alternan rápidamente, al ritmo de una música armónica compuesta por los sonidos de un arpa e instrumentos de percusión, flores de diversos

colores y especies[302-304]. La música y el cambio de los planos va *increscendo* y concluye con un plano detalle del estómago lleno de flores de colores [305-306].



301



302



303



304



305



306

Con este asesinato, Hannibal critica la labor que realizó el concejal en su mandato. Según se explica en la serie, este político debió de firmar un acuerdo en el que se aprobaba la destrucción de un criadero de aves para construir un aparcamiento, el mismo en el que se presenta su asesinato. De hecho, sobre la cabeza del concejal, Lecter coloca un nido de pájaros. Tal y como explican los forenses, los pulmones estaban llenos de agua para poder alimentar al árbol y a las flores que son insertadas en su estómago.

El caníbal extrae los riñones del concejal para poder elaborar un pastel con ellos tal y como se hace referencia al inicio del episodio, y vacía otros órganos para tener espacio y poder rellenar su estómago con flores: Bella Dona en el corazón, Adelfa blanca en los intestinos y Ragwort en el hígado. La selección de estas flores no es casual, pues todas ellas son venenosas y transmiten el mensaje que lanza Hannibal. Según Lecter, Isley debía morir por tratarse de un

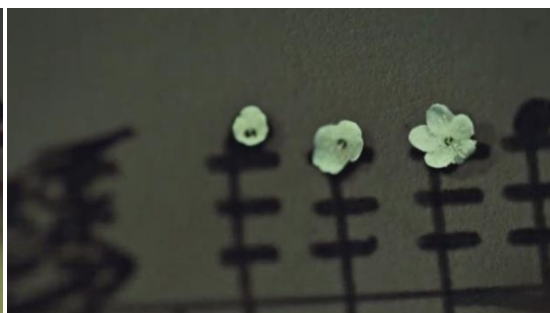
sujeto tóxico. De esta forma, el psiquiatra actúa como un juez que ejecuta su sentencia final. El árbol escogido por el caníbal para situar al concejal es el cerezo que destaca por su belleza. “Al igual que las flores, el tipo de árbol es escogido *ex profeso* por Hannibal, ya que simboliza, según los antiguos samuráis, la sangre, la fragilidad y lo efímero de la vida” (Azkunaga, 2021: 314).

Más adelante, en el mismo episodio, se vuelve a unir a Hannibal con la autoría de este asesinato. El doctor Lecter está sentado tocando el clavicémbalo en una de las habitaciones de su casa con una escasa luz que entra de una de las ventanas. La cámara se va acercando poco a poco al caníbal y alterna diferentes planos, planos detalle, picados y laterales, para que los espectadores observen desde diversos ángulos la delicadeza y elegancia con la que se mueve. Hannibal está en ese momento componiendo el tema musical “Futamono” sobre el que hablaba con Alana Bloom en la conversación anterior y que da nombre al propio capítulo.

Además de la gastronomía, se vincula a Hannibal también con la música. Es quizás en este episodio donde más se muestra la afición de Lecter por la composición musical y donde se utiliza para relacionarlo, precisamente, con el último de sus crímenes. Así, un plano detalle revela la imagen de la última partitura de Lecter donde van emergiendo poco a poco unas flores blancas al ritmo de la música [307-309]. A través de un sutil fundido las flores se fusionan con la imagen del árbol de cerezo, lugar en el que ha compuesto el último *asesinato (est)ético* de Lecter [310].



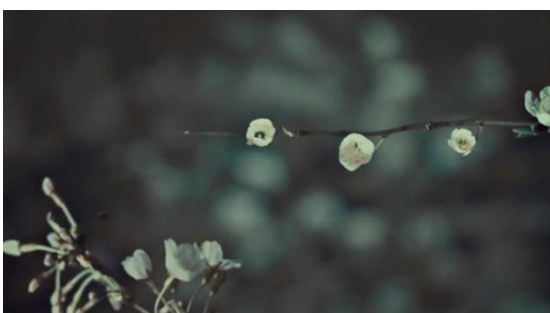
307



308



309



310

La fusión en imágenes de las notas musicales de la partitura que está componiendo Lecter con las flores del árbol del asesinato cumplen la función, al igual que se mostraba anteriormente con el plano detalle del ojo de Lecter, de declarar su autoría como asesino. No obstante, mediante esta transición se pretende unir ante los ojos de la audiencia la doble cara que

esconde Hannibal, la cultura y el salvajismo que convive en este personaje. Se trata, pues, de un delicado artista que compone piezas musicales de día y asesinatos artísticos de noche.

Este asesinato es similar a la escultura natural que elaboró el artista Federico Guzmán del llamado "Hombre árbol" (2011), escogido aquí para titular también la obra de Lecter [311]. Mediante esta representación, Guzmán pretende mostrar la conexión vital de la naturaleza con el hombre, transformado en planta en su obra.



311

El objetivo de Hannibal con esta obra es unir la vida y la muerte en una única imagen. Esta víctima es tomada por Lecter como su modelo (en representación de la muerte) y es escogido su cuerpo como lienzo sobre el que situar las flores venenosas (lo vivo). El cuerpo humano, a punto de descomponerse, se convierte para Hannibal en un bello símbolo de muerte. Para el caníbal sus presas son meras piezas de carne y, por esa razón, sus creaciones pueden ser comparadas con la puesta en escena de los bodegones clásicos. Y es que en ellos, se disponían de manera similar a Lecter los elementos naturales con las piezas de carne.

Es quizás Joel Peter Witkin el artista contemporáneo que más se asemeja a las ideas del caníbal. Este autor se inicia en la fotografía, al igual que Hannibal lo hizo con el canibalismo, debido a un trauma infantil. En su obra engloba temas tabú como los cadáveres y la muerte y los une a algunos personajes marginales como los transexuales, enanos o hermafroditas. Como decimos, la obra del fotógrafo está compuesta por composiciones artísticas un tanto polémicas, ya que trata de recrear temas como la muerte o el sexo por medio de obras clásicas. Es conocido popularmente como el fotógrafo del miedo, ya que consigue crear escenarios tan macabros como los que se pueden encontrar a lo largo de la serie. En las dos fotografías de Witkin, "Harvest" de 1984 [312] y "Still Life, Marseilles" de 1992 [313], tomadas de ejemplo aquí, el artista elige la cabeza de sus modelos como protagonistas de su particular naturaleza muerta. En ellas se contraponen el saber, directamente relacionado con la mente, con los pensamientos más salvajes, simbolizados, en este caso, con las flores o ramas que emanan del interior de estas cabezas.



312



313

Hannibal por su parte, escoge colocar estas plantas en el estómago de su víctima, pues es ahí donde actuaría el veneno de las flores de las que se ha provisto el caníbal para decorar su escenario del crimen. En este sentido, esta obra homicida logra aunar, del mismo modo que la de Witkin, conceptos culturalmente contrapuestos como son la vida y la muerte. Ese macabro escenario de muerte es embellecido y consigue sortear el habitual rechazo que generan este tipo de escenas. Igualmente, el castigo que le propicia Hannibal a su víctima puede ser relacionado con el poema “poison tree” (árbol venenoso) de William Blake. En él, el poeta compara la ira que siente un hombre por su enemigo con el crecimiento un árbol venenoso.

A Poison Tree

I was angry with my friend:

I told my wrath, my wrath did end.

I was angry with my foe:

I told it not, my wrath did grow.

And I watered it in fears

Night and morning with my tears,

And I sunned it with smiles

And with soft deceitful wiles.

*And it grew both day and night,
Till it bore an apple bright,
And my foe beheld it shine,
And he knew that it was mine –*

*And into my garden stole
When the night had veiled the pole;
In the morning, glad, I see
My foe outstretched beneath the tree.¹⁹⁰*

Mediante este poema, Blake utiliza la metáfora del árbol venenoso para hablar sobre los sentimientos reprimidos u ocultos por los seres humanos. El poeta realiza una crítica a la sociedad de la época. A los ciudadanos les eran impuestos unos modelos concretos de conducta social para comportarse siempre de manera educada y reprimiendo toda clase de sentimientos inadecuados como la ira. Es sobre esa hipocresía social sobre la que habla Blake.

El poema se centra, por tanto, en las consecuencias negativas que puede tener refrenar los instintos más básicos de la psique humana. Es necesario, según Blake, dejar brotar esos sentimientos, pues de otro modo florecerán—como una de las manzanas del árbol—y se transformarán en un sentimiento mayor, de ira o venganza incontrolable. De modo que, tal y como explica el poema, es necesario dejar ir las emociones negativas y seguir adelante con la vida antes de que esa energía afecte a uno mismo, fluya el odio y comience a devorar al individuo o, incluso, hiera a los demás como menciona el poeta en sus últimos versos:

*“In the morning, glad, I see
My foe outstretched beneath the tree.*

Hannibal es un claro ejemplo de lo que menciona Blake. El psiquiatra convive con una doble personalidad que no puede revelarse y debe, ante todo y ante todos, mostrarse como el perfecto psiquiatra y amigo. El papel que representa Lecter le obliga a mantenerse como una persona educada y sosegada, como un individuo imperturbable. Sin embargo, este no puede esconder sus sentimientos de ira hacia aquellos a los que considera groseros. El final es el mismo que menciona el poeta, ya que termina dejando salir sus instintos más oscuros.

¹⁹⁰ Traducción de los versos: Estaba enfadado con mi amigo: Le confesé mi ira, y mi ira terminó. Estaba enfadado con mi enemigo: no se lo confesé, y mi ira creció. Y la regué con miedos, noche y día con mis lágrimas. Y la iluminé con sonrisas. Y con suaves traiciones y ardides. Y creció tanto de día como de noche, hasta que dio a luz una brillante manzana. Y mi enemigo contempló su brillo. Y él sabía que era mía. Y de mi jardín la robó cuando caía el velo de la noche; y en la mañana vi con alegría a mi enemigo extendido debajo del árbol.

El siguiente asesinato a analizar es el que comete el doctor Lecter al juez que instruye el caso de Will Graham en el tercer episodio de la segunda temporada (“Hassun”, 2x03). Will es acusado de haber asesinado a Abigail Hobbs y de ser el imitador del “Destripador de Chesapeake”, tras la manipulación de las pruebas por parte de Hannibal. En esta ocasión, la víctima es colocada en la misma posición que el cuadro que tiene tras de sí. Se trata de “El triunfo de la justicia” de Gabriel Metsu elaborado en 1660 [314-315]. Al igual que la mayor parte del arte que se recrea o en el que se basa la serie se trata de una obra de arte del movimiento del barroco.



314



315

Los espectadores pueden intuir que se trata de un asesinato cometido por Hannibal, ya que intenta retrasar el veredicto del juicio de Will. A pesar de que no se ve la preparación de este crimen por parte del psiquiatra, sí que se lleva a cabo una alusión a este cuando el limpiador de los juzgados descubre el asesinato y comienza a sonar una música clásica. A través de la música y de la *artistificación* de este homicidio, se relaciona al caníbal con el homicidio del juez.

En el cuadro de Metsu una mujer con los ojos vendados sostiene una balanza y una espada. El crimen “bello” de Hannibal resulta todavía más perverso al colocar al juez no solo en la posición de la mujer del cuadro, sino también con la cabeza abierta y con su cerebro y corazón colocados sobre la balanza. El mensaje de este asesinato artístico es claro, pues así lo indica el propio Lecter cuando finge revisar la escena del crimen con los agentes del FBI: “La justicia no solo es ciega, tampoco tiene sentido ni corazón”. Es decir, esta vez, realiza una crítica a la justicia en general.

Más adelante, en el segundo episodio de la tercera temporada (“Primavera”, 3x02), se rememora un asesinato que cometió el caníbal años atrás cuando vivió en Florencia, tal y como se narra en la novela *Hannibal* (Harris, 1999: 138-139). Hannibal recreó la obra de arte de “La primavera” (1477- 1482) de Sandro Botticelli, de manera muy detallada, casi idéntica a la obra original. *La primavera*, nombre del episodio y del asesinato, tiene una gran importancia en su vida. Según informa el inspector Rinaldo Pazzi de Florencia, Lecter denominado “Il mostro” en la ciudad italiana, ya admiraba la obra de Sandro Botticelli cuando era joven. Mediante un *flashback* los espectadores pueden ver al joven sentado en la Galería Uffizzi de Florencia frente a la pintura original contemplándola y dibujándola en su cuaderno [316-317].



316



317

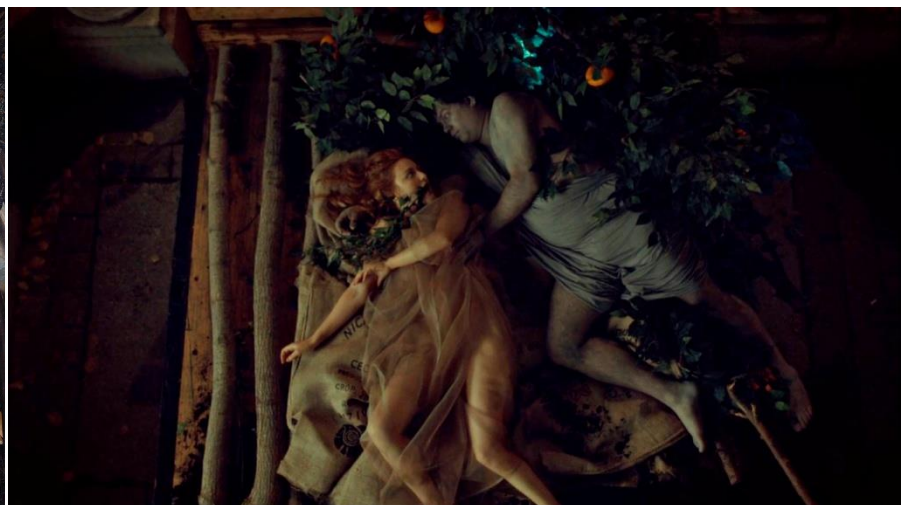
Es de destacar que para este crimen Hannibal decide no representar al completo el cuadro de Botticelli [318], sino tan solo a dos de los sujetos que aparecen en la obra [319-320]. Estas víctimas son colocadas del mismo modo que en el cuadro y sobre unos troncos de madera que simulan el bosque de la escena a la que da vida.



318



319



320

El cuadro debe ser leído de derecha a izquierda y narra una escena del *Natura Rerum* del poeta epicúreo Lucrecio. En esta escena, se relata el origen mitológico de la Fiesta de Flora (la Floralia). Un bosque frondoso es el lugar en donde discurre esta escena familiar y donde se halla la armonía completa entre sus diferentes componentes. “El cuadro en su conjunto transpira orden y armonía; podría ser la escenificación de la categoría sensible de la belleza” (Trías, 1982:65).

Según explican los expertos, los dos sujetos que observamos en la recreación de Hannibal son Cloris, la mujer que expulsa flores de su boca, y Céfiro, pintado en la obra en tonos azules o verdosos para ser diferenciado del resto de personajes. Céfiro, el Dios del Viento, intenta capturar a Cloris (la pureza) porque se enamoró apasionadamente de ella y la convirtió en su esposa por la fuerza. El dios del Viento, arrepentido, la transformó en Flora y le entregó como regalo un bello jardín en el que sería permanentemente primavera. Aunque no aparece en la obra de Lecter, merece la pena mencionar que en la obra de Botticelli, justo en la parte superior central del cuadro, aparece colocado un niño alado, Cupido, con los ojos vendados. El mensaje que desea trasladar, como una manera de dar un cierre a su fábula, es que el amor es ciego y el enamoramiento algo arbitrario.

Con su obra, el caníbal, desea remarcar dos conceptos: la fatalidad o el mal, representado en Céfiro, y la pureza o el bien, simbolizado en Cloris. Así, el mensaje que traslada Lecter es que incluso la pureza puede ser corrompida. No solo es la idea de la pureza la que se pervierte en esta recreación del *arte homicida* de Hannibal. La elección de la pintura de Botticelli no es casual para el psiquiatra. Esta obra se presenta como una de las más bellas de la historia del arte, ya que se encuentra en el límite de la categoría de la belleza, según Eugenio Trías (1982:59).

La bella imagen creada por el caníbal no puede ser denominada más que como una representación *bello-horrorosa*, ya que su peculiar recreación del cuadro del pintor italiano puede llegar a despertar al mismo tiempo sentimientos de fascinación y desagrado. “El espectador, incómodamente posicionado entre la curiosidad, la maravilla y el miedo, se convierte conscientemente en una parte del control del espectáculo¹⁹¹” (Arnett, 2016:28).

De este modo, Lecter crea una nueva concepción de la idea de la belleza y desliga la imagen de la muerte con su representación tradicional. El fin de una vida era en el arte clásico, a diferencia de lo que propone Hannibal, algo negativo y esta idea debía ser trasladada a la sociedad mediante imágenes repulsivas y lúgubres. La elección temática del cuadro guarda también un significado oculto dentro de la obra de Lecter.

Con la llegada de la primavera, primera estación del año, da comienzo un nuevo ciclo en donde gran parte de la flora, oculta durante el invierno, vuelve a florecer, a tener vida. No solo se narra la fábula de algunos de los dioses de la naturaleza, como indicábamos más arriba, sino también se alude, de manera más general, al nacimiento del ciclo de vida. En la Primavera de Hannibal, las flores que decoran su *arte* no florecen, sino todo lo contrario. Las flores se quedarán marchitas al igual que los cuerpos que componen la obra.

¹⁹¹ “The viewer uncomfortably positioned between curiosity, wonder, and fear, consciously becomes a part of the grip of the show itself” (Arnett, 2016:28).

El caníbal consigue transformar una de las ideas que aparecen implícitas en el cuadro, el nacimiento de la vida, al reconstruir una obra sobre la muerte. Los cuerpos sin vida son colocados de manera teatral y Lecter traslada, así, la idea fugacidad de la belleza, igualmente efímera que el de una vida. “Hannibal juega, precisamente, con esa idea al exponer los cuerpos sin vida de sus víctimas en una eterna, pero perecedera fotografía” (Azkunaga, 2021:316-317).

La importancia de esta obra se remarca de nuevo en un episodio posterior, en el sexto de la misma temporada (“Dolce”, 3x06), ya que es frente a este cuadro donde se encuentran finalmente Will y Hannibal. Tras su última reunión, en el que Hannibal mata a Abigail y por poco asesina a Graham, este último decide probar suerte en la Galería Uffizzi, en donde cree que puede encontrar al caníbal. Se trata de una escena clave en la transformación de Will y de la relación de ambos. Hannibal (encarnando a Céforo) busca continuamente a su amado (Cloris), imagen que representa la flora o el salvajismo de Will. Será al final de la serie cuando se conozca el desenlace de la obra, pues no será hasta esa lucha cuando el joven decida seguir el camino del caníbal.

Es en la tercera temporada cuando mejor se percibe el amor que sienten Will y Hannibal. No se trata tanto de un amor entre amigos, sino de un amor romántico. Prueba de ello es el *Corazón herido* que le regala Lecter a su amigo al final del primer episodio de la tercera temporada (“Antipasto”, 3x01). Este nuevo asesinato de Hannibal es presentado como una ofrenda del amor que siente Lecter por Graham para hacerle saber que sus sentimientos hacia él no han cambiado. Antes de ser introducida esta nueva obra de arte de nuestro protagonista, se revelan imágenes previas a la elaboración del asesinato.

En esta ocasión, los espectadores no ven directamente cómo Lecter construye y deforma a su víctima, Anthony Dimmond, para parecerse a la figura de un corazón, pero sí se utiliza un símil al mostrar a Hannibal doblando una hoja de papel como si fuese ese cuerpo. Para Hannibal, los cuerpos son tan solo una forma, un objeto, que se puede moldear y transformar a su antojo. El cuerpo no es un arte en sí mismo sino un medio para crear ese arte: como un a escena del crimen esculpida y como ingrediente de una creación culinaria (Dellwing, 2019: 295).

La escena da comienzo con un primer plano de Hannibal en una habitación ligeramente iluminada. En ningún momento vemos dónde se encuentra, ya que el interés de estas imágenes es la concepción del nuevo asesinato de Lecter desde un punto de vista poético. Por ese motivo, las imágenes son pausadas, acompañadas de una música lenta. A través de un plano detalle observamos las manos de Hannibal sosteniendo una hoja en la que aparece dibujado “el hombre Vitruvio” y comienza a doblarlo [321]. Hannibal moldea el cuerpo de Dimmond, como lo hace con la ilustración de Leonardo da Vinci, y solo halla la perfección a la que alude la lámina por medio de su descomposición.

A continuación, para reflejar el paso del tiempo, de la noche a la mañana, se ofrece un *timelapse* de los exteriores del Palacio de Palermo. Nos adentramos ahora en la capilla. Se expone, primero, un plano detalle de una virgen siendo iluminada por la luz trasera de los ventanales de la capilla. En segundo lugar, para volver a reflejar el paso del tiempo, se emplea un plano detalle de los mangos de las espadas, sobre las que más tarde se colocará el corazón humano de Lecter. La sombra de esta imagen va moviéndose como si se trataran de las manecillas del reloj [322].

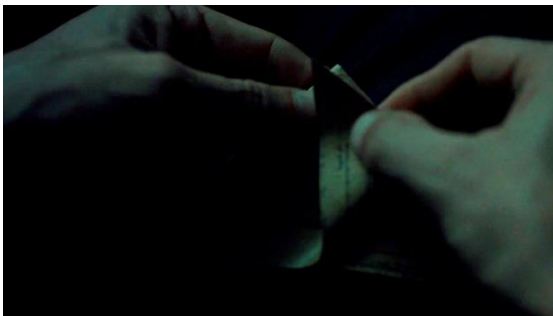


321



322

Se alternan a partir de este punto imágenes previas del asesinato: Hannibal doblando y creando mediante papiroflexia un corazón de papel, y las imágenes posteriores al crimen, en donde se observa la composición artística acabada y colocada sobre la capilla del Palacio de Palermo. Así, en estos planos se suceden imágenes del pasado y del presente, como si se tratasen de escenas paralelas y se rompieran los límites del espacio y del tiempo [323-326] Se combinan varios planos detalle de Hannibal doblando el folio y en los que se distinguen diferentes pedazos de carne de su obra artística. Finalmente, Lecter termina de elaborar el corazón de papel [327] y se presenta la obra terminada [328].



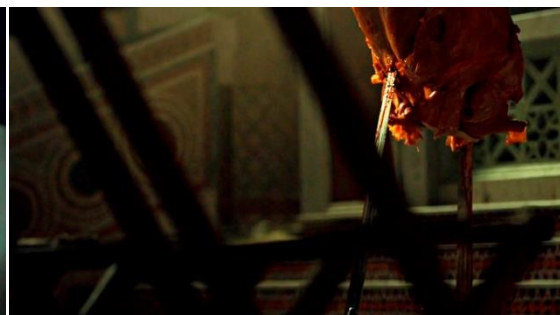
323



324



325



326



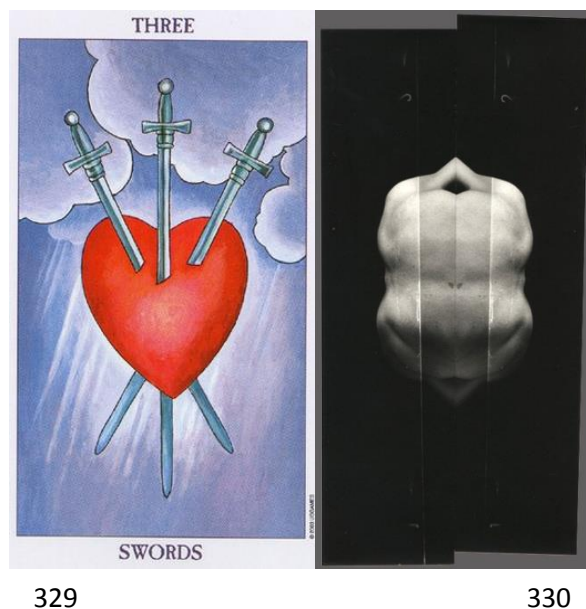
327



328

Lecter coloca su corazón sobre la calavera que aparece dibujada sobre el suelo de la capilla de Palermo, sobre la que había hablado anteriormente con Will. Como ya adelantábamos, este “corazón herido” es un mensaje directo de Lecter para Graham. El propio Will lo describe al contemplarlo como “Un San Valentín escrito en un hombre desecho”. La puesta en escena del asesinato recuerda a la imagen del tres de espadas de la carta del tarot [329]. La lectura de esta carta se asocia a un dolor profundo e inesperado en la vida. Cuando esta carta aparece en el tarot indica que la vida de esa persona está inundada por la tristeza que provoca el desamor o una grave pérdida. El tres de espadas sirve también como una manera de liberarse de aquello que aflige a alguien. De modo que Hannibal no solo lanza un mensaje para Will, sino también se libera de sus sentimientos.

Por otro lado, la peculiar composición del cuerpo de la víctima puede, también, recordar a una de las 35 fotografías realizadas por el salvadoreño Walterio Iraheta [330]. En su obra “Corpus Medius” presenta figuras corporales construidas por medio del ensamblaje de varias fotografías antiguas. Por su parte, el artista rechaza mostrar el cuerpo humano en su estado natural y pretende, así, crear una nueva concepción de belleza de lo corporal.



En último lugar, se establece un paralelismo entre el *corazón herido* que le regala Hannibal a Will con la obra “El corazón delator” (1845) de Edgar Allan Poe. Esta obra gótica narra la historia un hombre, el narrador anónimo, que asesina al anciano con el que convive. El protagonista descuartiza el cuerpo de su víctima y lo esconde bajo la tarima del suelo y es cuando llega la policía cuando afloran los sentimientos de culpabilidad del asesino e imagina latiendo el corazón del fallecido anciano. En este sentido, es comparable la inestabilidad mental del personaje de la novela de Poe con el propio Will Graham quien imagina también el corazón inerte que tiene frente a sí latiendo y conformando una figura cuadrúpeda similar a la del Wendigo.

Otro de los asesinatos más recordados y macabros del caníbal es el que aparece en el quinto episodio de la segunda temporada (“Mukozuke”, 2x05) con la muerte de Beverly Katz, uno de los personajes recurrentes de la serie. Al inicio de la segunda temporada, Will es encerrado en

el Centro Psiquiátrico de Baltimore y es Beverly uno de los pocos apoyos del joven. Katz visita a Graham en Baltimore y decide, finalmente, creer la versión de Graham sobre la identidad de Hannibal. La joven forense decide acudir a escondidas a la casa de Hannibal en busca de respuestas. Sin embargo, lo que halla la joven, en realidad, es su propia muerte.

En honor a su profesión, el cuerpo de la forense es diseccionado y colocado en láminas de cristal, similares a las que se utilizan para observar a través de un microscopio. Esta recreación del asesinato de Katz toma como referencia la obra de Damien Hirst. Son de mencionar las piezas “Some Comfort Gained from the Acceptance of Inherent Lies in Everything” (1996) en donde secciona el cuerpo de una vaca en varios fragmentos u otras obras en las que divide, por ejemplo, a un tiburón o a una vaca y su ternero en la obra titulada “Mother and Child divided” [331-332].



331



332

El objetivo es nuevamente traspasar la fina línea que separa el arte del gore en los asesinatos de Hannibal. Al igual que con el concejal Isley, Lecter selecciona a su víctima y escoge una presentación concreta para su crimen. Por esa razón, el psiquiatra juega con el trabajo de la forense y se burla de ella al colocarla como si se tratase de un cuerpo o una pieza que debe analizar y diseccionar. Con el mismo sarcasmo prepara el asesinato de Rinaldo Pazzi en el quinto episodio de la tercera temporada (“Contorno”, 3x05) en el denominado como *La traición de Pazzi*.

En el primer episodio de la tercera temporada (“Antipasto”, 3x01) Hannibal da una conferencia en Florencia sobre la traición en el arte. Entre las obras que destaca se menciona una pequeña escultura de Judas, abierto por el estómago y con los intestinos fuera, que se encuentra en el exterior de la catedral de Benevento. Según el psiquiatra, la traición y el ahorcamiento son conceptos que van unidos desde la antigüedad. El final de Pazzi será el mismo que la obra de Benevento, pues él es el Judas que pretende traicionar a Hannibal. La intención del detective no es denunciarlo a las autoridades, sino venderlo al magnate Mason Verger quien pide una cuantiosa recompensa por dar con el caníbal.

No es hasta el quinto episodio de la tercera temporada (“Contorno”, 3x05) cuando se lleva a cabo este homicidio. Hannibal y Rinaldo charlan animadamente sobre arte y Lecter le enseña una pequeña escultura de madera en la que se muestra a uno de sus antepasados colgado de la misma manera que Judas. Pronto comienza a sonar “Passacaglia in C minor BWV 582” de Ullrich Böhme, música clásica que pone en alerta a los espectadores. Hannibal le explica a Pazzi el motivo por el que fue condenado su antepasado, pues debió dejarse seducir por unas monedas para sufrir un final como ese.

La traición de Pazzi es condenada por Hannibal del mismo modo que fue sentenciado su antepasado o el propio Judas. Tras esta línea de diálogo de Hannibal, Pazzi es capturado. Antes de ser asesinado se incluyen un par de planos en los que la audiencia tiene la oportunidad de observar de primera mano el rostro del temible captor del detective italiano en los momentos previos a su muerte. Finalmente, Lecter le realiza un corte en la tripa antes de ser lanzado por uno de los balcones del edificio en el que se encuentran. Este asesinato recuerda también al que se muestra al inicio del filme *Suspiria* (Dario Argento, 1977) [333-334].



333



334

5.2.2. Los aprendices de Lecter

Como decimos, Hannibal no solo es considerado como un modelo a seguir por su *arte homicida* como “Destripador de Chesapeake”, sino también como un mentor para los pacientes que acuden a su consulta, ya sea su aliado y confidente Will Graham, Randal Tier, un antiguo paciente suyo, o algunos asesinos que ansían convertirse en Lecter como Abel Gideon o James Gray. Todos ellos, los aprendices de Hannibal, tienen en mente la obra del caníbal a la hora de construir sus creaciones y, por tanto, desean continuar con el legado de su maestro.

El mayor aprendiz de Hannibal, Will Graham, mantiene un fuerte vínculo a lo largo de la ficción y los espectadores tienen la oportunidad de ir descubriendo la evolución de este personaje hacia el mal. Para Graham, Hannibal no actúa únicamente como el psiquiatra que le ha recomendado su jefe del FBI, Jack Crawford, sino, más bien, como un amigo con quien intercambia sus miedos y preocupaciones. Es desde la primera temporada cuando ambos protagonistas forjan un vínculo especial que se prolongará a lo largo de la serie. Sin embargo, no es hasta la segunda y, en especial, la tercera temporada, cuando Graham decida seguir los pasos de su mentor.

Al final de la segunda temporada, Hannibal y Will se encuentran en un periodo complicado de su amistad. En su peculiar toma y daca, Lecter decide enviarle a Graham un antiguo paciente suyo, Randal Tierr, para que combata con él y se acelere su proceso de transformación (“Naka-Choko”, 2x10). El plan del caníbal funciona a la perfección, pues Randal Tierr es finalmente asesinado por Graham. Igualmente, el perfilador criminal cometerá un nuevo homicidio en el siguiente episodio (“Kō No Mono”, 2x11), donde el caníbal y su pupilo transforman conjuntamente el cuerpo de una mujer para asemejarse al del dios Shiva.

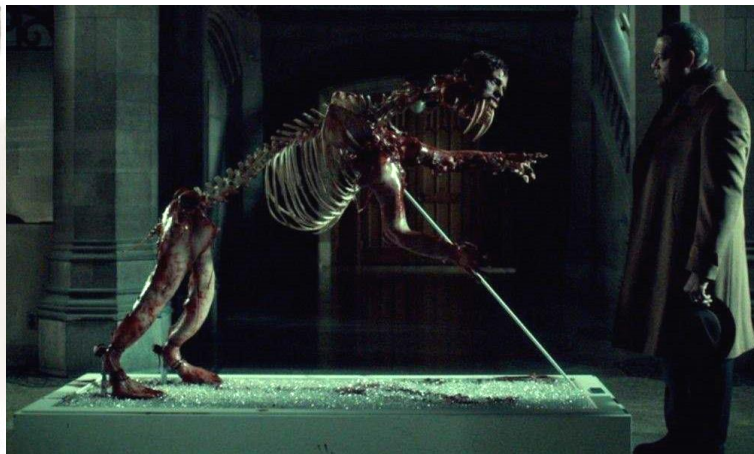
El asesino en serie Randal Tierr es presentado en el capítulo nueve de la segunda temporada (“Shiikazana”, 2x09) como un criminal que actúa disfrazado de oso cavernario, traje especial que él mismo ha elaborado. Precisamente, la pasión del paciente de Lecter por el animal

extinguido será utilizada a modo de burla en su posterior asesinato. El asesinato de *El oso cavernario* es expuesto, en esta ocasión, en el museo en el que trabaja la víctima y su cabeza es colocada en el esqueleto de este animal, ofreciéndole al fin, la conversión que tanto ansiaba. De modo que la disposición del cuerpo de Randall Tier en este animal es una forma de burlarse, pero, a la vez, de honrarle convirtiéndolo en el ser que tanto deseaba transformarse.

El grotesco asesinato que componen conjuntamente Hannibal y Will es fácilmente comparable con otra de las obras del mencionado artista Joel Peter Witkin. En esta ocasión, la fotografía “Cupid and centaur in the museum of love” (1992) dispone y expone el esqueleto de una figura como si de una obra de museo se tratase [335-336]. Las similitudes con la obra de los protagonistas van más allá, pues la obra de Witkin muestra dos figuras del relato mitológico, el dios del deseo amoroso, Cupido, y un centauro. El escenario de la ficción se vuelve aún más grotesco que la fotografía a la que hace referencia, pues Lecter y Graham desfiguran el cuerpo de Tier intencionadamente para anexionarlo al cuerpo del legendario oso cavernario.

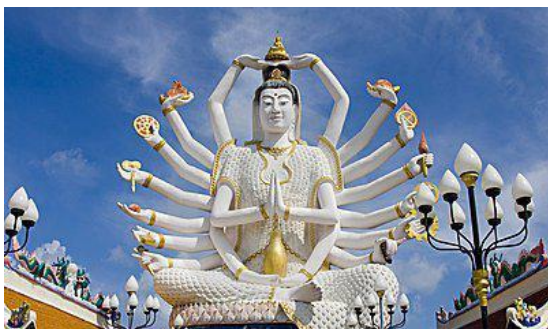


335



336

Como decimos, Hannibal volverá a actuar en la composición de un nuevo asesinato con Will Graham unos episodios más adelante (“Kō No Mono”, 2x11). La autoría de ambos personajes queda patente en la ficción por medio de una imagen, previa a la presentación del asesinato, donde se muestra a Lecter y Graham en una de sus sesiones de terapia con la figura del wendigo transformada en esta diosa [337-338]. Este asesinato tiene como objetivo asegurar la transformación de Will Graham como asesino caníbal y divinizarlo al ser comparado con esta deidad hindú.



337



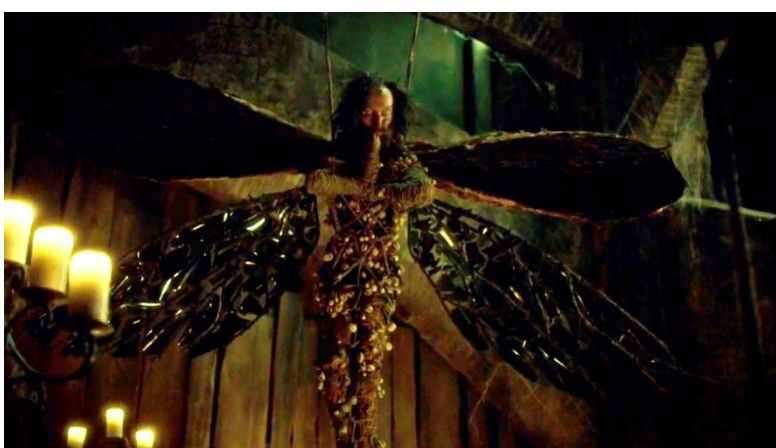
338

En el tercer episodio de la tercera temporada (“Secondo”, 3x03) ya se ha completado prácticamente la transformación de Will Graham. En este episodio, viaja hasta Lituania, ciudad natal de Lecter, para tratar de hallar respuestas sobre el paradero del caníbal. Allí es donde Will ejecuta su primer asesinato intencionado¹⁹² el denominado como *La libélula*. Graham descubre en la casa de Lecter uno de sus mayores secretos y es que esconde en unos calabozos a uno de los asesinos a su hermana a quien el caníbal había decidido mantener con vida durante décadas.

Como un toque de atención para Hannibal, Will decide asesinarle y disponer una puesta en escena excéntrica, semejante a las que compone el caníbal. El cuerpo de la víctima es colgado sobre el techo, dentro de una especie de crisálida y de su espalda emergen unas finas alas, similares a los de una libélula. El asesinato es un claro mensaje para Hannibal y para la audiencia: la metamorfosis de Will, como la de este insecto, es inminente. Igualmente, es también una referencia a la polilla que protagoniza el cartel promocional de *El silencio de los corderos* [339-340]. Y es que Will Graham actúa como el discípulo de Hannibal, igual que lo hará Clarice Starling en un futuro (siguiendo el orden cronológico narrativo establecido por Harris).



339



340

El tercer crimen a mencionar es el que realiza Abel Gideon, uno de los mayores seguidores de Hannibal. Durante la primera temporada este psicópata trata de hacerse pasar por el “Destripador de Chesapeake” mientras se encuentra interno en el Hospital Psiquiátrico de Baltimore. Es ahí donde imita a la perfección uno de los antiguos asesinatos de Lecter, *el hombre herido*. Gideon admira las obras de Hannibal Lecter y, por ello, trata incluso de suplantar su identidad como “Destripador de Chesapeake” al recrear este antiguo asesinato.

Gideon dispone el cuerpo de una enfermera del psiquiátrico del mismo modo que hizo Hannibal años atrás [341-342]. Para este psicópata, el caníbal es uno de los asesinos más significativos de los últimos años y, por ese motivo, decide recrear su obra con el objetivo de apropiarse de su nombre para obtener un cierto estatus entre sus compañeros del psiquiátrico. No obstante, en su particular recreación homicida, Gideon omite uno de los

¹⁹²Sin contar el asesinato que cometió en defensa propia contra Garret Jacob Hobbs en la primera temporada.

rasgos distintivos del caníbal, puesto que no le practica a su víctima ninguna incisión para extraer sus órganos como lo haría el verdadero asesino.



341



342

Además de la habitual extracción de órganos de sus víctimas o de sus representaciones artísticas, el interés y entendimiento de la fisionomía humana es otra de las señas de identidad del caníbal. De este modo, al igual que hace Gideon en el presente, Lecter en el pasado quiso remarcar su identidad como asesino al elaborar el asesinato de *El hombre herido* donde sobresalieran sus conocimientos de anatomía humana.

Como ya se explicó en el análisis que precede a este, *The wound man* es uno de los bocetos que guarda Lecter en su despacho, probablemente empleado cuando cursó sus estudios en cirugía. El *Hombre herido* es una imagen utilizada con fines quirúrgicos en Europa en los siglos XIV y XV. Su primera aparición data de 1491 cuando fue publicada en el libro veneciano *Fasciulus medicinae*. Esta imagen guiaba a los médicos en la cura de lesiones y heridas. Sin embargo, Lecter la emplea con el fin contrario, pues le sirve para realizar su carta de presentación como Destripador de Chesapeake.

Lo que logra Hannibal es invertir totalmente el significado de la ilustración. Usada antaño como modelo para guiar a los médicos en la cura de heridas de arma blanca, Lecter lo utiliza como un patrón de heridas a seguir para fabricar su nuevo asesinato. No busca, por tanto, salvar la vida de un sujeto, sino arrebatarla. Además de ello, como ya se ha mencionado, este boceto guarda también una gran importancia en la saga de Hannibal, puesto que es a través de este dibujo como Graham en la novela y Lass en la ficción televisiva descubren la identidad de Lecter.

En último lugar, uno de los asesinatos más curiosos de la serie, y que merece especial mención, es el que comparte autoría Hannibal Lecter con un asesino episódico, James Gray. Es en el primer y segundo episodio de la segunda temporada (“Kaiseki”, 2x01; “Sakizuke”, 2x02) donde se presenta uno de los asesinatos más bellos de la ficción. Más de una decena de cuerpos son colocados y ordenados por tonalidades de piel para crear un mural humano con la forma de un ojo. Los cuerpos son escogidos minuciosamente por su autor como si se tratase de una paleta de colores. El verdadero horror que esconde esta imagen puede ser incluso olvidado por la audiencia al exponerse de un modo tan artístico y bello. “El ejemplo del mural humano también rescata la importancia clásica y neoclásica de la perfección del cuerpo humano como cúspide del concepto de belleza” (García Martínez, 2019:218).

Este asesino episódico, apodado “el muralista” por los agentes del FBI que llevan el caso, toma la idea del fotógrafo estadounidense Spencer Tunick de su obra “La mirilla” [343-344]. Este artista utiliza el cuerpo humano como único elemento artístico. Su obra se caracteriza por construir imágenes de desnudos en masa en amplios espacios. El cuerpo se convierte, en Tunick y en la obra de Gray, en las pinceladas necesarias para componer su obra. Los cuerpos desnudos no tratan de subrayar la sexualidad, sino reconfigurar los conceptos asociados a la desnudez como la privacidad y la perfección del cuerpo humano.

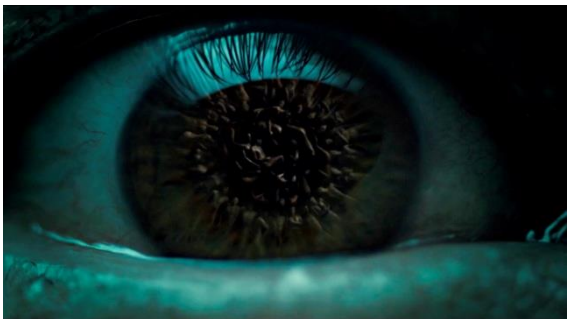


343



344

La misma admiración de Gray por el “Destripador” es compartida por el caníbal, quien alaba el *arte homicida* que ha construido. Mientras Hannibal examina uno de los cuerpos del mural afirma que podrían hallarse restos de pruebas entre las grietas formadas a partir del pegamento empleado para unir los cuerpos del mural. De este modo, el artístico asesino deja una marca de pintura similar al craquelado, textura marcada por el deterioro y agrietamiento de las pinturas clásicas. Finalmente, Hannibal consigue dar con el paradero de la ubicación en la que se encuentra el mural y contempla maravillado la escena desde las alturas. Antes de que Lecter asesine al autor de la obra, James Gray, se presenta un primerísimo primer plano de su ojo y se funde con la imagen de los cuerpos que componen el mural [345]. En ese instante comienza a sonar “Mass in B minor BWV 232: Dona nobis pacem” de Sebastian Bach y se muestra desde las alturas la imagen contrapicada de Lecter [346].



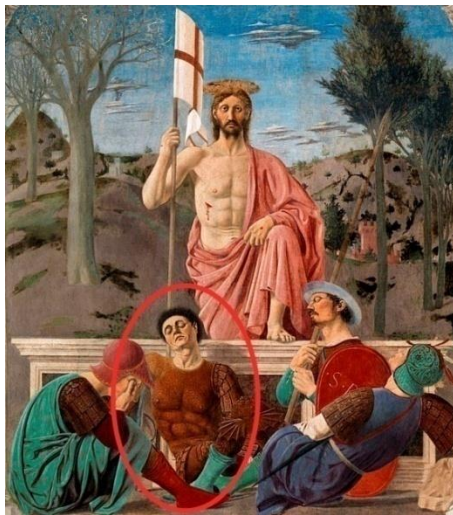
345



346

En cierta medida, la audiencia posee parte de ventaja al conocer previamente la identidad de Lecter y al anticiparse a la mayoría de sus asesinatos. Estos planos, en especial el recurrente uso del reflejo en la serie, funcionan como un anticipo para los espectadores de las intenciones del caníbal, así como una manera de reclamar su autoría por el homicidio que cometerá a continuación.

Hannibal disfraza este asesinato al colocar, como una víctima más, precisamente, al autor en el centro de la obra. A pesar de que no se trata, en un principio, de una creación del caníbal, Lecter se vale del asesinato de Gray para intervenir en ella. Hannibal es, en este sentido, el encargado de dar la última pincelada al cuadro inacabado. Esta herramienta recuerda a la utilizada por artistas como Piero Della Francesca en su obra *La resurrección de Cristo* (1463-1465) o Velázquez en su obra "Las Meninas" (1656) en donde los autores se incluyeron a sí mismos en sus óleos con el objetivo de revelar su autoría desde un punto de vista más visual [347-348].



347



348

5.2.3. La escuela de Lecter

A lo largo de la ficción televisiva son varios los asesinos en serie que desea recrear el estilo caníbal y presentar sus crímenes por medio de escenas *bello-horrorosas*. Estos homicidas deciden firmar como el *Destripador* al recrear de la mejor manera posible la puesta en escena de algunos de los crímenes más antiguos de Lecter. Sin embargo, pasan por alto un detalle revelador del caníbal y es que su verdadera firma no es tanto su puesta en escena, a menudo cambiante, sino la extracción de uno o varios de los órganos de sus víctimas. Todos ellos integran por su interés en el *arte homicida* de Hannibal lo que se ha llamado "La escuela de Lecter".

En este apartado se seleccionarán algunos de los crímenes más destacables de la serie, tanto los que se han considerado más bellos como aquellos que tienen una importancia mayor en la trama. Es especialmente en la primera y en la segunda temporada cuando aparecen de manera más recurrente este tipo de asesinos episódicos. En estas temporadas, *Hannibal* se presenta con la estructura narrativa similar a ficciones de investigación criminal como *CSI*:

Crime Scene Investigation (E. Zuiker y Donahue, 2000-2015) en las que se introduce un nuevo asesino por episodio y no es hasta el final del capítulo cuando se descubre quién es el criminal.

Son de mencionar aquí algunos de los *asesinatos artísticos* creados por la escuela de Lecter, por personajes secundarios, como el asesinato que se ha denominado *Las águilas de sangre* ("Coquilles", 1x05), *Instrumento humano* ("Fromage", 1x08), *Tótem humano* ("Trou Normand", 1x09), *Hongos humanos* ("Amuse-Bouche", 1x02) y *Colmena humana* ("Takiawase", 2x04). El primer asesinato a mencionar es el del episodio noveno de la primera temporada ("Trou Normand", 1x09). En él, su autor construye una figura, similar al tótem indio, al organizar más de 17 cuerpos en un *Tótem humano* [349-350]. Es, en palabras de McLean, una de las más macabras escenas que se han visto en televisión (2015:166).

El tótem en la cultura hindú se tomaba como símbolo icónico de la tribu o del individuo. En palabras de Will, "los tótem conmemoran acontecimientos, cuentan la historia de una vida". Es el caso de este asesino que expone su largo currículum homicida, los crímenes perpetrados a lo largo de cuarenta años, por medio de esta imagen. Al igual que los tótems hindús, Lawrence Wells, su creador, coloca a sus víctimas en orden cronológico ascendente, para ser leídos de abajo a arriba. El mismo Will deduce que el asesino deseaba que quienes observaran su arte realizaran esta lectura. Por esta razón, el criminal sitúa a su primera víctima en la base del tótem y a su víctima más reciente en la cima.



349



350

El asesinato de *Águilas de sangre*, del episodio quinto de la misma temporada ("Coquilles", ¹⁹³1x05), es igualmente *bello-horroroso*. Este crimen es realizado por Lecter antes de ser capturado por el FBI, según se explica en la novela *Hannibal* (Harris, 1999: 356). Sin embargo, en la ficción televisiva la autoría del crimen recae en uno de los asesinos episódicos. Es el personaje de Elliot Buddish el que coloca dos cuerpos como si fueran ángeles utilizando la técnica de tortura que empleaban los vikingos con el objetivo de honrar dichos cuerpos.

¹⁹³ "Coquilles" es un nombre francés que se traduce como "concha de ostra". Según Bryan Fuller, el nombre escogido para este episodio hace alusión a la tendencia del asesino de abrir a sus víctimas por detrás, como si abriese sus caparazones.

Los cuerpos de las dos víctimas son situados en posición de rezo, de rodillas, frente al pie de cama. La piel de su espalda es seccionada en dos y suspendida en el aire por medio de un fino hilo transparente, presumiblemente de pita. Su cuerpo es transformando para simular la forma de un ángel. Tal y como se explica en el episodio, el asesino pudo haberse tumbado en la cama para contemplar desde ahí su obra acabada. De este modo, el criminal pudo buscar el perdón de Dios por medio de sus ángeles al igual que retrata el pintor Caravaggio en su óleo “La Anunciación” de 1608 [351-352].



351



352

La disposición de asesinatos como el mencionado del *Águila de sangre*, *Triunfo de la justicia* o el asesinato *La libélula* de Graham recuerdan, en cambio, al arte que lleva a cabo el fotógrafo Sterlarc Arcadiou, en concreto, a su obra “Suspension” (1976-1988), en donde emplea hilos o arneses para poder situar a hombres y mujeres en posiciones concretas suspendidas en el aire [353-354]. En su obra ha utilizado toda clase de instrumentos médicos, prótesis, sistemas robóticos y de realidad virtual con el objetivo de explorar construcciones anatómicas alternativas al cuerpo humano.



353



354

Un nuevo asesinato artístico tiene lugar en el octavo episodio de la primera temporada (“Fromage”, 1x08). Para introducir este asesinato en la serie se muestra primero, a través de un breve *flashback* y sin desvelar la identidad del asesino, el método que emplea un hombre para la fabricación de las cuerdas para su violonchelo. Se exponen imágenes de la extracción de los intestinos de un individuo y su posterior preparación hasta convertirse en una fina cuerda para el instrumento musical.

Tobias Budge, el asesino de este crimen escoge como víctima a uno de los músicos de la Orquesta Metropolitana de Baltimore por tratarse, según el caníbal, de un mal músico. Por ese motivo, a modo de lección, su asesino decidió convertir su cuerpo en un instrumento musical. Mediante planos muy dinámicos se introduce este crimen con detalle. Primero, de frente [355], seguidamente, desde un plano medio corto lateral en donde se aprecian las cuerdas vocales y, finalmente, desde un plano detalle de estas últimas. A continuación, Will y Crawford entran en el auditorio donde se encuentra el cadáver y examinan la escena del crimen. Graham se imagina preparando el homicidio e incluso tocando el sonido que producen las cuerdas vocales del asesinado [356].



355



356

Son buenos ejemplos de escenas *bello-horrorosas* también el asesinato de *Hongos humanos*, del segundo episodio de la primera temporada (“Amuse-Bouche”, 1x02) [357] o *Colmena humana* del episodio cuarto de la segunda temporada (“Takiawase”, 2x04) [358]. En ambos crímenes los cuerpos humanos cumplen una función vital, pues estos son empleados para crear nuevos organismos de vida. Si bien es cierto que en *Hongos humanos* el proceso de descomposición de los cuerpos está acelerado. Su asesino, Eldon Stammets, cumple el mismo objetivo que cualquiera de los asesinatos de Hannibal.

Esa eterna fotografía que nos presenta Lecter en sus obras tiene una fecha de caducidad temprana y es que los cuerpos comenzarán a pudrirse y a crear nuevas vidas. Por otro lado, al igual que el caníbal acondicionó un cuerpo humano para servir de criadero de pájaros en su *Hombre árbol*, la asesina Katherine Pimms proporciona en su *Colmena humana* un lugar para las abejas. En definitiva, estos dos crímenes consiguen invertir su significado y lograr una perfecta unión con la naturaleza.



357



358

En definitiva, los asesinatos presentados en *Hannibal* destacan por su alto valor estético, tanto los creados por el maestro, como por sus discípulos o su Escuela. Hannibal sirve como un modelo a seguir para su antiguo paciente Randal Tierr, Abel Gideon o James Gray. No obstante, es Will Graham su mayor pupilo y el único al que vemos su transformación y la manera en la que Hannibal instruye a su discípulo mediante los dos asesinatos que componen conjuntamente.

Los *asesinatos (est)éticos* del caníbal, como es evidente, se diferencian del resto por su alta elaboración al tratarse de recreaciones de obras de arte clásicas y contemporáneas y, cómo no, por su inconfundible firma: la extracción de órganos. Las creaciones de este villano habitan ya en el imaginario colectivo y es precisamente esa mimesis, en palabras de Crisóstomo, “uno de los principales recursos estéticos que activa la seducción en Hannibal, y que ayudan a hacer más aceptable el horror” (Crisóstomo, 2015a: 166). Las imitaciones o recreaciones que realiza Hannibal son ejecutadas con tanto estilo como las originales y es quizás esa *artistificación* que hace de la muerte lo que genera el mayor de los horrores.

Los aprendices y la escuela de Lecter tratan, de alguna manera, de imitar el estilo de su maestro. Por esa razón, en todos los asesinatos se juega con el modelado de los cuerpos de las víctimas utilizando técnicas quirúrgicas semejantes a las que podría emplear Lecter. Igualmente, a menudo dan cuenta del conocimiento que tienen de la cultura y el arte o incluso ligan, del mismo modo que Hannibal, el cuerpo humano a su origen natural. De modo que el caníbal crea toda una escuela artística del crimen destinada a embellecer los más macabros escenarios de muerte.

Los *asesinatos (est)éticos* consiguen invertir un escenario del crimen y del horror y transformarlo en una obra de arte digna de un museo. En otras palabras, Lecter logra *taxidermizar* a sus víctimas para que permanezcan de por vida en la posición escogida por su asesino para convertirse en una bella, pero percedera fotografía. Son auténticos *tableaux vivants* (Hermida, 2015; Shaw, 2016), las más fieles recreaciones de obras de arte que la audiencia ansía conocer episodio tras episodio.

A pesar de que las dos primeras temporadas de *Hannibal* adquieren una estructura similar a las series de televisión de procedimiento criminal, la ficción no pretende asemejarse a este tipo de relatos. No es tanto el interés que despierta en los espectadores conocer la identidad de cada asesino o el proceso de búsqueda y captura, sino más bien descubrir la *bello-horrorosa* puesta en escena que ha dispuesto cada uno de ellos. Así, se juega continuamente con la audiencia al emplear este tipo de imágenes como su seña de identidad.

Hannibal consigue generar un dilema en sus espectadores y jugar con su moralidad, pues en ocasiones estos se sienten atraídos y horrorizados al mismo tiempo por las bellas imágenes que se le presentan. En lugar de desear atrapar al asesino en serie Hannibal y/o sentir aversión por sus escenarios del crimen —o los creados por sus discípulos o su Escuela—, se crea el sentimiento inverso. Estas grotescas puestas en escena homicidas logran el más puro deleite visual a quienes se encuentran tras la pantalla.

El valor diferencial de Lecter con respecto a sus seguidores es que no desea únicamente crear un placer visual para los espectadores u otorgarles un nuevo significado a las obras originales

imitadas, pues el caníbal ansía también, en algunos de ellos —Sheldon Isley, Beverly Katz, el juez, Randal Tierr—, servir como una crítica o sátira hacia sus víctimas. Lecter configura, así, no solo un estilo de vida único, sino que lo convierte en una religión cuyos seguidores (la Escuela de Lecter y sus discípulos) ansían adoptar. Se trata, pues, de una doctrina extrema, ya que castiga con la muerte a aquellos *herejes* o *profanos* que conspiran contra ella.

Hannibal es, en definitiva, ese artista homicida y el inmoral justiciero que busca crear arte en las escenas más horribles. En ese sentido, y rescatando las palabras de Worringer (2008), Lecter es capaz de aspirar a la suprema belleza en sus creaciones “en virtud de una comprensión intelectual con el fenómeno del mundo exterior” (p.32). En busca de la belleza absoluta, el caníbal impone su propio juicio sobre los conceptos de belleza y la fealdad o del bien y el mal y traslada también el sentimiento de placer que le generan sus *asesinatos (est)éticos* a quienes los observan. El villano protagonista se presenta ante la audiencia como uno de los asesinos más violentos y buscados por el FBI y, al mismo tiempo, como un esteta de lo más sofisticado. Lecter es, además, un artista, un compositor, cuyo objetivo es convertir a sus presas en puras obras de arte. Y es que Hannibal tan solo contempla los cuerpos humanos como figuras que debe pulir y transformar para que encajen en su particular despiece artístico.

5.3. Arte en movimiento: Del tableaux vivant a la autonomía de la cámara

Siendo el canibalismo del protagonista Hannibal el eje vertebrador de toda la ficción, es cuanto menos reseñable las contadas ocasiones en las que la serie muestra la violencia de forma explícita. El horror sobre el que se erige la serie se encuentra presente en todo momento, especialmente en los *asesinatos (est)éticos* de Lecter y sus seguidores, mencionados en el apartado anterior, y en el resto de escenas de lucha y muerte que se exponen. *Hannibal* se convierte, en todos los sentidos, en un espectáculo visual de belleza y muerte, un “extravagante espectáculo” para la audiencia (Ionita, 2014: 27).

Los asesinatos en sí mismos logran el efecto deseado por la serie al ser expuestos como bellas obras de arte. No obstante, en el resto de las escenas violentas la ficción utiliza de manera recurrente, casi como un modelo a seguir, algunos recursos formales, consiguiendo, así, no solo distanciar a los espectadores de las acciones del protagonista, sino embellecer nuevamente algunas de sus escenas más grotescas. De este modo, la ficción serial escoge, como lo hace su protagonista, un *modus operandi* concreto, un esquema que repite religiosamente.

Así, en esta sección se describirán varias escenas que tienen como característica común la transformación de escenas violentas en hermosas imágenes que promueven el disfrute de los espectadores. Como indicábamos más arriba, la serie de televisión introduce, especialmente desde la primera a la segunda temporada, un nuevo asesino y su correspondiente asesinato “artístico” por episodio. Siendo así, podría intuirse que la ficción está marcada por el exceso y la violencia. La muerte es escondida tras el fino velo de los asesinatos artísticos que componen Lecter y sus seguidores y la violencia es representada por medio de escenas de lucha semejantes a una obra barroca.

En estas luchas cuerpo a cuerpo está muy presente la teatralidad y espectacularidad donde a las imágenes quedan a menudo en suspenso al ser continuamente ralentizadas como si se tratasen de obras de arte en movimiento. De esa quietud de la cámara pasaremos, en última instancia, a conocer la inmersión espectral que utiliza la ficción. Encontraremos este recurso en las escenas en las que la cámara se pasea libremente por el escenario de un crimen o se adentra, adquiriendo un punto de vista único, en el interior del cuerpo humano.

5.3.1. Las escenas de lucha coreográfica: el tenebrismo y la prolongación temporal

Desde el punto de vista estético, el estilo barroco tiene una gran presencia en la serie, tanto en la elección de la puesta en escena, similar a la del arte barroco, como de la música, escogida de manera recurrente de la obra del compositor barroco Johann Sebastian Bach. Centrándonos en la parte visual, conviene destacar el interesante juego que realiza la ficción al mostrar escenas de acción de manera reposada que inmediatamente nos recuerdan, precisamente, al citado estilo.

Como decimos, en el arte barroco las obras buscaban reflejar el arte en movimiento a través de las imágenes estáticas. La “extraña armonía entre movimiento y reposo” (Trías, 1982:176) del barroco se alía con la serie de televisión para ofrecer una fotografía visualmente atractiva para la audiencia. Como ya hemos mencionado anteriormente, la serie toma como referencia algunas de las pinturas de Caravaggio y recrea, entre otros aspectos, el exceso corporal y el tenebrismo que se refleja en las obras del pintor italiano. Los cuerpos quedan suspendidos momentáneamente y son retratados con un fuerte contraste de luces y sombras, característico en el pintor.

El horror es continuamente disfrazado ante la belleza que envuelve la escena. El montaje, el sonido, la música y la puesta en escena contribuyen a crear secuencias pausadas que envuelven al espectador en un ambiente poético y visualmente bello. “A los espectadores, se les presenta una obra de arte en forma de un programa televisivo de alto nivel cuyas escenas pueden ser, y son, leídas como “artísticas” por el público¹⁹⁴” (Dellwing, 2019: 295). Y así, la audiencia se ve “incómodamente posicionada entre la curiosidad, el asombro y el miedo, se convierte conscientemente en el propio espectáculo¹⁹⁵” (Arnett, 2016:28).

La cuidada fotografía de la escena y de la cámara lenta ayudan a poner en marcha ese arte en movimiento que caracteriza las escenas más violentas de Hannibal. El objetivo es el mismo que busca Lecter con la estetización platos caníbales: conseguir el deleite de los espectadores. Con ese fin se ofrecen en la serie “escenas barrocas de elegante carnicería y largos diálogos poéticos¹⁹⁶” (Ionita, 2014:24). Es el caso, por ejemplo, de las batallas cuerpo a cuerpo. Estas son retratadas como si formasen parte de una obra barroca. Las peleas, especialmente entre Hannibal Lecter, Will Graham y Francis Dollarhyde, son mitificadas y presentadas como obras de arte.

¹⁹⁴ “The viewers, are already presented with a work of art in the shape of a highbrow television show, the scenes can be, and are, read as “artistic” by audiences” (Dellwing, 2019: 295).

¹⁹⁵ “The viewer, uncomfortably positioned between curiosity, wonder, and fear, consciously becomes a part of the grip of the show itself” (Arnett, 2016:28).

¹⁹⁶ “Baroque scenes of elegant carnage and long stretches of poetic dialogue” (Ionita, 2014:24).

Los movimientos que llevan a cabo estos hombres son ralentizados y son suprimidas y sustituidas sus voces por una suave música instrumental que los acompaña. De este modo, se dejan las escenas más salvajes al descubierto para crear un espectáculo poético y lírico, casi como si fuese una danza para los espectadores. Esa mezcla de imágenes y sonidos, de lo bello y el horror, orquestan “una ataque sinestésico para la audiencia¹⁹⁷” (Ndalianis, 2015:280), pues los espectadores deben debatirse entre el disfrute y el rechazo de estas escenas. “Se trata de una belleza ponzoñosa, macabra, con una tétrica teatralidad concretada en encuadres, colores y atmósferas” (Crisóstomo, 2015a: 156).

Una de las escenas más esperadas por la audiencia, la captura de Lecter, es mostrada a modo de avance al inicio de la segunda temporada y no es hasta el final de la misma cuando se descubre su desenlace. En este adelanto o *flashback* vemos a Lecter y a Crawford peleando en la cocina del caníbal. Crawford es gravemente herido, pero consigue escapar momentáneamente de las manos de Hannibal al encerrarse en su despensa mientras se desangra por una herida en la yugular. La escena se contextualiza y se completa en el decimotercer episodio (“Mizumono”, 2x13).

Previamente a esta escena, Hannibal recibe la llamada de Will advirtiéndole de que tanto Alana Bloom como Jack Crawford conocen su peculiar afición por la cocina. Ahí da comienzo un sonido rítmico de un reloj que indica a los espectadores que el final de Hannibal está cada vez más cerca. Mediante un fundido a negro se inicia la secuencia, sin dejar de oírse el sincrónico sonido del reloj.

El primer plano con el que se abre la escena es un plano detalle de Hannibal cortando un trozo de carne roja. Jack Crawford llega a la estancia de Hannibal. Camina lentamente, temeroso de conocer de primera mano al verdadero Lecter. La consternación del agente del FBI se aprecia a través de un plano medio corto lateral ligeramente ralentizado. En esta imagen observamos el semblante de Crawford mientras recorre el pasillo que conecta con la cocina del caníbal. Con la misma quietud se muestra un primer plano del rostro de Lecter concentrado en su tarea. Es mediante un plano detalle de Hannibal cortando un nuevo trozo de carne como descubrimos que Crawford ha llegado a la cocina, ya que su imagen se refleja en el cuchillo de Hannibal [359]. La peligrosidad de Lecter se revela, esta vez, por medio del reflejo de su rostro en el cuchillo que está utilizando.

A través de este plano de escasos segundos se advierte a los espectadores que la verdadera faceta de Lecter no permanecerá oculta por mucho más tiempo. Es en esta escena cuando, por fin, se muestra en pantalla el personaje violento y sádico, faceta que había permanecida oculta para la audiencia. Desde ese plano contrapicado la figura del caníbal se ve engrandecida de alguna manera y se presenta ante la audiencia como un ser poderoso. Por último, el reflejo, precisamente en un cuchillo, alerta a los espectadores de la importancia que tendrá el arma blanca en la posterior escena.

Ya en la cocina, Crawford saluda a Hannibal precavido, desde la distancia y Hannibal le propone ser su ayudante para preparar el convite de esa noche. Los movimientos de Jack y

¹⁹⁷ “A synesthetic attack on the audience”(Ndalianis, 2015:280).

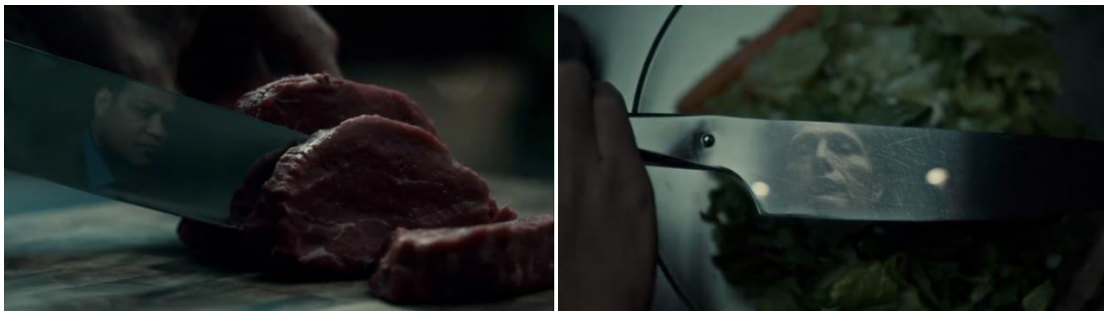
Hannibal son pausados. El escaso diálogo de esta escena es igualmente lento, con palabras muy medidas por ambos interlocutores.

Jack: Quiero agradecerle su amistad, Hannibal.

Hannibal: La cualidad más hermosa de una amistad verdadera es comprender y ser comprendido con total claridad.

En ese momento, Hannibal deja el cuchillo sobre la ensaladera y vemos su rostro nuevamente reflejado. Hannibal mira el cuchillo y nos ofrece una imagen suya contrapicada, fría e inexpressiva, pero a la vez grandiosa [360].

Jack: Es el momento de mayor claridad de nuestra amistad



359

360

Como veníamos diciendo, el recurso del reflejo, utilizado con anterioridad en el personaje de Hannibal (“Futamoto”, 1x06; “Kaiseki”, 2x01), se emplea para reclamar su autoría del crimen. Es, en cierto sentido, una manera de poner de manifiesto la cara oculta del personaje, del camuflado salvajismo que esconde el psiquiatra. Estos planos tienen, pues, como función exteriorizar el dualismo del protagonista y, por ende, sirven como una anticipación o una señal de advertencia para la audiencia del peligro que se acerca.

En ese momento el rítmico sonido del reloj deja de sonar y comienza a escucharse de manera más clara la música de fondo. El momento de mayor claridad para Jack es descubrir la verdadera faceta de su amigo y para Hannibal la desaprobación de Jack de su identidad le hace sentirse traicionado. Por ese motivo, psiquiatra y agente del FBI, no ven otro final que la lucha cuerpo a cuerpo. Jack mira pensativo a Lecter y extrae rápidamente el arma que tiene escondida, pero es sorprendido por Hannibal que se le adelanta y le lanza un cuchillo a su mano izquierda. La cámara se detiene, y casi también la música de fondo, y se ve brotar la sangre de Crawford cuando este se saca el cuchillo [361].



361

Lo curioso de esta y del resto de escenas de lucha de la serie es que la pelea se ofrece de manera muy rápida, a tiempo real, aunque la escena puede ser paralizada en cualquier instante para mostrar el sangrado de alguno de los personajes. En esta ocasión, la escena de la pelea ya se ha iniciado y es detenida por un breve lapso de tiempo para que la audiencia vea con claridad el flujo de sangre que emana de la mano de Crawford. El empleo de esa cámara lenta tan extrema añade esa belleza del horror buscada continuamente por esta ficción serial.

Otro de los detalles a destacar es que la música tiene un papel muy importante en este tipo de secuencias, ya que la presencia de la música clásica o instrumental suave y la omisión de las voces en escena de los personajes, gritos o gemidos, confiere a este tipo de escenas violentas un ritmo más pausado y menos agresivo para la audiencia. La escena “usa una combinación de estilo visual y sonoro para convertir una escena de lucha violenta en un espectáculo elegante y estético¹⁹⁸” (Lynch, 2018:10).

La lucha entre Lecter y Crawford casi parece una pensada coreografía, destinada a exhibir la fuerza o el poder que poseen estos dos personajes. Los movimientos son ágiles, casi acrobáticos, y son presentados desde planos generales o planos muy abiertos desde los que se pueda contemplar adecuadamente el cuerpo. En estas escenas no es importante el rostro de los individuos, pues no se pretende reflejar su dolor, sino el desgarrar y desgaste del cuerpo, como si se tratase de un mero trozo de carne [362-365].



362



363

¹⁹⁸ “Use a combination of heightened visual and aural style to make a violent fight scene into a stylish, aesthetic spectacle” (Lynch, 2018:10).



364



365

Similar a esta es la pelea que tiene lugar en el filme *Promesas del este* (*Eastern Promises*, David Cronenberg, 1984) (Crisóstomo, 2018:147). Al igual que en la secuencia de lucha de la mencionada película se destaca la pelea cuerpo a cuerpo al que se enfrenta el protagonista, Nikolai, ante dos mafiosos enviados para matarle. La brutalidad de la escena, los planos detalle que muestran el cuchillo de los atacantes y su consecuente corte en el cuerpo del protagonista guardan, como decimos, evidente parecido con la fiereza con la que combaten Hannibal y Crawford al final de la primera temporada [366-369].



366



367



368



369

Cada uno de los golpes atestados por los contrincantes en la serie suponen un nuevo paso en la bella coreografía que compone el enfrentamiento. Esa salvaje violencia es sutilmente teatralizada y disfrazada por medio de esa sangrienta danza de los dos personajes. Tanto esta escena como la lucha final entre Hannibal Lecter, Will Graham y Francis Dollarhyde, analizada un poco más adelante, parecen recordar a las obras de los pintores barrocos como Peter Paul Rubens que nos exponía épicas batallas de lucha en cuadros como “La masacre de los inocentes” (1611-1612) [370]. Se trata de una pintura oscura, con un gran exceso corporal en donde predomina el desorden y el salvajismo de una lucha cuerpo a cuerpo.



370

Este supuesto encuentro entre los dos amigos, Hannibal Lecter y Jack Crawford, ha sido denominada por los seguidores de la serie como la “Red dinner” (cena roja) por su cruento desenlace. Se realiza una comparación con el igual de sangriento, aunque menos esperada, batalla que tiene lugar en *Juego de tronos* (Game of thrones, Benioff y Weiss, 2011-2019) y a la que se le denomina “Red Wedding” (boda roja). Es en el noveno episodio de la tercera temporada donde gran parte de los personajes principales pierden la vida y donde, al igual que en *Hannibal*, concluye con el triunfo de los villanos.

Tras el épico duelo entre asesino y policía, el caníbal logra alcanzar un pedazo de los cristales rotos que hay en el suelo para clavárselo a su contrincante en el cuello. El agente del FBI, malherido, se tambalea, pero consigue resguardarse en la despensa del caníbal. En ese momento llega la doctora Alana Bloom y empieza una nueva persecución, esta vez, entre los dos psiquiatras. La doctora encuentra el recambio que necesita para su pistola en una de las habitaciones de la estancia de Lecter. Sin embargo, Bloom no obtiene su esperado encuentro con Hannibal, pues es sorprendida por Abigail Hobbs. Se trata de un nuevo giro en la trama de la serie, ya que la hija del asesino Garret Jacob Hobbs que se daba por muerta y es a la que Lecter le encomienda acabar con Bloom.

Así, Abigail lanza a Alana Bloom por la ventana con el objetivo de acabar con su vida. La defenestración de Alana es otra de las escenas que pueden considerarse *bello-horrorosas*, ya que la serie de televisión dilata el tiempo de la escena, tiene una duración de trece segundos aproximadamente e, incluso, presenta su caída desde varios puntos de vista. Primero, desde un plano contrapicado desde el suelo [371], después desde un plano lateral y, finalmente, desde un plano picado y plano medio corto se enseña el rostro sorprendido de Alana que poco a poco va desenfocándose [372].



371

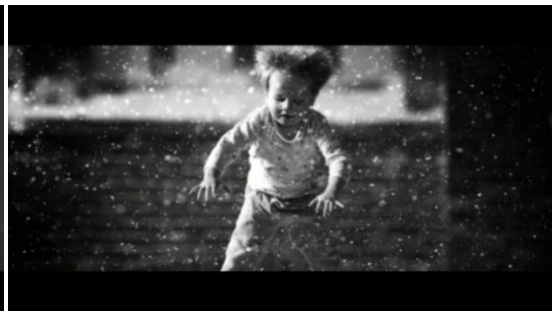


372

La caída de Alana es fácilmente comparable con una de las primeras escenas del filme *Anticristo* (*Antichrist*, Lars Von Trier, 2009) que supone el primer punto de giro en la historia. El hijo de la pareja protagonista se arroja al vacío mientras sus padres se encuentran en la habitación contigua haciendo el amor. Ambas escenas son alternadas y se presentan a cámara lenta, acompañadas de una música operística [372-373]. El objetivo de su director es similar al de *Hannibal*, pues desea construir una belleza horrorosa por medio de la contraposición de ideas opuestas. Más en concreto, en esta escena, se opone la idea de la muerte del infante con la procreación de ambos progenitores.



373



374

Volviendo a la ficción televisiva, la escena deja a Alana suspendida en el aire y por medio de una elipsis se omite la imagen del cuerpo de la psiquiatra impactando contra el suelo, pues tan solo interesa mostrar lo estéticamente bello. Se realiza un plano contrapicado hacia el cielo y vuelve a sonar música instrumental. Alana cae, a cámara lenta, al tiempo que lo hacen las gotas de lluvia y, de pronto, estas se transforman en sangre.

Este recurso, acompañado por el movimiento de cámara que desciende, al igual que las gotas, sirve a modo de transición entre escenas. La cámara finaliza su recorrido en una escena que está teniendo lugar al mismo tiempo: en la despensa de Lecter. Ahí Crawford permanece oculto evitando desangrarse tras las heridas que le ha propiciado Hannibal. No obstante, no es hasta el episodio cuarto de la tercera temporada cuando se retoma esta escena (“Aperitivo”, 3x04).

Es en este episodio de la tercera temporada, por medio de un *flashback*, donde Jack recuerda la traumática experiencia. La breve escena arranca con un plano medio de Crawford cubriéndose la herida del cuello. La puerta de la despensa se abre y emerge Hannibal de espaldas, con un cuchillo en la mano, lleno de sangre y dispuesto a atraparlo. Jack se envuelve

la herida con su corbata, a modo de torniquete, y comienza a brotarle sangre de su cuello. Mediante un plano detalle del cuello de Crawford los espectadores observan, de nuevo, cómo la sangre abandona el cuerpo de Jack a cámara muy lenta.

A continuación, la cámara se detiene en la mano ensangrentada del agente del FBI donde sostiene el móvil con el que llama a su esposa Bella. Una de las gotas de sangre asciende lentamente al tiempo que inicia una música de percusión. El resto de las gotas de sangre siguen el camino de la primera y se elevan hacia el techo [375]. La cámara sigue el recorrido de las gotas a través de un plano general y vemos a Jack alzando la vista, contemplado esta onírica escena [376].



375



376

La sangre de Jack nos guía hasta una de las barras de la despensa de la que cuelgan fiambres y ramilletes de diferentes especias, alimentos que tiene Lecter separados para servir en su próxima cena. De este modo, queda nuevamente reflejado que, para el psiquiatra, Jack Crawford o cualquiera de sus invitados puede convertirse en su próximo trofeo cárnico. El movimiento de la sangre es lo único que apreciamos en esta corta escena. El resto de elementos de la despensa parecen estar muertos, como si se tratasen de ingredientes de Lecter. La idea de la elevación de la sangre puede entenderse, de la misma manera, como una metáfora de lo que hace Hannibal, arrebatar la vida de sus víctimas, succionarlas como si fuera un vampiro. Y es que Lecter puede ser comparado con un vampiro, ya que necesita la carne de sus víctimas para sobrevivir al igual que un vampiro necesita la sangre (Freeland, 2000; Oleson, 2006b).

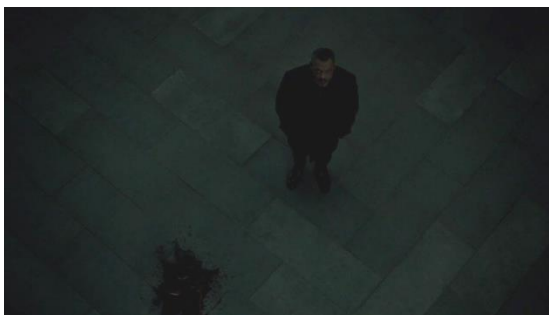
La esperada continuación de la lucha entre Jack Crawford y Hannibal no tendrá lugar hasta la mitad de la tercera temporada (“Contorno”, 3x05) cuando el agente del FBI viaje hasta Italia en su busca. En ese momento Lecter se halla en una galería de Florencia en la que trabaja actualmente. Se encuentra, no por casualidad, preparando una exposición sobre instrumentos de tortura antiguos. Crawford acude en su busca precisamente en el momento en el que este ha dispuesto su último asesinato, *La traición de Pazzi*.

Al terminar su tarea, Lecter limpia delicadamente su cuchillo ensangrentado con un pañuelo al tiempo que contempla impasible, desde el balcón exterior en donde ha realizado este asesinato, al recién llegado Crawford. Como otras tantas veces, Hannibal es mostrado desde un plano contrapicado con el objetivo de engrandecerlo ante su enemigo. Se quiere remarcar la superioridad de Hannibal frente a Jack al escoger los dos tipos de plano (contrapicado y picado) con los que se presenta a ambos personajes. El encuadre es también seleccionado

intencionadamente. Así, el plano de Lecter muestra algo desenfocado el rostro de la última víctima que ha dejado atrás y su resultado es la sangre que se observa junto a Jack [377-378].



377



378

Los dos personajes se reúnen por fin en el interior de la galería. Hannibal se pasea con una pequeña navaja en la mano, esperando a la inminente llegada de Crawford. La cámara se detiene momentáneamente en un tocadiscos y comienza a funcionar. De esta manera, se indica a la audiencia que la música que se escuchará a partir de ese momento es diegética. Suena, aún sutilmente, “La gazza ladra, Overture” de Gioacchino Rossini, una de las obras más destacadas de la ópera semiseria italiana¹⁹⁹. Esta composición aporta un tono desenfadado a la escena, pues el objetivo es suavizar la violencia que se presenta aquí. Esta misma música suena en dos ocasiones en la *Naranja mecánica* (*A clockwork orange*, Stanley Kubrick, 1977) con el mismo objetivo, presentar en un tono cómico dos peleas que tienen lugar entre los protagonistas.

El inicio de la música sugiere que cada vez está más próxima la batalla entre ambos personajes. Crawford se acerca, finalmente, hasta Lecter, lo ataca por la espalda y lo lanza contra una de las vitrinas contiguas. La música suena en este punto ya a gran volumen, por encima de los sonidos de los golpes que le propicia el agente del FBI al caníbal. De hecho, la coreográfica lucha que realizan ambos se acopla perfectamente y se articula al ritmo de la ópera. Casi parece, incluso, que son las imágenes las que sirven de acompañamiento para la pieza musical escogida, pues son los sonidos de la escena los que terminan por componer esta obra musical.

Es de destacar, igualmente, la marcada teatralidad de la escena, similar a la lucha que habían mantenido anteriormente ambos contrincantes (“Mizumono”, 2x13). Jack golpea nuevamente a Hannibal y lo deja aturdido durante unos segundos. En ese momento, la música baja ligeramente el ritmo. El sonido de unos tambores parece guiar los pasos que da ahora Crawford al acercarse a su enemigo. Una tenue luz cenital ilumina su rostro y es que es el agente del FBI, un agente de la ley, es el que se ve obligado a romper las normas para poder acabar con el caníbal. De modo que esta luz señala la buena acción que lleva a cabo Jack, a pesar de ir en contra de lo establecido. Es una manera más de la ficción de hacer entender a los espectadores que no existe una única vía para entender y ejercer el bien [379-380].

¹⁹⁹ Género de la ópera italiana de mediados del siglo XIX que se caracterizaba por las obras de contenido cómico.



379



380

El nuevo puñetazo que le asesta Crawford rompe con la breve pausa que había experimentado la música y se inicia otra vez el ritmo armónico que caracteriza la escena. Al igual que en la lucha anterior de Crawford y Lecter en la segunda temporada, se alternan planos ralentizados con las violentas imágenes que suceden a tiempo real. Crawford lanza una tercera vez a Hannibal contra un cristal, aunque esta vez se presencia a cámara lenta. Esta imagen permite ver el rostro ensangrentado de Lecter rodeado de pequeños cristales flotando todavía en el aire [381-382].



381



382

La ficción realiza la mayor de las transgresiones aquí al emplear la música clásica de manera casi cómica para relatar la brutal pelea entre los dos enemigos naturales de la ficción, el villano y el policía. Es una manera más, como decimos, de reflejar la liminalidad de Lecter, su salvajismo y sofisticación, también a través de la propia dirección de la serie. Además de ello, la ficción se toma la libertad de saltarse el eje para mostrar este primer plano de Lecter ralentizado. Es en los momentos de clímax, de mayor dramatismo de la escena, donde se pueden vulnerar las leyes de la continuidad “siempre y cuando estas vulneraciones aporten una emoción y no supongan una salida de tono estética” (Marimón, 2014:102).

Conviene detenerse ahora en la última escena que se analizará en este apartado. Es la lucha entre Will Graham, Hannibal Lecter y Francis Dollarhyde del decimotercer episodio de la tercera temporada (“The Wrath of the Lamb”, 3x13) una de las escenas de lucha más significativas de la ficción, tanto visualmente como narrativamente. Al final de la temporada, Hannibal logra escapar con la ayuda de Will del psiquiatra de Baltimore donde permanecía encerrado.

Will y Hannibal deciden huir a una de las casas del caníbal y disfrutan de una velada tranquila hasta que Francis Dollarhyde descubre su localización e irrumpe en la estancia. Lecter es sorprendido por el Gran Dragón Rojo y recibe un disparo en el estómago. Will parece tranquilo ante la llegada de Francis, pues continúa bebiendo la copa de vino que le había servido Hannibal. Aprovechando la serenidad de Will, Dollarhyde coge un cuchillo y se lo clava en la mandíbula. A continuación, Francis y Will se desplazan al exterior de la casa para dar comienzo a la sangrienta pelea.

Hasta ese momento la escena avanzaba a un ritmo normal. No obstante, la cámara se detiene y se muestra a cámara lenta un breve plano detalle de Graham extrayéndose el cuchillo. Por corte, la ficción divide esta imagen en tres planos diferentes. En el primero la cámara se sitúa casi a la altura de Will, en un plano lateral, el segundo, por medio de un plano medio corto de Will, ligeramente picado, y el último de ellos un plano medio largo ligeramente elevado [383-385]. El joven consigue sobreponerse momentáneamente y, con el mismo cuchillo, Will le realiza un corte en la pierna a Dollarhyde y este le devuelve el golpe clavándose en el pecho.



383



384



385

Al inicio de esta escena no se escuchan más que los sonidos diegéticos. Es mediante la ralentización y recreación que hace la ficción de la profusa violencia de las imágenes, en este mismo instante, cuando comienza a sonar una música instrumental. El tiempo parece detenerse y dilatarse. Los movimientos de los personajes resultan, a partir de este punto, mucho más pausados y poéticos. Hannibal, malherido, entra de nuevo en escena y se abalanza sobre Francis con el objetivo de alejarlo de Will. La fiera batalla entre los tres personajes es detenida brevemente para mostrar la transformación final del Dragón Rojo. Dollarhyde se separa, momentáneamente, de sus contrincantes para ver emerger de su cuerpo las dos grandes alas de la legendaria figura [386].



386

Will y Hannibal consiguen levantarse y seguir luchando contra su enemigo común. Hannibal emplea un hacha y Will un cuchillo para propiciarle a Francis golpes decididos y rápidos, casi

coreográficos. La cámara, como es habitual, se detiene en los planos detalle del cuerpo de Dollarhyde cada vez que este es herido. Así, cada uno de los golpes que reciben los personajes son mostrados por medio de la cámara lenta, especialmente en aquellos instantes en los que se quiere embellecer el flujo de sangre que emana de sus heridas [387-388].



387



388

Hannibal y Will se preparan ya para el final de la batalla. Mediante un plano medio de Lecter y un primer plano del rostro ensangrentado de Graham se aprecia el ansia con el que los dos personajes se disponen a acabar con su adversario. Los últimos minutos de la pelea son los más violentos. Hannibal se lanza contra Francis y lo sostiene por la espalda mientras Will vuelve a herirlo con el cuchillo y Lecter le muerde cerca del cuello. Dollarhyde se deshace de ellos y termina desangrándose en el suelo. En este momento, el más salvaje de la escena, suena "Love crime" compuesto por Brian Reitzell, compositor principal de la serie, y Siouxsie Sioux. El propio nombre de la canción se ajusta muy bien a esa idea repetida en cada una de las escenas analizadas en este apartado, el disfrute o el deleite por lo criminal o por aquello que no está permitido.

Este combate puede ser comparado con la obra de arte "La caza del ciervo" (1637 - 1640) de Paul de Vos. En ella, varios perros persiguen y atacan a un ciervo en mitad de un bosque. La mitad de los canes atacan al ciervo por la espalda y el resto intentan herirle en las patas. Dollarhyde es presentado en esta lucha encarnizada como un enemigo difícil, haciendo honor al apodo que recibe de Gran Dragón. Hannibal y Will son mostrados como iguales y realizan las mismas acciones que en el cuadro de Paul de Vos [389-390]. Hannibal sostiene por la espalda a Francis y Will hiere una de sus piernas. Hannibal toma la posición de Will como un perro más de su manada y se abalanza ferozmente sobre el enemigo común. Francis Dollarhyde adquiere la forma del ciervo de Will, aludiendo a la necesaria transformación a la que todavía debe someterse para convertirse en un auténtico villano. Así, los dos fieles amigos se abalanzan sobre su enemigo en común, el verdadero monstruo.



389



390

Nuevamente, la cámara se detiene para mostrar la última embestida de Will y Hannibal. En concreto, el corte que le realiza Graham a Dollarhyde en el estómago y el fiero mordisco que le propina Lecter en la garganta de su oponente. Es inevitable pensar en la imagen de la *Divina Comedia* retratada por el pintor francés William Bouguereau. En ella se observa a Dante y a Virgilio observando una brutal escena. Dos hombres se encuentran luchando en el infierno y uno de ellos hiere al otro del mismo modo que hace Hannibal en la ficción con su oponente. Con el objetivo de no desviar la atención del tema central del análisis esta referencia pictórica y bíblica de indudable interés será abordada profusamente en el análisis que sucede a este (6. *El orden a través del caos: el descenso a los infiernos del diablo y su cordero*).

Antes de ver el final de Dollarhyde se introduce una breve escena a modo de *flashback* en el que se muestra a Francis quemando el dibujo del Gran Dragón de William Blake y su libro de recortes de noticias. Los celuloideos de las cintas de las víctimas que colecciona el villano, junto con el fuego conforman unas alas, semejantes a las que se exponen en el plano final de Dollarhyde. Por medio de un fundido se une la imagen de Dollarhyde ante al fuego con la fría escena de Francis tendido inerte en el suelo [391-392]. Francis, inerte, yace ahora sobre un charco de sangre que se va extendiendo poco a poco hasta dibujar las dos alas del Dragón.



391



392

En esta escena se intercalan casi por igual los planos detalle y los planos generales. A pesar de que las imágenes ofrecen una espectacular batalla cuerpo a cuerpo, interesa detenerse en los golpes que reciben o que llevan a cabo cualquiera de los personajes de la escena. Se trata no solo de una de las escenas más violentas de la serie, sino también una de las más bellas estéticamente. El final de esta lucha concluye, como no podría ser de otra manera, con un con un abrazo, algo sangriento, entre Hannibal y Will.

A punto de desfallecer, ambos amigos se funden en un emotivo abrazo con el que celebran su victoria. Este icónico momento no solo juega con la recurrente prolongación temporal de este tipo de escenas al ralentizar ese instante, sino también se realiza un símil con una escena anterior. En concreto, este momento recuerda también al final del último episodio de la segunda temporada (“Mizumono”, 2x13) en donde Lecter mata a Abigail Hobbs y hiere de gravedad a Will.

Este abrazo al final de la ficción debe ser tenido en cuenta como la continuación de aquel que se vio interrumpido en la temporada anterior. En ese punto de la narración Hannibal deseaba castigar a Will por haber traicionado su confianza y lo hizo, en este caso, clavándole a su pupilo

un cuchillo en el abdomen. La belleza de estas imágenes es apreciable en el uso que hacen del claroscuro similar al de las obras del pintor Caravaggio al que mencionábamos más arriba.

A pesar de la violencia de la escena, esta se convierte en una imagen romántica, apreciable incluso en el gesto con el que el caníbal sostiene a Will [393]. No volverán a recrear ese abrazo hasta que se encuentren de nuevo en el campo de batalla y luchan unidos, maestro y aprendiz, contra su enemigo común. Este gesto de amor entre los protagonistas se ha convertido en una de las imágenes más emblemáticas de la ficción y es que debe entenderse como la imagen final en la conversión de Will Graham [394].



393



394

5.3.2. Más allá de lo perceptible: la *inmersión espectral* en *Hannibal*

Del estatismo con el que están contruidos los planos de las escenas de lucha pasamos ahora a las escenas de violencia en las que la autonomía de la cámara cobra protagonismo. El objetivo de la denominada *inmersión espectral* permite al espectador adquirir puntos de vista únicos como la posibilidad de adentrarse en el interior del cuerpo humano. Junto con el cuerpo en putrefacción, las heridas o hendiduras en la carne humana son un anuncio mortal y un símbolo más de aquello que se torna desagradable o repugnante para los humanos (Miller, 1997; Kolnai, 2013; McGinn, 2016). Es la piel, en palabras de Miller (1997), el límite entre lo bello y lo horroroso, entre el interior (vísceras) y exterior (cuerpo) del cuerpo humano. Es esa frontera la que se salta la cámara, llegando a introducirse en los cuerpos de algunos personajes de la ficción, como podría hacerlo con total libertad Hannibal con un cuchillo.

Se ha denominado, pues, *inmersión espectral* a las escenas en las que la cámara adquiere autonomía propia. En ellas, se favorece la inclusión del espectador en el relato al permitirle contemplar las escenas desde puntos de vista únicos y, mediante la abstracción, *Hannibal* construye imágenes sumamente bellas (Klock, 2017:31). Son de destacar la escena en la que la cámara sigue la trayectoria de una bala antes y después de colisionar en el rostro del psiquiatra Frederick Chilton y el punto de vista médico que se ofrece de a caída de Alana Bloom por la ventana (“Aperitivo”, 3x04), la escena en la que la cámara se introduce dentro de la garganta de una cantante en el momento de su actuación (“Sorbet”, 1x07) o el recorrido que realiza una abeja y, con ello también el que siguen los espectadores, para mostrar el macabro escenario de un crimen (“Takiawase”, 2x04).

Es en un *flashback* en el cuarto episodio de la tercera temporada (“Aperitivo”, 3x04) el que recrea el instante en el que Frederick Chilton recibe un disparo en el rostro. Es, precisamente, sobre las heridas psicológicas y físicas que les ha originado Lecter sobre lo que conversan el

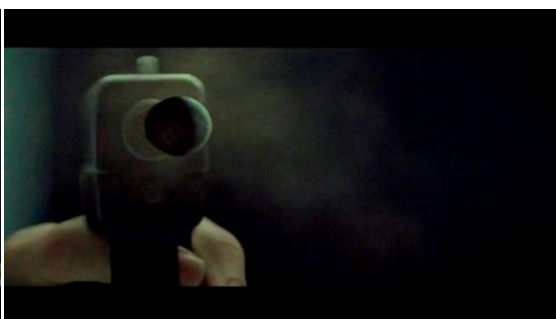
doctor Chilton y Mason Verger en la escena previa a esta y es el director del Centro Psiquiátrico de Baltimore el que explica mediante una *voz en off* su recuerdo. Había sido Miriam Lass, una de las víctimas del caníbal, la que había intentado acabar con Chilton, por influjo del Dr. Lecter, al creer que se hallaba frente a su secuestrador unos episodios atrás (“Yakimono”, 2x07).

Para indicar que se trata de un *flashback* la ficción reduce el tamaño de la imagen. A continuación, se muestra la sala de detenciones del FBI donde se encuentran Miriam Lass, la doctora Alana Bloom y el doctor Chilton. La voz de Frederick desaparece en el momento en el que da comienzo la escena y es sustituida por una suave música instrumental que la acompaña. Los espectadores contemplan este momento desde un punto de vista diferente al presentado con anterioridad, pues son situados muy próximos a Miriam Lass, la persona que ejecuta el disparo. La audiencia es colocada en la sala en la que se encuentra la ex agente del FBI, casi como si presencias en la escena *in situ*.

En estas imágenes no vemos el rostro de la joven, sino tan solo su mano apretando el gatillo de la pistola. Después, la cámara se mueve y sigue el recorrido de la bala, rompiendo el cristal que separa la habitación en la que se encuentra Lass y la sala del interrogatorio. La bala pasa sutilmente junto a Alana Bloom que está sentada frente a Chilton e, incluso, vemos cómo se mueve ligeramente su cabello como consecuencia de la propulsión de la bala. La bala, junto con la cámara, continúa su camino hasta colisionar con el rostro de Chilton. Se emplea una cámara lenta lo que permite ver no solo la penetración de la bala en la piel de Frederick, sino, también, el momento exacto en el que comienza a sangrar [395-398].



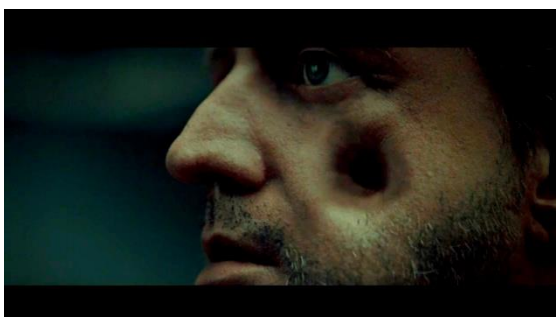
395



396



397



398

La escena no termina ahí, sino que, en el siguiente plano, de escasos segundos, se revela la entrada de la bala por su mejilla izquierda y su posterior salida por la parte trasera de su

cabeza [399-400]. Es de destacar que la ficción no deja lugar a la imaginación de los espectadores, pues exhibe con detalle todos los planos posibles del disparo de Miriam Lass. Y es que la cámara continúa el recorrido de la bala incluso desde el interior del cuerpo de Chilton. La bala atraviesa los músculos y nervios faciales de Chilton, pasa muy cerca del hueso, y le atraviesa la cabeza por la parte de atrás.



399



400



401

Ambos personajes están unidos por un pasado traumático protagonizado por Hannibal Lecter. Es él quien deforma el rostro y el cuerpo de Mason Verger y el que desfigura, de forma indirecta también, el de Chilton. El caníbal sugestiona a Miriam Lass para hacerle creer que su captor es Frederick Chilton y decida dispararle. La sangre y el odio unen el pasado y el presente de estos dos personajes y también es trasladado a la pantalla. A través del plano subjetivo de la bala de Chilton se produce la mayor inclusión que se puede esperar de la audiencia en el relato. Así, los individuos logran contemplar la escena que se les presenta desde diversos puntos de vista, desde perspectivas imposibles de adoptar como meros testigos de la narración.

En esta escena la audiencia pasa de ser un mero testigo al conseguir una perspectiva única, nunca vista en la serie. La sangre sale en grandes cantidades y salpica la propia pantalla, utilizada como elemento de transición para unir el pasado y el presente [401]. Mediante un fundido, la sangre y las imágenes relativas al recuerdo de Chilton van desapareciendo y se va mostrando el presente, la conversación que mantiene con Mason Verger.

En el mismo episodio ("Aperitivo", 3x04) y similar a la recientemente mencionada imagen de la bala, se reproducirá de forma médica la caída que sufrió Alana Bloom al final de la segunda

temporada. La cámara muestra lateralmente el cuerpo de la doctora como una radiografía para hacer hincapié el daño que le causó el siniestro hacia su columna vertebral [402-403].



402



403

La siguiente escena a destacar es la que se produce la llamada *inmersión espectral* se da en el séptimo episodio de la primera temporada ("Sorbet", 1x07). En este capítulo se introduce el asesinato de *Instrumento humano*, un sujeto que es colocado sobre un escenario dispuesto como si fuese un violonchelo, con un profundo corte en la garganta dejando sus cuerdas vocales al descubierto. Minutos antes de conocer el asesinato, se realiza un plano del interior de la garganta de una cantante de ópera como una señal de advertencia de lo que ocurrirá a continuación. La breve escena, de escasos veinte segundos, muestra, por medio de lo que parecen imágenes médicas, las cuerdas vocales de la cantante dilatándose y contrayéndose en mitad de su actuación [404].

La cámara recorre rápidamente la garganta de la joven y el interior de su boca, por medio de un *zoom out*, hasta llegar a un primerísimo primer plano de la boca y un primer plano de su rostro [405]. El plano continúa abriéndose hasta presentar, por medio de un plano medio corto, la figura de la artista en mitad de una actuación [406]. La cámara retrocede nuevamente y se detiene en la oreja de Lecter. El plano comienza a acercarse, al tiempo que gira, hasta el interior de su oído [407]. No obstante, en esta ocasión, la cámara termina su recorrido y concluye con la imagen en negro.



404



405



406



407

El característico humor caníbal de Lecter se ve reflejado en este mismo episodio en la elección del nombre del concierto benéfico al que acude. Y es que puede leerse en una de las cortinas rojas que decoran el escenario “Concert for hunger relief” (concierto para aliviar el hambre) haciendo una nueva alusión a su canibalismo [408-409].



408



409

Igualmente, la escena de la segunda temporada, (“Takiawase”, 2x04) guarda una gran similitud con la anteriormente mencionada de Chilton. Al igual que ocurría con la escena del disparo de este personaje, en esta, se adopta también un punto de vista poco habitual. La escena arranca mostrando un plano general de un prado desde un ángulo bajo, a la altura de la hierba. Pronto comienza a sonar un zumbido de una abeja *off the record* y esta no tarda en cruzar rápidamente por la imagen que se nos presenta. A continuación, da comienzo el viaje de la abeja por la escena y de los espectadores. Siguiendo a la cámara y a también a este insecto, el público contempla el zigzagueo continuo del pequeño animal.

Una música chirriante, posiblemente de un instrumento de cuerda, acompaña el zumbido de la abeja y funciona como un indicador habitual en la serie de un peligro que se acerca. Por medio de un plano secuencia la cámara persigue al animal, primero, por el campo y, después, por el interior de una colmena. La cámara no se detiene ni tan siquiera cuando la abeja se adentra en el colmenar y realiza movimientos serpenteantes similares a los que llevaría a cabo el insecto [410-411].

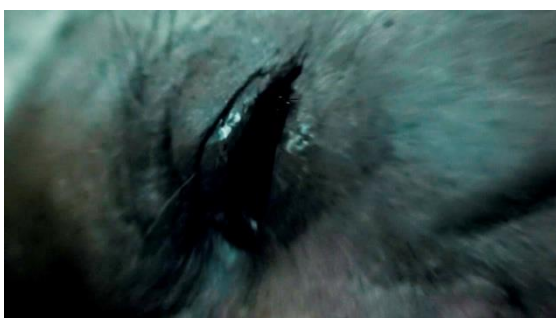
Seguidamente, se alternan planos traseros y frontales de la abeja recorriendo la colmena y poco a poco se va alejando hasta ofrecer un plano general saliendo de la misma. La sorpresa del público llega en este punto, pues la cámara, y segundos después la abeja, abandonan el colmenar por la cavidad orbitaria de un cadáver que ha sido transformado en una colmena humana [412-413].



410



411



412



413

Al igual que en la escena de Chilton se desvelaba incluso la imagen de la bala entrando en el interior de su cuerpo, la cámara se adentra igualmente aquí en el interior del panal y sigue su recorrido al completo. Así, los espectadores se convierten, momentáneamente, en el pequeño animal que nos presenta este salvaje asesinato. En *Hannibal*, los primeros planos extremos enfatizan el mundo que aparece oculto para la visión humana y lo convierte en arte abstracto. Así, “al igual que Hannibal se retira a su palacio mental para disfrutar del arte, la ficción de Fuller crea un mundo del arte para que los espectadores podamos retirarnos de nuestro mundo, en donde la violencia nunca es hermosa”²⁰⁰ (Klock, 2017:5).

“Hannibal es una sucesión de encuadres abigarrados, secuencias oníricas, escenas sabrosas, transiciones intrépidas, una iluminación tenebrista, en clave baja, una música tan incómoda como el zumbido de una abeja, y motivos barrocos que hacen de cada capítulo una nutritiva experiencia sensorial” (García Martínez, 2018b:72).

En definitiva, la *inmersión espectral* es una herramienta más que emplea la serie de televisión para presentar aquellas imágenes que puedan herir de algún modo la sensibilidad de los espectadores. El objetivo es también hacerle sentir a la audiencia parte del relato, ya que

²⁰⁰ “Hannibal’s mind palace is where he retreats from his prison into a world of art, and Fuller’s Hannibal is the world of art where we retreat from our world, where violence is never beautiful, and so much is ugly” (Klock, 2017:5).

son estos los primeros en conocer el asesinato de la *Colmena humana*, de vaticinar el crimen de *Instrumento humano* o de incluso recordar un antiguo recuerdo desde un punto de vista nuevo y único.

Uno de los aspectos novedosos de la ficción es presentar las denominadas escenas *bello-horrorosas* ralentizadas o desde puntos de vista poco habituales, por medio de la *inmersión espectadorial*. La sangre sirve, igualmente, como recurso de transición entre escenas. Son de mencionar, por ejemplo, el momento en el que Alana Bloom cae a cámara lenta por la ventana y el agua de la lluvia se transforma en sangre para dar paso a Jack Crawford desangrándose en otra localización (“Mizumono”, 2x13) o el recuerdo de Frederick Chilton que concluye con una transición hecha con sangre (“Aperitivo” 3x04).

En general, todas las escenas que mencionamos en este apartado y que han sido categorizadas como *bello-horrorosas* tienen características comunes: la representación de la violencia a través la ralentización visual, la sustitución de las voces de los personajes por una suave música instrumental que los acompaña y la utilización de planos muy abiertos para mostrar de manera más espectacular dichas imágenes. Tanto los momentos previos, la lucha entre Hannibal, Will y Dollarhyde, como la muerte del Dragón Rojo son presentados a la audiencia de un modo bello. La suave música y los planos pausados predominan en la escena, incluso en la muerte de Dollarhyde, uno de los villanos más importantes de la serie.

Por otro lado, a pesar de que tanto Lecter como Graham son vistos como personajes malvados al final de la serie, en esta escena son tomados como los héroes, pues en esta épica batalla final se narra la muerte de Dollarhyde desde un punto de vista positivo y estéticamente bello. La serie toma de la Antigua Grecia el concepto de la *bella muerte*, la muerte del enemigo a manos del héroe. El gran villano de la serie, Lecter, y su discípulo, Graham, son vistos como los salvadores que logran vencer al Gran Dragón Rojo. Tras la sangrienta batalla, la escena concluye con el posible final de Hannibal y Will. Ambos se funden en un abrazo y terminan precipitándose por uno de los acantilados en los que se encuentran. *Hannibal* busca, en suma, glorificar la figura del villano y representar la violencia desde un punto de vista poético. Se invierte la estructura tradicional de la narración al ofrecer a los espectadores el punto de vista de un psicópata e, incluso, es tratado, al final de la serie, como el mayor de los héroes.

Al igual que Hannibal invierte el concepto de lo bello y lo feo en el arte a través de sus asesinatos, la serie de televisión trata de ofrecer las escenas más violentas de un modo visualmente atractivo para la audiencia. Las escenas de lucha, al igual que la música que las acompaña, recuerdan al estilo barroco en donde predominaban las escenas de batallas lúgubres, de gran tensión y con gran acento en lo corporal. La muerte de los que son considerados héroes, en este caso los villanos, es presentada también como la *bella muerte*. Tanto en las escenas de lucha como en las escenas en las que se juega con la *inmersión espectadorial* son eliminados los sonidos diegéticos, pues se invita a la audiencia a centrar la atención únicamente en el aspecto visual. A diferencia de los *asesinatos (est)éticos* en donde la ficción tan solo mostraba las bellas imágenes, en estas otras escenas las “manipula” intencionadamente para construir esa belleza horrorosa.

Los conceptos clásicos de la belleza y la fealdad son transformados en la serie a través del *arte homicida* de Lecter. La concepción del bien y del mal es invertida por medio del perverso

protagonista y del embellecimiento que se hace de cada una de sus acciones, desde sus obras de arte humanas, sus menús caníbales o las escenas de lucha en las que participa, repensadas para servir como los más bellos espectáculos coreográficos. Asimismo, la serie pretende ofrecer a la audiencia un punto de vista más cercano del relato a través de la *inmersión espectral*. El objetivo final de la serie es, ante todo, despertar el interés y la fascinación, por todo aquello que construye “Hannibal el canibal”, uno de los villanos más sanguinarios de todos los tiempos y un auténtico artista contemporáneo.

6. El orden a través del caos:

El descenso a los infiernos del diablo y su cordero

Barney: Al doctor Lecter no le interesan las hipótesis. No cree en silogismos, ni en síntesis, ni en ningún absoluto.

Clarice: ¿Y en qué cree?

Barney: En el caos.

(Harris, 1999: 108-109).

“El diablo está en los detalles”

(Hannibal Lecter, “Apéritif”, 1x01).

6.1. El bien y del mal en el ser humano

Desde la antigüedad las sociedades se han erigido en base a los valores del bien y el mal. Las religiones han cumplido un poderoso papel en la construcción de los ideales del mundo con el objetivo de asegurar su correcto funcionamiento. Religiones como la doctrina cristiana han dado a conocer su postura acerca de las diferentes acciones y comportamientos humanos. Estos han sido clasificados en función de un sistema binario para el que se toman en consideración los términos como el bien y el mal y sus variantes; lo correcto e incorrecto, lo puro e impuro y lo moral e inmoral.

A partir de aquí se instauran una serie de leyes, jurídicas y morales, para construir esa sociedad ideal en donde predomine la paz y el buen hacer de sus ciudadanos. Slavoj Žižek (2009) defiende la necesidad de establecer ciertas normas que ayuden a consolidar las sociedades. “La ley interviene en la estabilidad “homogénea” de nuestra vida orientada al placer como la fuerza devastadora de una “heterogeneidad” absolutamente desestabilizadora” (p. 82). Son los hombres los que tienen la potestad de elegir el bien, la sumisión y la obediencia, o su contrario y será su elección la que modifique la esencia del individuo (Schelling, 2004: 189).

No obstante, aun oponiéndose al orden natural, los humanos tienden hacia el mal (Bataille, 2000:50). El mal “es ciertamente metafísico, pues adopta una actitud hacia el ser como tal, y no solo hacia una u otra parte del mismo. En esencia, quiere aniquilarlo en su integridad” (Eagleton, 2010:23). Schelling, al igual que lo hacía el filósofo Tomás Aquino, cree que el mal es una deficiencia del ser, un fallo en el corazón del mismo ser y, acogiendo el término de Kant, denomina *mal radical* a esa maldad silenciosa que albergan los hombres en su interior. “Solo después de reconocer este mal universal es posible comprender también en el hombre el bien y el mal (Schelling, 2004: 219).

La maldad se aloja dentro de cada individuo esperando poder liberarse y rebelarse (Bataille, 2000:272). En palabras de este autor, es una forma irreductible del ser que lucha por salir (p.50). Y es que “del mismo modo en que existe un entusiasmo por el bien, también existe una exaltación del mal” (Schelling, 2004: 199). “El mal es algo que amenaza con volver siempre, una dimensión espectral que sobrevive por arte de magia a su aniquilación física y continúa acechándonos” (Žižek, 2009: 84).

Una postura contraria se manifiesta en el filósofo y escritor Jean Paul-Sartre quien sitúa el bien en Dios y, el mal en la sociedad en sí misma. Es ese viaje hacia lo absurdo que emprende la sociedad en su conjunto lo que llama “ascesis de la abyección” (Arlt, 2000:824). Para Sartre la sociedad es abyecta y no es tanto el individuo el que esconde el mal, sino el colectivo en sí mismo. Igualmente, el filósofo afirma que en ocasiones se llegan a cometer malas acciones creyendo haber tomado el camino del bien.

Es el vínculo directo con Dios el que justifica cualquier transgresión de los sujetos, ya que dan cuenta de su comportamiento ilícito como si fuera parte de un cometido que se les ha asignado (Žižek, 2009: 164). Es el caso de quienes practican el sacrificio, es decir, “la operación mediante la cual el mundo de la actividad lúcida (el mundo profano) se libera de una violencia que si no podría destruirle” (Bataille, 2000:175). A juicio de Eagleton, tal vez sea el mal “lo único que mantiene hoy caliente el espacio donde solía estar Dios” (2010:68). Y “aunque Dios

no haya querido, el mal sigue, sin embargo, actuando en el pecador y, de este modo, le otorga la fuerza para llevar a cabo el mal” (Schelling, 2004: 273). Así, “quienes aspiran a ser dioses, como Adán y Eva, se destruyen a sí mismos y acaban ocupando una posición más baja que las de las bestias” (Eagleton, 2010:39).

El mal, ya sea entendido como una elección individual o colectiva es, “una forma de trascendencia, aunque desde el punto de vista del bien sea una trascendencia torcida” (Eagleton, 2010:67). Por esa razón, la elección de los hombres de emplear el mal en sus acciones conlleva una serie de consecuencias que escapan de su naturaleza y logran crear el caos (Schelling, 2004: 183). Por su parte, se denomina *caos* a la lucha existente entre el bien y el mal, ya sea un conflicto interno, que se inscribe en el propio individuo, o una batalla que concierne al mundo en general (p. 219).

Friederich Schelling aborda en sus escritos el debate entre el bien y mal al que se enfrenta todo individuo. Tal y como sostiene, es la indecisión de los hombres en algunos momentos lo que les hace encontrarse en una especie de encrucijada moral (2004: 203). El filósofo alemán asegura, en cambio, que es importante que el individuo adopte pronto una posición, sea cual sea su elección, ya que no debe existir la indeterminación en el mundo sobre este respecto. El hombre debe escoger una de las dos postulaciones posibles “una hacia Dios, la otra hacia Satán. La invocación a Dios, o espiritualidad, es un deseo de ascender de grado: la de Satán, o animalidad, es una alegría en descender” (Bataille, 2000:84).

Es Dios y la imagen que se tiene de él lo que guía a los hombres a cometer las buenas acciones, pues “habita en la luz pura” (Schelling, 2004: 169) y representa lo absoluto y la razón (p.205). El mal es la oscuridad que convive con los hombres, nunca en Dios. En palabras de este autor, Dios es, por el contrario, culpable en cierta medida del origen del mal. Él es el creador de los hombres y son, justamente, ellos los portadores de ese mal. Por tanto, Dios es coautor del mal, incluso en su acepción más pasiva, porque permite, de algún modo, que exista la maldad en el mundo. “Dios aparece innegablemente como coautor del mal, dado que permitir algo, en un ser total y absolutamente dependiente, desde luego no es mucho mejor que ser su cómplice” (p. 153). En definitiva, el mal existe realmente, como parte indivisible, pero a la vez distinta, del bien y su origen concierne a Dios.

Dios es la suprema perfección y es quien otorga al resto de seres diferentes grados de perfección. El ser humano es la criatura más perfecta que puede cometer el mal (Schelling, 2004: 187). Del mismo modo que el bien no puede entenderse sin su contrario, no puede darse la existencia de Dios sin estar sujeto al Diablo, la encarnación propiamente del mal. “El demonio no era según la concepción cristiana la criatura más limitada, sino más bien la más ilimitada” (Schelling, 2004: 189). Tal y como lo indica Eagleton, es el Diablo quien, tras haber despreciado el amor de Dios (2010:32), arrastra a los humanos hasta el infierno, a “ese reino de lo demente, lo absurdo, lo monstruoso, lo traumático, lo surrealista, lo repugnante” (p. 79). La meta de la revelación o de la salvación consiste en lograr la escisión de ese mal que coexiste en el interior de los individuos (Schelling, 2004: 277).

Žižek considera el mal como un cimiento de la oscuridad que se halla en el individuo y del que no se puede despojar. “La del bien contra el mal no es la lucha del espíritu contra la naturaleza, sino que el mal primordial es el espíritu mismo con su violento alejamiento del curso de la

naturaleza" (2009: 85). Ligado estrechamente al mal, la violencia es, igualmente en palabras del filósofo, "una combulsión absoluta que nunca puede satisfacerse" (Žižek, 2009: 83). Es lo que Lacan llama *objet petit a*, ese objeto etéreo que nunca muere y que causa un deseo inalcanzable e irrefrenable.

A juicio de George Bataille, es el sadismo, el placer por ejercer la violencia, uno de los mayores y más puros males (2000:30). En esta línea, el autor destaca la obra del marqués de Sade, de quien proviene precisamente el término *sadismo*, como una de las obras que mejor expresan el desorden y el exceso del mundo (p.172). En toda su obra el escritor francés trataba de mostrar el mal como algo deseable y el bien como algo que debía condenar. "Sade no tuvo en su larga vida más que una ocupación que decididamente le interesó: enumerar hasta el agotamiento las posibilidades de destruir seres humanos, destruirlas y gozar con el pensamiento de su muerte y sus sufrimientos" (Bataille, 2000: 163).

Ese placer por ejercer la violencia contra un sujeto, habitualmente alcanza su cénit con la muerte de este, pues

"hay en la sensualidad un algo turbio y un sentimiento de estar anegado, análogo al malestar que se desprende de los cadáveres (...) en la turbación de la muerte hay algo que se pierde y se nos escapa: se inicia en nosotros un desorden, una impresión de vacío, y el estado en que entramos es vecino, al que precede al deseo sensual" (Bataille, 2000:171-172).

Es en la muerte y, más concretamente, en el impulso de muerte de las teorías de Freud sobre la que basa su teoría del mal Terry Eagleton. "La realidad es que el mal gira íntegramente en torno a la muerte, aunque tanto de la de quien hace el mal como de la de aquellos a quienes aniquila" (Eagleton, 2010:25). "Es siempre la muerte - o por lo menos la ruina del sistema del individuo (...) una realidad que trasciende los límites comunes" (Bataille, 2000:45).

La muerte tiene como resultado la reducción del cuerpo a un pedazo de materia carente de sentido. Representa, en otras palabras, "el divorcio entre la materialidad y el significado" (Eagleton, 2010:28) y como "límite absoluto de lo humano" causa terror en los individuos (p.33). Es la mortalidad la condición principal que distingue a los seres humanos de los dioses. Así, la inmortalidad está vinculada al bien y la mortalidad al mal, puesto que el hombre es el autor de todos los males y la raíz del mal es, por consiguiente, la resignación de nuestra propia mortalidad (Žižek, 2009: 84).

La finitud del hombre contrasta con la infinitud de las deidades. Eagleton confirma la idea de Žižek y sostiene que los humanos se resignan a aceptar su mortalidad como seres naturales y marginales. Es la llamada "infinitud obscena", el desafío hacia la muerte y a Dios, lo que empuja a los seres humanos a matar (Eagleton, 2010:55). De modo que es el asesinato la "manera más potente de robarle a Dios el monopolio sobre la vida humana" (p.118). Por ese motivo, Schelling asegura que la muerte se escinde de todo bien y no puede sino hallarse otra cosa que el mal (2004: 277).

6.2. Hannibal Lecter: la conversión de Lucifer a Satanás

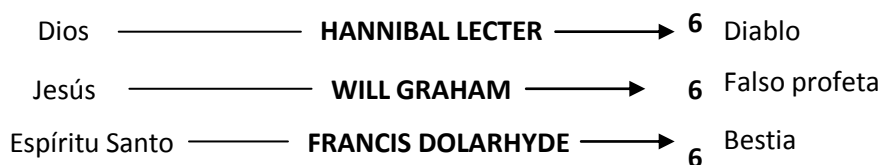
Como no podría ser de otra manera, es la indefinición del bien y el mal la principal línea temática de la ficción y es, tanto la serie como el propio Lecter, quienes desean hacer dudar a los espectadores acerca de la categorización existente entre ambos conceptos. La ficción exhibe con detalle los más despreciables crímenes perpetrados por el hombre. De este modo, el ser humano llega a convertirse en una criatura incluso más peligrosa que el monstruo tradicional, puesto que este es camuflado y logra pasar desapercibido. Así, se puede afirmar que la serie es una especie de *monstruo*, en tanto que construye una imagen de la sociedad actual que causa terror. Representa la incapacidad de los seres humanos por contener el mal radical y la impunidad que halla el villano protagonista al actuar sin ser descubierto en la sociedad (Mørch Jacobsen, 2016: 87).

Hannibal simboliza el supremo mal y es comparado con el mismísimo Diablo a lo largo de la serie. En general, a lo largo de la ficción se encuentran numerosas referencias bíblicas. Al igual que los episodios de la primera y segunda temporada lo componían nombres de platos gastronómicos que remarcaban la imagen del caníbal como chef, los episodios finales de la tercera, aluden al significado bíblico que adquieren los últimos acontecimientos de la trama. De hecho, el relato parece incluso ir en consonancia con algunos sucesos narrados en la Biblia. Si bien se hace más evidente en los mencionados capítulos de la serie, se hallan en toda la ficción alusiones manifiestas al cristianismo.

El mal es la línea principal sobre la que se erige la ficción y su inversión con el concepto del bien es parte de la liminalidad que envuelven tanto a la serie de televisión, en general, como a su protagonista, en particular. No resulta, por ello, casual la elección de trece episodios por temporada, puesto que desde la antigüedad este número ha sido considerado como una señal del mal augurio (Chevalier y Greerbrant, 1986: 1012). Como decimos, es en el momento en el que comienza la trama del Dragón Rojo, en la segunda mitad de la tercera temporada, cuando se desencadenan también los acontecimientos narrados en el libro del Apocalipsis que concluirán, precisamente, en el decimotercer capítulo.

Son tres los personajes principales que desatan el mal en la ficción: Hannibal Lecter, su pupilo Will Graham y Francis Dolarhyde, también apodado como el Dragón Rojo. Es, justamente, sobre estos personajes sobre el que versa el presente análisis. Hannibal, Will y Francis cierran, pues, la *triada del mal* y con ellos se completa el 666 que da nombre a la gran bestia a la que alude la Biblia que desata el horror y la destrucción en el mundo y con la que se marca el final de la serie.

El 6 es el número del pecado (Chevalier y Greerbrant, 1986: 920) mientras que el 7 es visto como el de la perfección y con él se alude también a los Dioses. El 6 refleja la imperfección y su repetición indica lo que podría llamarse la “integridad del incompleto pecaminoso” que se encuentra en la bestia (Beale, 2015: 283). Los tres seises— Hannibal, Will y Francis Dolarhyde — se convierten en la falsificación de la Trinidad divina de los tres sietes. El 666 une sus fuerzas en el episodio final y lo hace con el objetivo de luchar por lograr la dominación y el poder absoluto sobre los hombres.



Elaboración propia. El 666 o la triada del mal representado por medio de los personajes de Hannibal.

6.2.1. Dios y Diablo: las referencias bíblicas en *Hannibal*

Como decimos, el concepto del bien, tradicionalmente asociado a Dios, es invertido en la ficción y es relacionado continuamente con la imagen del villano o de su pupilo, Will Graham. No obstante, la serie no desea elevar a su protagonista a la imagen del Creador, sino más bien a la de su contrario, a la del Diablo como Dios Destructor. “El personaje de Hannibal se podría definir como un superhéroe en negativo, una especie de Luzbel que se rebela contra Dios” (Garrido y Abarca, 2015: 58). Se presenta como un falso Dios y es en los detalles, como explica el propio Lecter en el primer episodio de la primera temporada, donde se halla verdaderamente escondido el Diablo que habita en su interior (Apéritif”, 1x01).

Lecter no posee seguidores, sino herejes que le pretenden dar caza y, a diferencia de Dios, no solo castiga a quienes rechazan su ideología, sino que estos mismos le sirven como alimento. El mismo Hannibal parece desafiar la doctrina del cristianismo, en tanto que escoge como forma de vida el canibalismo. Y es que tal y como queda indicado en varios versículos en la Biblia, Dios pone su vida al servicio de sus fieles y lo hace entregando su cuerpo a través del pan y su sangre por medio del vino tinto. Y así lo expresa en más de una ocasión, “porque mi carne es verdadera comida, y mi sangre es verdadera bebida” (La Biblia de las Américas, 1997, Juan 6:55). En este sentido, el cuerpo del caníbal se compone mediante esa carne humana que consume y, la sangre, no es tanto una metáfora de la sangre de Dios y de la vida eterna, sino un símbolo de la muerte y destrucción que se lleva a su paso.

El vino está también relacionado con la muerte en el cristianismo, ya que se vincula con los sacrificios animales que llevan a cabo los hombres. “Tú prepararás vino para la libación, un cuarto de un hin con el holocausto o para el sacrificio, por cada cordero” (La Biblia de las Américas, 1997, Números 15:5). Es precisamente el cordero el alimento que mayor significación adquiere entre los platos del caníbal, pues con ello alude a los sacrificios humanos que realiza y llama de esta forma a su mayor presa: Will Graham. El cordero es servido en cinco ocasiones a lo largo de la ficción (“Sorbet”, 1x07; “Rôti”, 1x11; “Secondo”3x03). Es en el undécimo episodio de la primera temporada donde se remarca el significado bíblico del plato. Es Frederick Chilton el que disfruta del plato de Kudal, curry procedente del sur de la India (“Rôti”,1x11). Durante la conversación con su invitado Hannibal señala su interés por el cordero como alimento y su invitado, a su vez, menciona irónicamente que esa podría tratarse de su última cena.

En general, la muerte a manos de los humanos únicamente está justificada para los cristianos mediante los sacrificios animales, si bien esta práctica es vista como una ofrenda para buscar su alianza con Dios (Kristeva, 2004:133). Los animales únicamente deben ser tomados por los hombres para realizar esta acción, nunca para su consumo. Tal y como se expresa en Génesis, el alimento de los hombres no es la carne animal, sino los vegetales: “Y dijo Dios: He aquí, yo

os he dado toda planta que da semilla que hay en la superficie de toda la tierra, y todo árbol que tiene fruto que da semilla; esto os servirá de alimento” (La Biblia de las Américas, 1997, Génesis 1:29).

Por ese motivo, “desde sus primeras páginas, el texto bíblico insiste en mantener la separación entre el hombre y Dios por una diferenciación alimentaria” (Kristeva, 2004:128). En *Hannibal* ya no solo se lleva a cabo una separación entre el ser humano y Dios, sino también con el mismo Diablo. El caníbal, desobedeciendo encarecidamente las consignas de Dios, realiza cruentos sacrificios humanos, únicamente para su propio deleite “un acto tan animalesco como matar y devorar a otros seres humanos” (Crisóstomo, 2015a: 161). Así, Lecter lleva a cabo la mayor de las trasgresiones, pues comete dos de las mayores abominaciones: el asesinato y el canibalismo.

Sin embargo, tal y como declara en sus numerosas conversaciones con Will Graham (“Amuse-Bouche”, 1x02; “Shiizakana”,2x09; “Naka-Choko”,2x10; “Kō No Mono”, 2x11; “Tome-wan”,2x12; “Primavera”,3x02; “Dolce”,3x06), Dios no solo es creador, sino también destructor. Si bien tanto en el segundo episodio de la primera temporada (“Amuse-Bouche”, 1x02) como en el diálogo que mantiene más adelante con Will Graham (“Shiizakana”,2x09), explica que Dios mata indistintamente, incluso a sus más fieles seguidores. Dios ejerce, en palabras de Lecter, tanto el bien como el mal y su principal objetivo es marcar su superioridad o poder ante los hombres (“Amuse-Bouche”, 1x02). Hannibal recrea a continuación las mismas palabras con las que concluye en una de las cartas que le envía a Will Graham desde Baltimore en *El dragón rojo* (Harris, 1981: 320):

Hannibal: Dios también debe de disfrutar. Lo hace constantemente ¿y no fuimos acaso creados por él? (...) La gracia de Dios. El miércoles dejó caer el techo de una iglesia sobre 34 fieles en Texas mientras lo alababan.

Will: ¿Y cree que se sintió bien?

Hannibal: Se sintió poderoso.

Lecter continúa con sus ideas y asegura pensar en Dios cada vez que comete un asesinato, ya que para él la labor que este desempeña no dista demasiado de la que él mismo practica (“Shiizakana”,2x09). Ve a Dios como un ser que permite el sufrimiento caprichoso e inmerecido en los seres humanos (Hassert, 2016: 72).

Hannibal: El bien y el mal no tienen nada que ver con Dios. Colecciono derrumbamientos de iglesias. ¿Ha visto el último en Sicilia? La fachada se cayó sobre 65 ancianas durante una misa especial. ¿Fue el mal? ¿Fue Dios? Si está ahí arriba le encanta. El tifus y los cisnes, todo viene del mismo sitio.

Este diálogo guarda interés también para la saga, si bien Lecter compartió estas mismas palabras en su primera conversación con Clarice Starling en la novela *El Silencio de los corderos* (Harris, 1993: 29). Tal y como indica aquí el caníbal, no existe una distinción clara entre el bien y el mal, puesto que el propio Creador encarna en su ser ambas concepciones. Dios no es, por tanto, tan bondadoso como debería, ya que a menudo disfruta sembrando el mal. El mismo

Will toma estas ideas de Hannibal como propias y afirma sentir el mismo deleite que Dios cuando arrebatara una vida (“Dolce”, 3x06).

Hannibal: Se le ha olvidado perdonar. Usted perdona como lo hace Dios. ¿Lo habría hecho usted de prisa o se habría parado a regodearse?

Will: Dios se regodea.

Hannibal: A menudo.

El caníbal no niega en ningún momento la existencia de Dios y logra ejercer un gran poder a lo largo de la ficción ocupando el lugar de Dios en la tierra (McCrossin, 2016: 48). El caníbal desafía constantemente a su Creador y así se lo hace saber a Will (“Kō No Mono”, 2x11).

Will: ¿A qué Dios le reza?

Hannibal: Yo no rezo. No me molesto en pensar en ninguna deidad. Solo reconozco la modestia de mis acciones comparadas con las de Dios.

Más adelante, en la misma escena, Lecter llega a mostrar el resentimiento que siente hacia el Creador al asegurar que “la malicia de Dios no tiene medida y su ironía es incomparable”. Igualmente, trata de instruir a su pupilo en cada una de sus conversaciones y se convierte para el joven en una alternativa de Dios con quien recuperar la fe que daba por perdida. Esta idea se ve reflejada en el quinto episodio de la primera temporada (“Coquilles”, 1x05) cuando se reúnen el caníbal y su pupilo en el despacho del psiquiatra para investigar un nuevo asesinato.

Lecter se encuentra en el piso superior de su despacho, junto a su biblioteca personal, mientras que Will se halla en la parte inferior. Es el psiquiatra el que le proporciona a Graham el conocimiento necesario para avanzar con el nuevo caso, puesto que lanza uno de sus libros con el objetivo de trasladarle sus conocimientos. Hannibal es deificado al ser colocado, mediante un plano contrapicado, en la parte superior de la estancia como un Dios o un ángel rodeado de libros. El joven, por el contrario, admira su amplio conocimiento desde un plano picado, una posición inferior que le sitúa en la de un mortal [414-415].



414



415

Si bien a lo largo de la ficción se asocia la iconografía y simbología cristiana con Hannibal, Will Graham deja claro unos episodios más adelante (“Primavera”, 3x02) que este no desea ocupar el lugar de Dios: “Hannibal no es Dios, no le divertiría nada ser Dios. Desafiar a Dios, esa es su

idea de la diversión”. Bajo la premisa de la muerte como la única salvación de la depravación de los hombres, Lecter desata el mal y deja a su paso un escenario de muerte y destrucción en la tierra. Es la falta de fe en la humanidad, y también en la obra de Dios, lo que lleva al caníbal a crear su propia doctrina, pues es la desconfianza en las personas, tal y como le explica a Crawford, lo que hace aumentar la necesidad religiosa (“Tome-wan”2x12).

Para Dios la mesa es el lugar de comunión, un espacio en el que reunirse y dar gracias por los alimentos que van a consumir (La Biblia de las Américas, 1997, Lucas 24:30; La Biblia de las Américas, 1997, Romanos 14:6). La mesa es un lugar sagrado y quienes se sientan en ella entran en un verdadero santuario en el que deberán seguir sus ordenanzas (Ezequiel 44:16). Lecter celebra banquetes similares a los que propone Dios, solo que, en su caso, son utilizados como un punto de reunión para ganar nuevos adeptos. Una de las cenas a destacar es la del sexto episodio de la segunda temporada (“Futamono”, 2x06) donde elabora un *rôti de cuiss*, muslo asado a la arcilla con hueso de tuétano de corte, como explica el chef [416-417].



416



417

Su invitado es Abel Gideon, y la carne proviene, justamente, de una de sus piernas. La arcilla es uno de los ingredientes principales que emplea el caníbal para este plato y lo elige no solo para intensificar su sabor, sino principalmente por su significado bíblico. La arcilla es escogida por Hannibal para imponer su superioridad frente a su adversario. Gideon es uno de sus mayores *groseros* y es visto como un traidor por el caníbal, ya que tiempo atrás se había revelado contra él y había suplantando su identidad para la elaboración de algunos de sus asesinatos. Así, Lecter toma parte del cuerpo de su presa y lo moldea a su antojo del mismo modo que lo hace un alfarero con la arcilla: “Mas ahora, oh SEÑOR, tú eres nuestro Padre, nosotros el barro, y tú nuestro alfarero; obra de tus manos somos todos nosotros” (La Biblia de las Américas, 1997, Isaías 64:8).

En otras palabras, los humanos pertenecen a Dios y son formados a partir del barro según se detalla en el libro de Job de la Biblia (10:9 y 33:6). La arcilla es el símbolo de la materia primordial y fecunda, de donde se formó el hombre (Chevalier y Greerbrant, 1986: 179). El propio Hannibal hace referencia muy sutilmente a su significado bíblico antes de servirle el plato a su invitado. La muerte resulta inevitable y queda en manos de Dios, puesto que, en palabras de Lecter, “somos barro y volvemos al barro”. Por último, el hueso de tuétano es también citado en la Biblia en uno de sus versículos. En él, se explica la celebración de un banquete para el que se acompañará de un vino: “Y el SEÑOR de los ejércitos preparará en este monte para todos los pueblos un banquete de manjares suculentos, un banquete de vino

añejo, pedazos escogidos con tuétano, y vino añejo refinado” (La Biblia de las Américas, 1997, Isaías 25:6).

Mason Verger es otro de los indeseables groseros con los que desea acabar Hannibal. Al igual que hace con Abel Gideon, el caníbal desea castigarle por su mala educación obligando a Verger a desfigurarse el rostro. Tanto en la tercera novela de Thomas Harris (1999) como en la película homónima *Hannibal* (Ridley Scott, 2001) es recordada la sanción que le aplica Lecter al heredero de Industrias Verger. El caníbal le administra una potente droga y es en la serie donde se alteran los acontecimientos presentados en la obra de Harris. A diferencia de textos anteriores, en la obra de Fuller puede verse no solo el momento en el que Mason se extirpa parte de su rostro, sino también cómo se vale de esa carne para alimentar a los perros de Will Graham.

Es el Lecter de la novela y el de la ficción televisiva (“Digestivo”, 3x07) los que aluden a la Biblia para equiparar su castigo con el que recibió el personaje bíblico de Jezabel: “Hay un paralelismo indudable entre tú, Mason, y Jezabel. Como agudo estudioso de la Biblia que eres, te acordarás de que los perros se comieron el rostro de Jezabel, junto con todo lo demás” (Harris, 1999: 268). Se equipara, así, el castigo de Mason Verger con el que recibió Jezabel, la reina de Israel de los libros de los Reyes de la biblia judía y cristiana. Tal y como reza el pasaje en el libro Reyes, la soberana fue asesinada por su pueblo siendo lanzada a los perros como castigo por su libertinaje. “Y volvieron, y se lo dijeron. Y él dijo: Esta es la palabra de Dios, la cual él habló por medio de su siervo Elías tisbita, diciendo: En la heredad de Jezreel comerán los perros las carnes de Jezabel” (La Biblia de las Américas, 1997, 2 Reyes, 9:36).

En la serie de televisión, Mason rebate las palabras de Hannibal asegurando que es Jesucristo el que le va a proporcionar un rostro nuevo: “Si Jezabel hubiera estado a bien con Cristo resucitado el redivivo le habría provisto de un nuevo rostro como me lo ha procurado a mí”. En este momento, el magnate compara a Will Graham con Jesucristo, recientemente salvado de la craneotomía que le practicaba Hannibal y el elegido para su trasplante de cara.

Por otro lado, es la crucifixión uno de los símbolos más reconocidos del cristianismo y esta imagen es recreada también en una de las escenas de la serie por medio de su protagonista. En la mitad de la segunda temporada (“Mukozuke”, 2x05), Will Graham permanece encerrado en el Hospital Psiquiátrico de Baltimore y poco a poco va descubriendo la manipulación a la que había estado sometido a manos de su psiquiatra. Por ese motivo, el joven desea castigar al caníbal por su traición y lo hace enviándole a Matthew Brown, un asesino, para matarle. El deseo de venganza de Will es más que evidente, puesto que es incapaz de frenar sus impulsos y deja salir ese mal radical que habitaba en él. No obstante, no queda claro en esta escena si el joven deseaba realmente acabar con la vida de Hannibal o tan solo pretendía mostrarle su inminente transformación.

Es el cordero de Dios el que se rebela contra el Diablo y le propicia el castigo que Dios tendría preparado para él. Lecter actúa como un mentor para Will, ya que es quien aviva sus más oscuros pensamientos y quien, con su acto de traición, acelera el proceso de transformación hacia el mal de su compañero. Hannibal Lecter es, pues, una especie de Dios para su pupilo, pero también el mayor de los traidores y así es retratado en esta escena. Hannibal es Jesús, el salvador de Will y, al mismo tiempo, Judas, su traidor (Felts, 2019: 213). En este sentido, el

cuerpo de Hannibal es colocado al igual que el Cristo crucificado (Lucas 23:26-56) y con una soga al cuello simbolizando la muerte de su traidor, Judas Iscariote (La Biblia de las Américas, 1997, Mateo 27:3-5) [418-419].



418



419

El propio Matthew Brown en su conversación con su rehén da incluso a entender que Hannibal es más vil que Judas, si bien él al menos “tuvo la decencia de ahorcarse por su traición”. Will no consigue su propósito de acabar con Lecter, ya que este es rescatado antes de que eso ocurra. A pesar de que no se expone la muerte en el sentido estricto de la palabra, del mismo modo que en el relato bíblico, esta escena simboliza la muerte de Will como héroe positivo del relato y el renacer, la resurrección, de este nuevo y convertido villano.

Hannibal es continuamente relacionado con la imagen de la iglesia en varios episodios de la ficción. Es el caso de su despacho que no solo representa la erudición y el saber que caracterizan al carismático personaje, sino también el lugar, el templo, en el que se encierran sus pensamientos más oscuros. En el tercer episodio de la tercera temporada (“Secondo”, 3x03) Lecter describe su estudio como una pequeña parte del inmenso palacio mental que guarda en su interior y al que se hace referencia en numerosas ocasiones: “Esta habitación alberga sonido y movimiento, grandes serpientes que luchan y se mueven en la oscuridad. Otras habitaciones son escenas estáticas, fragmentarias como esquirlas de vidrio pintadas”. El psiquiatra emplea aquí una doble metáfora, pues describe su palacio mental, como una estancia llena de serpientes y vidrios pintados, que hacen una sutil alusión a la serpiente en el jardín y las vidrieras de la iglesia (Klock, 2017:32).

Referencias más claras son los momentos en los que suena una música eclesiástica, especialmente cuando alguno de los personajes está a punto de enfrentarse a Lecter. Es el caso del duodécimo episodio de la segunda temporada (“Tome-wan”, 2x12) donde suena “Fauré, Pie Jesu”, interpretado por Philippe Jaroussky, minutos antes de que Hannibal sea secuestrado por los secuaces del villano Mason Verger. A pesar de que en esta ocasión es apresado por sus enemigos, Hannibal conseguirá vengarse y otorgarle a uno de los personajes más odiados de la ficción el cruento castigo que merece.

<i>Pie Jesu</i>	<i>Piadoso Jesús</i>
<i>Qui tollis peccata mundi</i>	<i>Que quitas los pecados del mundo</i>
<i>Dona eis requiem (2x)</i>	<i>Dales el descanso (2x)</i>
<i>Pie Jesu (4x)</i>	<i>Piadoso Jesús (4x)</i>
<i>Qui tollis peccata mundi</i>	<i>Que quitas los pecados del mundo</i>
<i>Dona eis requiem (2x)</i>	<i>Dales el descanso (2x) Pie Jesu (4x)</i>

La música de iglesia es a menudo utilizada para remarcar el poder de Hannibal. Como si de un Dios se tratase, resulta inútil enfrentarse a él, pues siempre halla la manera de salir victorioso. Y es que, siguiendo la letra del aria del mencionado capítulo, el caníbal quita del mundo los pecados (y a sus pecadores). Esta misma composición es utilizada en el segundo episodio de la tercera temporada (“Primavera”, 3x02) donde se contrapone la tanatopraxia que le practicaron a Abigail Hobbs con la operación quirúrgica de Will Graham al final de la segunda temporada. Y es que Hannibal actúa como si fuera Dios, en tanto que tiene la potestad de decidir quién merece o no merece vivir. Por último, unos capítulos más adelante, es elegida la composición musical “Ave María” de Patrick Cassidy cuando Jack Crawford acude al rescate de Will Graham preso por el caníbal en Italia (“Dolce”, 3x06). En él se contrapone a la justicia, la ley y el orden representados en el director del FBI y del asesino caníbal.

La iglesia es el punto de encuentro de los feligreses con Dios, en donde habita su Creador. “Y que hagan un santuario para mí, para que yo habite entre ellos” (Éxodo 25:8). Es denominado en numerosos versículos de la Biblia como el edificio, la morada o la casa de Dios (Génesis 28:16-22; Éxodo 23:19; 1 Reyes 6:1-2). No obstante, en *Hannibal* se relaciona y contrapone la iglesia, principalmente la capilla de Palermo, con la imagen del villano caníbal. Uno de los momentos en los que se relaciona la iglesia con Lecter se produce al inicio de la citada temporada (“Primavera”, 3x02) en donde se llega incluso a fusionar momentáneamente su despacho con su tan admirada capilla italiana. El techo de la consulta psiquiátrica es sustituido por la cúpula bizantina y se aúnan, así, la figura de Dios con la del caníbal.

Esta imagen es parte de la imaginación de Will, ya que esta escena sucede en la mente del joven mientras se halla ingresado en el hospital por las heridas que le causó Lecter al final de la segunda temporada. De modo que es Graham el que se traslada mentalmente hasta el despacho del psiquiatra. Alza la mirada y, por medio de un *travelling*, descubre en lo alto, mimetizada en el ambiente, la cúpula de la capilla de Palermo. De este modo, se lleva a cabo una distinción entre el bien y el mal, si bien son Lecter y su pupilo los demonios que se encuentran en el infierno y quienes desafían a Dios, simbolizado en la cúpula superior de esta iglesia [420-421].



420



421

Will actúa ya a partir de esta tercera temporada no como el discípulo de Dios, sino como el del Diablo. La contraposición general que se establece en la ficción entre Lecter, como Diablo, y Graham, como su discípulo, es apreciable en un versículo de la Biblia en donde Jacob, un discípulo de Dios, descubre la grandiosidad de la casa del Señor.

“Despertó Jacob de su sueño y dijo: Ciertamente el SEÑOR está en este lugar y yo no lo sabía. Y tuvo miedo y dijo: ¡Cuán imponente es este lugar! Esto no es más que la casa de Dios, y esta es la puerta del cielo” (Génesis 28:16-17).

Will actúa como Jacob en su progresión hacia el mal y es ya en esta temporada cuando por fin se decide a descender hasta ese infierno que ha creado Hannibal en la tierra. En ese mismo episodio el joven viaja hasta Palermo en busca de Lecter y es, precisamente, esta capilla el punto de encuentro entre los dos personajes. Sin su conocimiento, Lecter observa a su pupilo desde una de las estancias superiores de la iglesia. En ese instante su cuerpo parece mimetizarse con el mosaico de Dios que tiene tras de sí. Su rostro parece enmarcarse dentro de una de las estrellas que componen la celosía de la balaustrada [422-425].



422



423



424



425

Esta imagen es la estrella de David, símbolo del judaísmo. Por medio de esta escena Hannibal no solo desea reafirmar su poder y superioridad sobre Will y los humanos en general, sino también tomar el lugar que ocupa Dios. En este sentido, Lecter se sitúa en el centro de esta nueva doctrina que él mismo crea, oponiéndose al propio cristianismo y toma, precisamente del judaísmo, la Ley de Tali3n como base del *Hannibalismo*. Hannibal lleva incluso esta idea del “ojo por ojo, diente por diente” (Éxodo 21:23-25; Levítico 24:18-20) a una escala mayor, puesto que no contempla otro castigo que la muerte para quienes considera sus herejes.

Igualmente, se presenta a Hannibal en el interior de la mencionada capilla en el octavo episodio de la tercera temporada (“The Great Red Dragon”, 3x08) para mostrar su arresto definitivo e internamiento en el Hospital Psiquiátrico de Baltimore. Así, por medio de un *flashback* se revela a Lecter disfrutando de una de las misas, justo cuando suena “Allelujah”, compuesta por Brian Reitzell e interpretada por Micha Luna, al tiempo que es detenido por el FBI. Esta canción es una alabanza a Dios y es utilizada en esta ocasi3n para intensificar aún más la importancia del arresto de Hannibal, ya que el bien consigue al fin imponerse al mal.



426



427

Will no visita al caníbal en la celda en la que se encuentra preso hasta tres años más tarde de su detenci3n. El joven parece introducirse en los pensamientos de Hannibal, pues en ese momento ambos personajes reaparecen nuevamente en el interior de la capilla italiana [426-427]. Es a partir de este episodio cuando poco a poco se van introduciendo los acontecimientos narrados en el libro del Apocalipsis. Los sucesos a los que alude la Biblia y que marcan la posible destrucci3n en la tierra son también presentados en los últimos episodios que encaran la recta final de la serie y donde Hannibal y su pupilo deberán enfrentarse al mismísimo Drag3n Rojo que se menciona en la Biblia.

6.2.2. El Dios de la destrucci3n y su tercer ojo

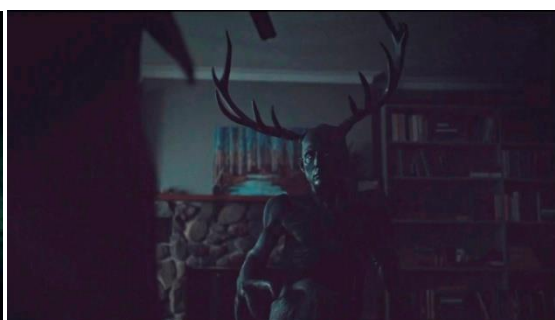
Como si de un moderno diablo se tratase, Hannibal es representado con unos cuernos similares a los suyos a trav3s de la legendaria figura del Wendigo. Se decía que este ser mitol3gico vagaba por los bosques de la costa este de Estados Unidos y Canadá y adoptaba la figura de un hombre corpulento, de aspecto monstruoso, al que le emergían dos grandes astas. Asociado a la idea del canibalismo, este ser simbolizaba los excesos y la codicia del hombre, pues era incapaz de satisfacerse y buscaba en todo momento nuevas víctimas de las que alimentarse. Las leyendas acerca del Wendigo son numerosas y aunque su origen en la

cultura popular no está claro, se dice que fue convertido en este temible monstruo como consecuencia de alimentarse de carne humana.

Ya desde los primeros episodios de la ficción se expone de manera recurrente la imagen de un ciervo en los sueños de Will. Del mismo modo que hace el propio Lecter en la ficción, este manipula al joven y se introduce en sus peores pesadillas en donde afloran sus pensamientos más oscuros [428]. Tras los primeros encuentros de Will con Hannibal empezará a experimentar ciertas alucinaciones que le llevarán a presentar un comportamiento poco habitual en el joven. Es en este punto, al final de la primera temporada ("Savoireaux", 1x13), cuando Graham se encuentra al borde de la locura y la imagen del ciervo que le persigue se torna repentinamente en la del Wendigo, bajo el que se oculta el propio caníbal (García Martínez, 2020: 93). La imagen de este ser mitológico no deja de ser un presagio de la verdadera naturaleza de Hannibal [429] (McLean, 2015: 144).



428



429

Una de las escenas en las que se le observa con más detalle la encarnación este mítico ser es también el primer momento en el que realiza una sutil alusión al papel que adopta Will como cordero de Dios. En el segundo episodio de la segunda temporada ("Sakizuki", 2x02) se expone uno de los asesinatos más macabros y bellos de la serie: el mural humano. En él, medio centenar de cadáveres de diferentes tonalidades son dispuestos de manera artística para simular la forma de un gran ojo. Hannibal consigue un punto de vista privilegiado a través de un pequeña ventana circular de la parte superior del tanque industrial en el que se alojan los cuerpos y se maravilla inmediatamente por la extraña belleza de la escena. Los espectadores contemplan desde las alturas, desde el que podría ser el mismo punto de vista de Lecter, el mural al completo.

El plano contrapicado muestra a Hannibal en el interior, en el centro mismo del rosetón y su rostro iluminado por un suave halo de luz. El pequeño agujero ubicado en el extremo superior del tanque cumple la misma función que los rosetones en las iglesias, pues deja entrar la luz al interior de la estancia [430-431]. A continuación, se presenta el mural y su reflejo en el ojo de Lecter con una pequeña variación. El centro vacío que se observaba en la obra inacabada es ocupado ahora en la imaginación del caníbal con el cuerpo de James Gray, el autor de dicho mural [432-433]. De este modo, Hannibal es representado como si fuera Dios, todopoderoso y omnisciente, en tanto que logra anticiparse al asesinato que cometerá más adelante y completa en su mente la obra.



430



431



432



433

Es el propio artista del mural, James Gray, quien bautiza la obra como “El ojo de Dios”. Tal y como explica la Biblia, Dios será el salvador de los hombres y aquel que los guiará y acompañará en su vida. El concepto del ojo de Dios se explicita en varios versículos de la Biblia como este: “Yo te haré saber y te enseñaré el camino en que debes andar; te aconsejaré con mis ojos puestos en ti” (La Biblia de las Américas, 1997, Salmos 32:8). Esta escena es una de las remarcables de la serie, ya que en escasos segundos logra crear una puesta en escena sobresaliente con una gran densidad semántica (García Martínez, 2019a:217).

Aquí, el ojo de Dios es representado visualmente por partida triple: en el mural concluido por Hannibal, en la mirada de Lecter en el que se refleja y con el que se reafirma su papel como creador y, por último, desde el óculo desde el que contempla como ser superior la escena del crimen. De esta manera, los cuerpos que constituyen el mural son el sacrificio necesario para el que se alza como el salvador de los hombres. El ojo de Dios y la mirada del Dr. Lecter que revela esta obra propone “una contigüidad semántica entre el sanguinario psiquiatra y una figura divina” (García Martínez, 2019a:217). El mismo Jack Crawford hace referencia a esta idea cuando dice más adelante en el episodio que “el ojo mira más allá de este mundo hacia el siguiente y ve el reflejo del hombre mismo”.

Estas ideas se realzan, precisamente, cuando Lecter descubre el mural, ya que, como si de una revelación divina se tratase, comienza a sonar “Mass in B minor BWV 232: Dona nobis pacem” de Johann Sebastian Bach. Este fragmento de la liturgia alude al primero de los seis movimientos que estructuran la obra, en concreto, al Agnus Dei. Desde el siglo VII se utiliza este término, traducido del latín como cordero de Dios, en las misas cristianas para referirse a Jesucristo como víctima ofrecida en sacrificio por los pecados de los hombres.

Cordero de Dios, que quitas el pecado del mundo, ten piedad de nosotros
Cordero de Dios, que quitas el pecado del mundo, ten piedad de nosotros

Cordero de Dios, que quitas el pecado del mundo, danos la paz

Y es que será el cordero de Dios, Will, quien descubra unos minutos más adelante en el mismo episodio, la identidad del verdadero asesino, dispuesto como si fuera una pieza más de su obra. Graham, encerrado en el Hospital Psiquiátrico de Baltimore, se imagina y viaja mentalmente hasta la escena del crimen para inspeccionar cada uno de los cuerpos. En palabras del joven, la obra no es más que “un ojo muerto para la visión y la consciencia”. Esto es, una exposición de la ideología de su asesino que considera la muerte como la única salvación de la humanidad. Así, tanto Lecter como su fiel James Gray invierten la idea del sacrificio animal por el del asesinato humano, como una manera de liberar al mundo de los pecados del hombre.

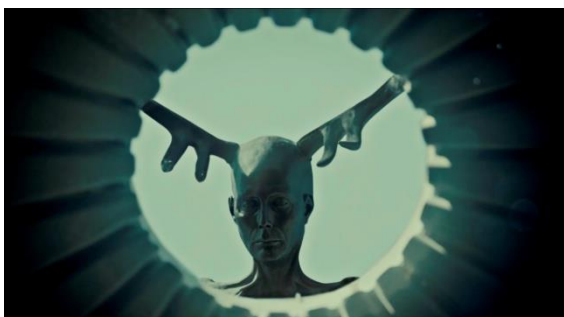
Graham no tardará en darse cuenta de que una de las “piezas” del mural, uno de los cuerpos, no parece encajar en el diseño original que tenía en mente su creador. Un plano detalle del ojo de Will muestra a James Gray, el autor del mural, reflejado en su ojo [434]. En ese momento Will alza la mirada y descubre en lo alto al autor final del crimen representado con la figura del Wendigo [435-436]. Repentinamente el joven aparece inmovilizado, en la misma posición que se le se había visto previamente plasmado en su pupila [437]. Es finalmente el cordero de Dios quien ocupa el lugar de Gray. Se trata del verdadero sacrificio que deseaba cometer Hannibal y del que ya advertía la música de Bach.



434



435



436



437

Desde el mural, Will inmóvil, mira hacia arriba en busca de Hannibal, pero en lugar de ello se encuentra una cúpula vacía. Al instante Lecter se halla junto a Will para dar la que parece la

pincela definitiva de su obra y coser el cuerpo de Will al del resto de víctimas. Al igual que hace el caníbal con James Gray, Hannibal no duda en sacrificar y completar la obra con su discípulo. En esta segunda escena queda claro el lugar que ocupa Lecter, no tanto como creador, como el Dios al que se asemejaba en la imagen del óculo, sino más bien a la del diablo. Esta escena revela la verdadera naturaleza de Hannibal como Wendigo. Esa figura del mal que encarna Hannibal logra descender hasta ese infierno que ha creado él mismo en la tierra para presentarse como una alternativa destructiva de Dios y lo hace al tiempo que cuestiona su labor: “Matar también le gusta a Dios, lo hace constantemente. ¿Y no fuimos creados a su imagen?” (Génesis 1:27).

El ojo de Dios es un símbolo de la protección de Dios en la tierra y en la ficción, por el contrario, el plano detalle del ojo alude precisamente a la muerte y la destrucción. Estos planos detalle son un recurso más de la serie tanto para exponer la peligrosidad de Hannibal como la de su discípulo Will, así como para advertir a la audiencia de una posible víctima del caníbal. En la mayoría de las ocasiones se presenta en la pupila de alguno de los personajes de la ficción el reflejo del rostro de Hannibal o parte de la imagen del asesinato que está a punto de cometer. El objetivo no solo es mostrar la peligrosidad del personaje, sino también señalar su autoría en alguno de los crímenes.

Además de los dos planos citados de Lecter y Graham, el primerísimo primer plano del ojo es utilizado en varias ocasiones más en la serie de televisión. Tan solo unos episodios más adelante, se volverá a emplear este recurso tanto para mostrar algunas de las flores que componen el último asesinato en el ojo de Hannibal²⁰¹ (“Futamono”, 2x06), para dar cuenta de su peligrosidad por medio del reflejo de su rostro en el ojo de un caballo muerto (“Su-zakana”, 2x08) [438] como por medio de la mirada de Mason Verger minutos antes de ser obligado por el caníbal a devorarse a sí mismo (“Tome-wan”, 2x12) [439].



438



439

En este sentido, Lecter ejerce el papel del Dios hindú Shiva como destructor de los pecados o los males de la tierra. Este Dios es considerado como el “señor de los tres ojos”, pues esconde en su frente un tercer ojo que le proporciona la sabiduría completa para ir más allá de lo que resulta evidente. “Si los dos ojos físicos corresponden al sol y a la luna, el tercer ojo corresponde al fuego. Su mirada reduce todo a cenizas” (Chevalier y Greerbrant, 1986: 771).

²⁰¹ Asesinato del “Hombre árbol” explicado con detalle en el apartado 5. *Hannibal: La belleza que habita en el horror*.

Este tercer ojo es comúnmente asociado con su energía salvaje que destruye a los malhechores y los pecados con el único objetivo de restablecer el orden del universo.

La imagen misma de Shiva tiene presencia en el undécimo episodio de la segunda temporada (“Kō No Mono”, 2x11). Hannibal y Will crean una escena del crimen con el supuesto cuerpo de la periodista Freddie Lounds. El cadáver de la víctima, que parece haberse quemado con el mismo fuego que desprende este dios, es moldeado para recrear la imagen de esta divinidad. Su asesino no solo construye un altar para esta figura, sino que recrea su imagen con gran detalle e, incluso, le incorpora su característico tercer ojo [440-441].



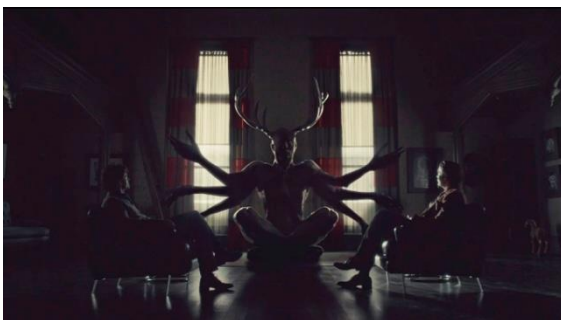
440



441

Durante el análisis de la escena del crimen, Alana conjetura acerca de la identidad del autor y considera que el criminal es novel, ya que se encuentra conociéndose a sí mismo todavía y parece haber necesitado la ayuda de otro para completar esta puesta en escena. El propio Will, aludiendo a Hannibal, asegura que el asesino que llevó a cabo el crimen posee un “benefactor que admira su destrucción”. Haciendo referencia al Dios que se recrea en esta escena, el pupilo de Lecter explica que Shiva “es tanto destructora como benefactora”. Shiva se opone a Visnú, el Dios destinado a purificar y armonizar el mundo. Al igual que este dios, Lecter ve la salvación a través de la destrucción y lo hace por medio del castigo mortal que les infringe a los herejes. De este modo, se lanza la idea principal sobre la que se erige la teoría caníbal del protagonista: establecer el orden a través caos.

Un poco más adelante en el episodio, Hannibal volverá a mencionar la identidad dual, destructora y creadora, del Dios hindú Shiva durante una terapia con Will Graham. La figura del Wendigo aparece sentada junto a los dos amigos, aunque este es rápidamente transformado en el mencionado Dios que alza desafiante los seis brazos de los que se compone [442].



442



443

El final de la segunda temporada marca un punto de inflexión en el relato, ya que Hannibal decide dejar atrás a Will Graham y huir con su psiquiatra Bedelia Du Maurier a Italia. Tras la sangrienta pelea que tiene lugar, y justo después de matar a Abigail Hobbs y de herir de gravedad a su pupilo, Lecter sale al exterior y se detiene momentáneamente bajo la lluvia [443]. Lecter parece necesitar en ese momento purificarse por el acto que acaba de cometer y emprender, así, su nuevo camino. En el universo de los símbolos la noción de baño se asocia a sacramentos tales como el bautismo (Chevalier y Greerbrant, 1986: 176). “Y él los tomó en aquella misma hora de la noche, y les lavó las heridas; enseguida fue bautizado, él y todos los suyos” (La Biblia de las Américas, 1997, Hechos, 16:33).

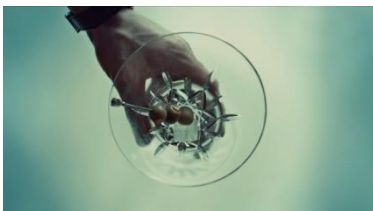
Por otro lado, es especialmente a lo largo de la segunda temporada donde comienza a mostrarse de manera más explícita la maldad de Hannibal y donde empiezan a ser recurrentes las imágenes de circunferencias a lo largo de la serie [444-448]. “Los círculos concéntricos representan los grados del ser, las jerarquías creadas” (Chevalier y Greerbrant, 1986: 300) y aluden, igualmente, a la concepción del infierno que tenía Dante Alighieri, citado en numerosas ocasiones por el propio Hannibal [449].



444



445



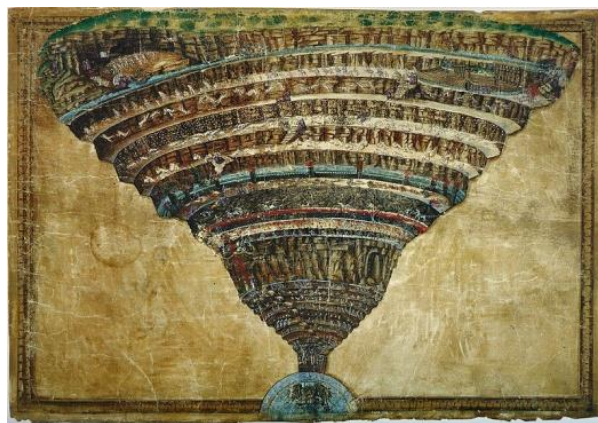
446



447



448



449

De hecho, en el primer episodio de la tercera temporada (“Antipasto”, 3x01), Lecter recita en italiano algunos de los versos del primer soneto de Dante de “La vita nuova”, del capítulo III, precisamente los que se refieren al canibalismo.

*Allegro mi sembrava Amor tenendo
meo core in mano, e ne le braccia
avea madonna involta in un drappo
dormendo. Poi la svegliava, e
d'esto core ardendo lei paventosa
umilmente pascea; appreso gir lo
ne vedea piangendo.*²⁰²

El canibalismo según Dante era el mayor de los pecados, pues estaba situado en el último círculo del infierno. Los versos que recita el propio caníbal son uno de los cánticos más famosos del poeta italiano. Es ahí donde se cuenta la leyenda del Conde Ugolino que había sido condenado a morir de hambre junto con sus hijos. Tras permanecer un largo tiempo encerrado en la torre, se dice que los hijos del conde fueron los primeros en morir y los que le sirvieron, finalmente, de alimento tal y como reza uno de los versos “*más que el dolor, pudo el ayuno*”.

Cada una de las imágenes de los círculos que se muestran en la ficción representa el descenso a los infiernos de Hannibal y su pupilo, Will Graham. El poder de Lecter y su maldad crecen a medida que avanza el relato, lo que invita a pensar que el caníbal sufre una conversión pura hacia el mal. Lecter es considerado durante toda la ficción como el ángel caído del cielo, un ser que desprecia a Dios y que trata de competir con su poder. Es, justamente, en la conferencia que da Hannibal sobre Dante Alighieri (“Antipasto”, 3x01) cuando momentáneamente la figura del caníbal se mimetiza con una de las ilustraciones de Lucifer de las diapositivas que se encuentra presentando [450-451].



450



451

²⁰² Traducción al castellano: Alegre me parecía Amor, teniendo mi corazón en la mano, y en sus brazos una dama, envuelta en un lienzo, dormida; Después la despertaba, y de este corazón ardiendo ella espantada humildemente comía, y después irse lo vi llorando.

Tal y como se narra en la Biblia, Lucifer era un ángel que vivía en el cielo, aunque debido a su soberbia fue enviado al infierno. Se rebeló contra Dios e incluso deseaba crear su propio trono y ocupar el lugar de su Creador. “Es el ángel caído con las alas cortadas, que quiere romper las alas de todo creador” (Chevalier y Greerbrant, 1986: 414). En ese momento Lucifer inició una guerra celestial contra Dios. No obstante, perdió en su intento y su condena y la de sus acólitos fue el destierro al infierno. Es ahí donde este ángel caído reinaría, al fin, y recibiría a aquellos que, como él, cayeron en el pecado. A partir de entonces Lucifer pasó a llamarse Satanás.

“¡Cómo has caído del cielo, Lucero, hijo de la Aurora! Has sido abatido a la tierra dominador de naciones! Tú decías en tu corazón: escalaré los cielos; elevaré mi trono por encima de las estrellas de Dios; me sentaré en el monte de la divina asamblea, en el confín del septentrión escalaré las cimas de las nubes, seré semejante al Altísimo” (Isaías 14:12-14).

Hannibal Lecter como un ser casi omnisciente y omnipotente toma el control en la mayor parte de los eventos en los que siente interés y se presenta como un claro rival de Dios (Westfall, 2016a: xix). El diablo es la cabeza representativa de los reinos malvados y es el que persigue al pueblo de Dios (Beale, 2015: 245).

El caníbal deja de ser el demonio o Lucifer en el momento en el que tiene lugar la fiera batalla que mantiene con su cordero, Will, y el Dragón Rojo. En ese instante pasa a convertirse en el mismísimo Diablo o Satanás. Hannibal engaña y manipula a las personas como lo hace el diablo para conseguir sus propósitos. El diablo es el símbolo del mal y simboliza todas las fuerzas que turban, oscurecen y debilitan la conciencia. Se contrapone a Dios, pues uno arde en un mundo subterráneo y el otro brilla en el cielo (Chevalier y Greerbrant, 1986: 414).

El personaje de Lecter ha sido interpretado como una versión moderna de Satanás, mientras que el Hannibal creado por Fuller constituye una transformación completa y creativa del original (Krawczyk-Łaskarzewska, 2015: 10). Es, en definitiva “una versión moderna del diablo” (Piñeiro-Otero, 2016: 183). De hecho, Abel Gideon llama diablo a Lecter en dos ocasiones (“Futamono”, 2x06 “y Primavera”, 3x02) y en una tercera se refiere a él como demonio (“Mukozuke”, 2x05). El propio Will utiliza el término Diablo, empleado por Chilton, para dar cuenta de la maldad que esconde su personaje (“Mukozuke” 2x05 y “Futamono”, 2x06).

En general, Hannibal es presentado como una alternativa a Dios y esta idea es reforzada ya en el séptimo episodio de la primera temporada (“Sorbet”, 1x07) al ser relacionado con el Becerro de Oro. En uno de los pasajes de la Biblia se detalla uno de los momentos en el que el pueblo judío parecía haber perdido su fe en su Dios. Este acontecimiento tiene lugar mientras estos se encontraban a la espera de que Moisés descendiera del monte Sinaí (Éxodo 32:1-5). Su pueblo, impaciente al desconocer el paradero de su profeta, decidió crear un nuevo dios al que honrar. Así, tomaron el oro de las joyas de sus mujeres y crearon un altar y un becerro compuesto puramente de oro. “Y viendo esto, Aarón edificó un altar delante del becerro; y pregonó Aarón, y dijo: Mañana será fiesta para Jehová” (Éxodo 32:5). Desde entonces el pueblo hebreo realizó sacrificios animales en honor al becerro, su nuevo Dios.

Es en el mencionado episodio de la primera temporada donde por medio de la canción "Le veau d'or est toujours debout" compuesta por Charles Gounod donde se introduce esta idea.

Esta composición es parte del Acto II de la obra “Fausto”. En ella un coro de estudiantes y soldados cantan una canción junto a Mefistófeles. Este último personaje representa al demonio en el folclore alemán y aparece en escena para ofrecerles vino y pronto comienza a cantar una provocadora canción sobre el becerro de oro.

Becerro de Oro

(Traducida)

MEFISTÓFELES

El becerro de oro todavía está de pie;

Alabamos su poder

¡De un extremo del mundo al otro
extremo!

Para celebrar el ídolo infame,

Reyes y pueblos combinados,

Al ruido oscuro de los escudos

Baila una ronda loca

Alrededor de su pedestal

¡Y Satanás está liderando el camino!

TODOS

¡Y Satanás está liderando el camino!

MEFISTÓFELES

El becerro de oro es victorioso sobre los
dioses;

En su gloria irrisoria

¡El monstruo abyecto insulta a los cielos!

Él contempla, ¡oh extraña rabia!

A sus pies la raza humana

Corriendo, hierro en mano,

En la sangre y en el lodo

¡Donde brilla el ardiente metal!

¡Y Satanás está liderando el camino!

TODOS

¡Y Satanás está liderando el camino!

Esta leyenda clásica alemana tiene como protagonista a Fausto. Este personaje, insatisfecho con su vida, decidió hacer un trato con el diablo para intercambiar su alma por un saber y conocimiento ilimitado. Hannibal actúa como una especie de Fausto, un hombre al que apenas le queda un ápice de moralidad y que poco a poco va transformándose en ese demonio del que tomó ejemplo. Se da una referencia precisamente a estos dos personajes en el tercer episodio de la tercera temporada (“Secondo”, 3x03) durante una conversación de Hannibal con su psiquiatra, y entonces reclusa, Bedelia Du Maurier.

Es ahí donde este afirma abiertamente que en su juventud “admiraba a Mefistófeles y despreciaba a Fausto”. Palabras similares son utilizadas en la novela *Hannibal: el origen del mal* (Harris, 2007: 163) para narrar la satisfacción que siente Lecter en su juventud por el mal: “Hannibal, a sus dieciocho años, aplaudía a Mefistófeles y despreciaba a Fausto.” Lecter encarna a Mefistófeles (Williams, 2008:102) y precisamente se comparaba al caníbal con este personaje al final de la mencionada novela con la siguiente cita de J. W. Von Goethe,

perteneciente a la obra de Fausto: “Me entregaría al diablo gustoso, ¡si el diablo no fuera yo mismo!”. Vuelve a realizarse una alusión a esta obra en el último episodio de la tercera temporada (“The Wrath of the Lamb”, 3x13) donde es la propia Bedelia la que le recita de forma literal a Will Graham algunas de las palabras de Fausto: “El que atrape al Diablo que lo agarre con fuerza. No volverá a atraparlo una segunda vez”.

No se da únicamente un símil entre Mefistófeles y Hannibal por su gusto por el vino, sino también porque ambos encarnan al becerro de oro. No obstante, no son los seguidores de Lecter quienes realizan sacrificios en su nombre, sino que es él mismo el que los efectúa. Hannibal Lecter es "nuestra versión más reciente de Mefistófeles -erudito, omnisciente, satánico²⁰³" (Carroll, 1995: 68). Williams (2008:102) asegura que los personajes de Will Graham o la propia Clarice Starling durante la saga, representan las víctimas de Fausto, pues están obligados a hacer un pacto con el mismo diablo.

Del mismo modo, se observa el papel de Hannibal como demonio o diablo cuando se menciona el pacto que lleva a cabo con Alana en el último episodio de la serie, previo a la gran batalla que tendrá lugar unos instantes después (“The Wrath of the Lamb”, 3x13). Lecter permanece encerrado en el Hospital Psiquiátrico y Alana Bloom, la directora del centro, se acerca hasta su celda para proponerle un acuerdo. El FBI requiere de Lecter para capturar a un nuevo villano, Francis Dolarhyde. La Dr. Bloom le ofrece al caníbal la posibilidad de recuperar los libros que le habían sido arrebatados de su celda e incluso conseguir ciertos privilegios que jamás se le concederían de no ser por ese pacto. Hannibal parece descontento con aquello que le proponen y amenaza de muerte a su invitada:

Hannibal: Tu mujer, tu hijo, me pertenecen. Llegamos a un acuerdo por la libertad de Will y te convertí en oro.

Lecter en ese momento le recuerda a Alana que anteriormente le había ofrecido su ayuda de forma desinteresada para que ella y su mujer, Margot, salvaran la vida de su hijo de las manos de Mason Verger. Sin embargo, las palabras que pronuncia Hannibal aquí recuerdan, igualmente, a uno de los acontecimientos que tienen lugar en el cuento de los Hermanos Grimm *El enano saltarín*.

Según se narra, un humilde molinero había mentido a su rey para tratar de impresionarle sobre el don que tenía su hija para convertir la paja en oro. El rey quiso comprobar si la joven era capaz de cumplir tal proeza. Si la joven lograba cumplir con su promesa el rey no solo la dejaría con vida, sino que la convertiría en su reina. De modo que este encerró en varias ocasiones a la joven para que transformase el pasto en hilos de oro. Fue un enano el que se le brindó su ayuda por tan solo una pieza de oro cada vez.

Era, en realidad, el diablo, transformado en el pequeño Rumpelstiltskin, quien ayudaba a la protagonista a conseguir completar la tarea que le había encomendado el rey. Todo marchaba bien hasta que un día la joven no tuvo más joyas con las que obsequiarle y se vio obligada a

²⁰³ “Hannibal Lecter is our most recent version of Mephistopheles- erudite, omniscient, satanic” (Carroll, 1995:68).

entregarle a su futuro hijo como pago. Una vez que consiguió convertirse en reina y lograr una gran riqueza gracias a su esposo, el enano volvió a saldar su deuda en busca del heredero al trono que acababa de nacer.

En esta escena de la serie se establece, por tanto, un símil entre Hannibal como el Diablo que realiza un trato con Alana para salvar la vida del hijo de su pareja en lugar de la suya propia como se explica en el relato. Así, Lecter parece darle una lección de moralidad a Bloom y le recuerda a la directora del Hospital Psiquiátrico el trato que había llevado a cabo, no hacía mucho, con el mismísimo diablo.

Como se ha podido comprobar, Hannibal Lecter es, en todos los sentidos, una figura liminal que se encuentra entre los límites de lo heroico y diabólico, del humano y de lo no humano (Wong, 2016: 8; Raines, 2018: 269). El mal que ejerce el caníbal es embellecido en sus obras de arte y gastronómicas y se presenta ante los espectadores como un personaje elegante y carismático. Los artistas en la antigüedad eran los encargados de glorificar las imágenes cristianas y de mostrar, en general, a los dioses como “el modelo de la belleza suprema” (Eco, 2007:43). La fealdad, por el contrario, permitía instruir a los hombres para que siguieran los mandatos de Dios a fin de evitar la muerte, el infierno, al mismo diablo y el sufrimiento de los mártires y pecadores (Eco, 2007:52).

El caníbal invita a los personajes y a los espectadores a unirse a su ideología del mal. Como el mismo diablo intenta destruir la iglesia desde adentro —usando el engaño y la manipulación— y desde fuera —usando la persecución a quienes no siguen su doctrina— (Beale, 2015:260). Hannibal es un verdadero Mesías oscuro²⁰⁴ (Mana, 2008:100), cuyo objetivo es instaurar su propia religión y desvelar la verdadera naturaleza de las personas. Así lo hace con Will Graham y Abigail Hobbs a lo largo del relato, en parte también con Jack Crawford, Alana Bloom y Margot Verger, a quienes invita a infringir la ley e impulsa a esta última a cometer el asesinato de su hermano Mason. En definitiva, busca adoctrinar a sus fieles y lo hace creando su propio infierno en la tierra haciendo descender a los espectadores consigo.

6.3. Will Graham: el viaje sin retorno del cordero

6.3.1. El cazador de hombres y su pupilo

Ya desde el primer episodio de *Hannibal* se presenta al posible protagonista y héroe del relato. Will Graham, el perfilador criminal contratado por el FBI, destaca por su innato y extraordinario don con el que es capaz de introducirse en la mente de los asesinos en serie y psicópatas más peligrosos. “Al igual que un experto en arte, Graham combina su conocimiento, experiencia e imaginación para establecer conexiones entre la escena del crimen (obra de arte) y el asesino (el artista)”²⁰⁵ (Miranda, 2019: 228)

²⁰⁴ “The true dark messiah” (Mana, 2008:100).

²⁰⁵ “Much like the art connoisseur, Graham combines his knowledge, experience and imagination to draw connections between the crime scene (work of art) and the killer (the artist) (Miranda, 2019: 228)”.

Es esa empatía pura la seña de identidad del personaje y así se les hace saber a los espectadores desde el minuto uno de la ficción. La primera escena de la primera temporada (“Aperitif”, 1x01) exhibe, precisamente, la habilidad de Will para recrear en su mente la escena del crimen que ha dispuesto el asesino al que están investigando. El péndulo de un metrónomo cruza la pantalla y señala el paso de la realidad a la imaginación de Will. El péndulo de luz oscilante marca el paso al punto de vista subjetivo de Will. Es gracias a la banda sonora que contiene solo el sonido de un latido, estático y el silbido del péndulo lo que facilita dicha inmersión²⁰⁶ (Scahill, 2016:329). Así, la visión interna del joven es expresada a través de un *zoom* lento que va acercándose poco a poco a su rostro. Es el péndulo que se balancea hacia ambos lados lo que sumerge a los espectadores en un estado hipnótico.

La presencia de Graham en el lugar del asesinato se acompaña de una cortinilla audiovisual que desencadena un descenso de la intensidad sonora, una mayor reverberación y un latido constante (Piñeiro-Otero, 2016: 179). Este péndulo es acompañado de un sonido rítmico, casi como si se tratasen de los latidos del personaje, y va reconstruyendo poco a poco el *modus operandi* del asesinato al completo. El sonido similar a los latidos o al pulso indica que se trata de la visión interna del personaje (Stadler, 2017: 417). De este modo, el joven navega por la escena del crimen y relata los hechos que imagina en tiempo real. Visualmente la distinción entre realidad y ficción es reflejada por medio de la profundidad de campo que separa el mundo real de las imágenes creadas por el perfilador criminal.

El propio Hannibal afirma de Will, en este primer episodio, que “todo él es pura empatía”, ya que puede asumir el punto de vista incluso de quienes le asustan. Se trata de “un singular cóctel de trastornos y nervios que lo convierten en un criminólogo muy hábil”, tal y como resume el Dr. Frederick Chilton (“Entrée”, 1x06). Resulta paradójico, pues, cómo este personaje es capaz de adentrarse en la mente de los asesinos, horrorizarse por los crímenes que cometen y, al mismo tiempo, llegar a comprenderlos. “Mi sitio está más cerca de los Asperger y narcisistas que de los sociópatas” asegura Will Graham durante la primera conversación con Jack Crawford en el primer episodio de la serie (“Apéritif”, 1x01).

Los espectadores llegan a creer que este joven es el único protagonista del relato, puesto que en numerosas ocasiones se expone su punto de vista; ya sea en sus recreaciones de las escenas del crimen o a sus pesadillas. Se busca en todo momento simpatizar con Will Graham, en tanto que se presenta como un personaje incomprendido a lo largo de la serie con dificultades para socializarse. Tal y como se explica en las novelas, proviene de una familia humilde y tuvo una dura infancia debido al abandono de su padre. Por esa razón, Will decide crear en el bosque su propio “refugio para abandonados” donde acoge a perros de la calle y les da cobijo y en el que se establece como el macho alfa de la manada.

Las escenas que exponen el hogar de Will se caracterizan por ser un espacio de calma y quietud. De este modo, para la composición de algunas escenas se toma en la ficción como referencia estética y temática algunas obras artísticas. El pintor estadounidense Edward Hopper retrata la calma que caracteriza la vida de Graham y a los espacios en los que se

²⁰⁶ “Uses of swinging pendulum of light to translation into a subjective point of view, and the sound track contains only the sound of a heartbeat, static, and the whoosh of the pendulum” (Scahill, 2016:329).

mueve. Se trata de uno de los realistas más reconocibles del siglo XX y es considerado el pintor de la soledad. En su obra retrató, principalmente, la quietud de paisajes urbanos vacíos y escenas rurales amplias. La obra “Cape Cod Evening” (1939) muestra, del mismo modo, la serenidad y paz que siente una pareja en compañía de su perro en el jardín de su casa. Esta imagen puede ser comparada con la del primer episodio de la serie (“Aperitif”, 1x01) donde, a modo de presentación, se observa al joven disfrutando de sus mascotas en soledad [452-453].



452



453

La paleta de colores utilizada para los escenarios asociados con Will es altamente fría, tanto su casa, el bosque como el mundo onírico con el que se le relaciona. Por el contrario, el color opuesto, el rojo, aparece ligado a Hannibal, desde las maderas de su despacho, los alimentos que cocina o la propia sangre. De este modo, aparecen diferenciados por tonalidades de color los espacios de los personajes principales de la serie y los valores con los que se le asocia: el bien y la calma, relacionado con el azul de Will y el mal y la actividad unido al característico rojo del caníbal (Pawlik, 1996).

Mientras que la estética de Hannibal está arraigada en la opulencia y el libertinaje, la de Will privilegia la simplicidad y la quietud del ser. Las escenas en las que aparece el joven carecen de melodía y contrastan con las que aparece el doctor Lecter, ya que son muy ordenadas, pausadas y suele sonar música clásica. En el cuarto episodio de la primera temporada (“Æuf”, 1x04) se escuchará, por ejemplo, tras la irrupción de Hannibal en la casa de Graham, las primeras notas al piano de “La consagración de la primavera” de Stravinsky. “Esta incursión implica un intento de apropiación del espacio de Will” (Piñeiro-Otero, 2016: 180). Igualmente, sonará más adelante la música clásica “Wolfgang Amadeus Mozart: Don Giovanni: Dalla Sua Pace”, interpretada por la compañía de ópera italiana, Antonello Gotta y Francesco Paolo Panni, al tiempo que el joven se acicala en una de las escenas (“Hassun”, 2x03).

El montaje alterno es también utilizado para contraponer la delicadeza de Lecter en la elaboración de sus platos con el salvajismo de Will y la cuestionable presentación gastronómica que le preparan en el Hospital Psiquiátrico en el que permanece ingresado (“Mukozuke”, 2x05). Se expone, aquí, por medio de una sucesión de planos detalle de la comida el contraste existente entre ambos personajes. Como es habitual en las escenas en las que cocina Lecter, suena una música clásica, en esta ocasión, “Kinderszenen, Op. 15. Scenes From Childhood: I. Von Fremden Landern Und Menschen In G Mayor” de Rogerio Tutti. Hannibal empieza a preparar su comida y a partir de ese momento se intercalan planos detalle cenitales del emplataje de la comida de Will [454-457].



454



455



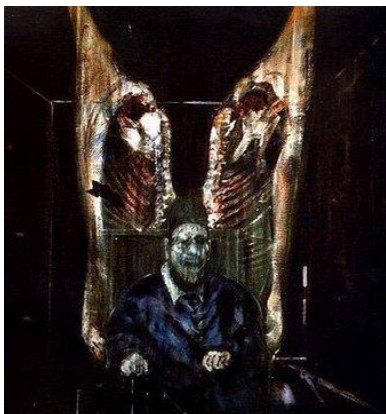
456



457

Por último, se opone a lo largo de las tres temporadas la afición por la caza de Hannibal y la pesca de Will Graham. En general, la muerte, el deterioro o la animalidad componen tanto la obra de Francis Bacon como la de Hannibal Lecter. Al igual que realiza el pintor irlandés, el caníbal eleva la destrucción del cuerpo humano al nivel artístico e, incluso, disfraza su barbarie como un ejercicio de superioridad. Para remarcar esta idea, destacamos la obra “Figure with meat” (1954) de Francis Bacon, aunque casi cualquiera de sus obras guardan significativas similitudes con el *modus operandi* que le practica Lecter a sus víctimas [458-459].

La obra “Calf’s Head and Ox Tongue” (1882) de Gustave Caillebotte recuerda también a la manera de exponer las piezas “cazadas” por el caníbal en su despensa. En definitiva, el caníbal debe ser considerado un cazador, un auténtico depredador humano [460-461]. Lecter practica una caza especial, puesto que persigue, mata y guarda trofeos de alguna de las partes de sus presas humanas que, al mismo tiempo, le sirven como alimento.



458



459



460



461

Es en la afición por la pesca de Will donde se halla una nueva referencia artística al anteriormente mencionado pintor Edward Hopper a su obra “The Lee Shore” (1941). En esta escena del cuarto capítulo de la tercera temporada (“Aperitivo”, 3x04) se introduce a este personaje emprendiendo su viaje a Italia en un pequeño velero [462-463]. Sin embargo, los colores que se exponen en el fotograma de la ficción son colores más oscuros que los que presenta la obra.

No solo se da este cambio tonal por la oscuridad que caracteriza gran parte de las escenas de la serie, sino también porque se pretende reflejar la oscuridad o el mal que se ha apoderado ya de Will a estas alturas del relato. Y es que el joven, seducido por el caníbal, decide ir en su busca nada más recuperarse de las graves lesiones que sufre al final de la segunda temporada. Aquí Graham ya no es considerado como el héroe positivo de los primeros episodios, sino un recién convertido villano. Este personaje inicia un viaje sin retorno y se encuentra inmerso, por influjo de su amigo y mentor, en una vida profundamente oscura.



462



463

En general, la paleta de colores para los espacios asociados a Will es de colores fríos —el depósito de cadáveres, su casa en el bosque o su clase en las oficinas del FBI—, a diferencia de los tonos cálidos de Hannibal que se sitúan muy cerca del rojo, similar a la carne cruda y a la sangre (Crisóstomo, 2014:46). Igualmente, el azul está ligado al mundo espiritual (Brusatin, 1987:126) que envuelve gran parte de las escenas de Will, en especial, los sueños o alucinaciones que experimenta a lo largo del relato.

Por su parte, la pesca es aceptada socialmente mejor que la caza, ya que el individuo, en este caso Will, se deslinda de la violencia tradicional con la que se asocia la muerte del animal. No obstante, en las últimas temporadas se va revelando el proceso de transformación que sufre el joven, pues es instruido por Hannibal en el arte de la caza humana. Una de las escenas a destacar es la del segundo episodio de la segunda temporada (“Sakizuke”, 2x02). El joven se halla pescando cuando, de pronto, se le aparecen cuerpos humanos flotando por el río esperando ser atrapados.

La escena abre con un plano general que muestra esta localización ubicada en mitad del bosque. Will se encuentra en el centro del río preparándose para pescar. Suena la música “Apéritif” compuesta por Brian Reitzell en el momento en el que comienzan a aparecer junto al joven estos cadáveres humanos [464-465]. Esta escena marca el inicio de la conversión de pescador a cazador de Will.



464



465

Por medio de esta imagen, la ficción desea comparar las similitudes de Will Graham con uno de los apóstoles de Jesús de Nazaret. Es “el pescador de los hombres” el apelativo más conocido de San Pedro (Mateo 4:19). Este personaje bíblico es conocido por ser uno de los discípulos más destacados de Cristo y por ser, según la iglesia católica, el primer Papa instruido por el mismo Jesucristo.

“Y yo te digo que tú eres Pedro, y sobre esta piedra voy a construir mi iglesia; y ni siquiera el poder de la muerte podrá vencerla. Te daré las llaves del reino de los cielos; lo que tú ates aquí en la tierra, también quedará atado en el cielo, y lo que tú desates aquí en la tierra, también quedará desatado en el cielo” (Mateo 16:18-19).

De la misma manera, el agua representa el bautismo de los hombres y es San Pedro, Will en la ficción, el que salvará a los hombres de la perdición. “Aquí la pesca es el símbolo de la predicación y del apostolado; el pez a pescar, es el hombre a convertir” (Chevalier y Greerbrant, 1986:822). En este caso es la conversión de Will a la que se hace referencia y de los cuerpos humanos que debe dejar atrás para alcanzar ese fin.

A pesar de que Graham inicia su andadura en el relato de la mano del agente del FBI Jack Crawford, no tarda en alejarse de quien representa la ley y el orden mismo. Will es sometido al igual que lo fue Job, tal y como relata la Biblia, a diversas pruebas establecidas por Satanás con permiso de Dios para demostrar su fidelidad ante este último. “Hubo un día cuando los hijos de Dios vinieron a presentarse delante del SEÑOR, y Satanás vino también entre ellos” (Job 1:6).

En tanto que Hannibal es simbolizado como el diablo en la ficción, Jack Crawford, su oponente, es convertido en el mismo Dios, pues es quien establece las leyes jurídicas y morales en la tierra. Igual que Dios sacrifica a su hijo, el cordero o a fieles como Job, Jack sacrifica a Will (Klock, 2017:27). De hecho, es en el último episodio de la segunda temporada (“Mizumono”, 2x13) donde se remarca esta idea por medio de Graham que afirma desear confesarse ante Crawford y necesitar hallar su perdón. Los acontecimientos, en cambio, no se desarrollan aquí del mismo modo que relata en el libro sagrado, ya que el joven no sigue el camino del bien y se ve finalmente seducido por el mal.

Will Graham se convierte en el fiel y fiero perro Cerbero que junto a Hades, el Diablo, protegen las puertas del inframundo. El joven deja de ser el macho alfa de su manada para pasar a ser el guardián del infierno que ha creado Lecter en la tierra. Se da en la ficción una idea contraria a la del bien y el mal, en tanto que Hannibal y Will son representados como los héroes y salvadores de los hombres. Siendo así, Graham es llamado en numerosas ocasiones cordero de Dios por Hannibal y Jack²⁰⁷, si bien posee cualidades que recuerdan a Cristo como la empatía pura.

El cordero es el “símbolo de dulzura, simplicidad, inocencia, pureza, obediencia” y en todos los tiempos se ha considerado el animal de sacrificio por excelencia (Chevalier y Greerbrant, 1986: 344). La primera referencia bíblica al cordero se halla, precisamente, en la primera epístola de San Pedro: “sino con sangre preciosa, como de un cordero sin tacha y sin mancha: la sangre de Cristo” (La Biblia de las Américas, 1997, 1 Pedro 1: 19). Sin embargo, fue Juan el Bautista el primero en otorgar este nombre a Jesús “ahí está el cordero de Dios que quita el pecado del mundo” (Juan 1:29).

El cordero es Jesús en la Biblia (La Biblia de las Américas, 1997, Apocalipsis 21: 14) y se presenta tanto como redentor como juez, pues él redime al hombre a través del autosacrificio y llama al hombre a dar cuenta en el día del juicio. Él es el verdadero salvador de los hombres: “El cordero que fue inmolado digno es de recibir el poder, las riquezas, la sabiduría, la fortaleza, el honor, la gloria y la alabanza” (Apocalipsis 5:12). El cordero de Dios es capaz de poner orden en un mundo lleno de caos, de iluminar la oscuridad: “La ciudad no tiene necesidad de sol ni de luna que la iluminen, porque la gloria de Dios la ilumina, y el cordero es su lumbrera” (Apocalipsis, 21:23).

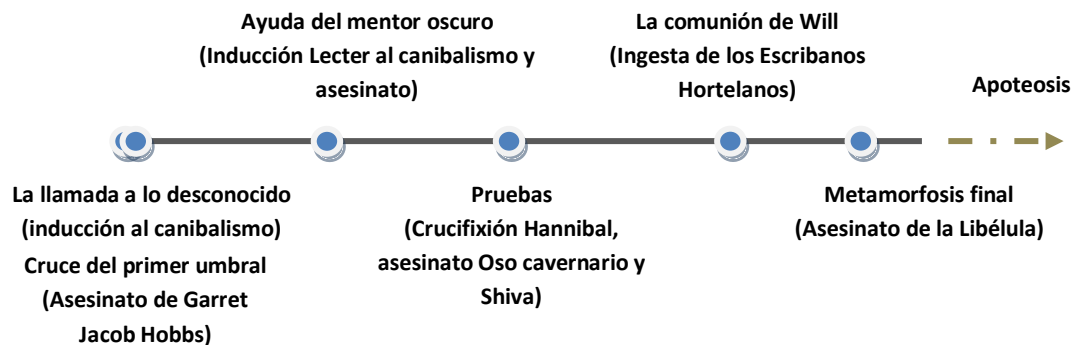
Se considera fundamental e integral para el mensaje del cristianismo, la existencia del cordero como “Salvador del mundo”, tal y como se manifiesta en Juan 4:42. Por el contrario a lo que ocurre en los acontecimientos bíblicos, en la serie es el mal y Satanás los que triunfan y Will, como el resto de personajes incluido el propio Crawford, es corrompido y escoge rendir pleitesía al mismo Diablo. De esta forma, Job, “el pescador de hombres”, consigue superar las pruebas que le envía Satanás y lo hace para convertirse en un auténtico cazador de los hombres.

²⁰⁷ “Mizumono”, 2x13; “Primavera”, 3x02; “Secondo”, 3x03; “And the Woman Clothed in Sun”, 3x10, “The Number of the Beast Is 666”, 3x12 y “The wrath of the lamb”, 3x13.

6.3.2. A las puertas del infierno: El viaje del héroe y su conversión al mal

Además de ser el personaje con el que arranca el relato, Will Graham es también el que experimenta una mayor evolución en la historia. Se erige como un héroe no tanto por su bondad o por su valía para enfrentarse a los obstáculos o amenazas que se le presentan, sino por el recorrido evolutivo que experimenta. Siguiendo las teorías del mitólogo Joseph Campbell y del escritor Christopher Vogler, el héroe es aquel que emprende un viaje hacia lo desconocido dispuesto a sacrificar sus necesidades por el bien ajeno.

El joven comienza su aventura en la historia en el momento en el que acepta colaborar con el FBI como perfilador criminal. Aun a riesgo de perder su estabilidad emocional decide ofrecerse para resolver algunos de los crímenes más complejos a los que se enfrenta la policía. Graham arriesga su propia cordura al entrar en contacto con los pensamientos y deseos de los monstruos humanos que persigue (Simpson, 2009: 86). Y, así, como todo héroe, el personaje de Will sufre una evolución a lo largo del relato “crece y sufre cambios, viaja desde una manera de ser a la siguiente” (Vogler, 2002:45). A continuación se resumen, en base a la teoría del viaje de Vogler, las principales fases que recorre el personaje a lo largo de las tres temporadas que componen la ficción.



Elaboración propia. Las etapas principales del viaje del héroe de Will Graham.

En el mundo ordinario en el que inicia Will su andadura, Jack Crawford se posiciona como el supuesto mentor del joven, ya que es él el que le anima a penetrar en la mente de los asesinos. De hecho, Graham aparece en los primeros minutos de la serie analizando la puesta en escena de un crimen. Es en esta primera toma de contacto con el personaje donde se exhibe su característico don de la empatía con el que es capaz de reconstruir y recrear de forma vívida en su mente los acontecimientos previos al asesinato. Esta imagen inicial funciona como “una poderosa herramienta para crear un ambiente e insinuar hacia donde irá la historia” (Vogler, 2002:115-116).

No obstante, Will Graham experimenta la verdadera transformación personal no tanto por prestar su ayuda al FBI, sino más bien por las pruebas a las que es sometido por el Dr. Hannibal Lecter. A partir de ese momento inicia su descenso hacia el mundo extraordinario, en donde al final de la ficción se encaminará a los mismísimos confines de la tierra. Serán las sesiones de terapia y los encuentros con el caníbal los que le ayudarán a forjar su nuevo yo. Es el propio

Lecter el que compara de manera indirecta la heroicidad de los dos protagonistas por medio de un boceto que él mismo dibuja de los héroes de guerra Aquiles y Patroclo (“Tome-wan”, 2x12).

Además de las evidencias que apuntan a la relación romántica que hubo entre estos personajes mitológicos, similar a la de ambos amigos, se constituyen como dos de los mayores guerreros y héroes de la Grecia clásica. Asimismo, igual que el Centauro Quirón hizo de tutor de Aquiles, Hannibal, el Wendigo, se constituye como el verdadero mentor de Will. Lecter no deja de ser, sin embargo, un mentor oscuro para el joven, puesto que guía al héroe hacia el mal por la senda del crimen y la destrucción. En general, los mentores “son antiguos héroes que han sobrevivido a las pruebas de la vida anterior, y es ahora cuando transmiten el don de la sabiduría y el conocimiento” (Vogler, 2002:77). Hannibal comparte con Will su saber y lo desafía continuamente con el objetivo de acelerar su desarrollo como villano.

Will cruza el primer umbral en su viaje como villano con el asesinato de Garret Jacob Hobbs en el primer episodio (“Aperitif”, 1x01). Este suceso, al igual que en la novela, por poco arrebató la cordura de Will Graham. Tal y como se narra en *El Dragón Rojo*, el perfilador criminal estuvo recluido en una clínica mental durante cuatro semanas. “Graham fue alojado en el pabellón de psiquiatría poco después de haber matado a Garret Jacob Hobbs, el Gavilán de Minnesota” (Harris, 1981:112). Si bien Will Graham aprieta el gatillo con el objetivo de salvarle la vida a su hija Abigail, es Hannibal en sus sesiones de terapia quien le anima a disfrutar del crimen y no sentir ningún tipo de arrepentimiento como se aprecia en el siguiente diálogo (“Amuse-Bouche”, 1x02).

Hannibal: No fue el acto de matar a Hobbs lo que le hundió, ¿verdad? ¿Tan mal le hacía sentir el placer de matarlo?

Will: Disfruté al matarlo.

Es este mentor oscuro el que ayuda al héroe en su camino hacia el mal. Cada acto de ‘conocer’ a un nuevo asesino en la ficción coloca a Graham más y más cerca de “convertirse” en el asesino (Scahill, 2016:330). Del mismo modo que el diablo, transformado en serpiente, tentó a Eva en el paraíso para probar la fruta prohibida (Génesis 3), Hannibal hace lo propio con Will al inducirle a degustar la carne humana desde el primer episodio en el que le prepara el desayuno. Tal y como afirma Harris en su novela *Hannibal*, el Dr. Lecter es atractivo y carismático y, a su vez, alberga al mismo diablo, pues tiene “encanto y escamas” (Harris, 1999: 351).

En este primer encuentro con Hannibal, Will no solo disfrutará de la comida, sino también de la compañía del Dr. Lecter como se afirma en el siguiente diálogo (“Aperitif”, 1x01).

Hannibal: Igual hasta podríamos hacernos amigos.

Will: No te encuentro tan interesante.

Hannibal: Ya lo hará.

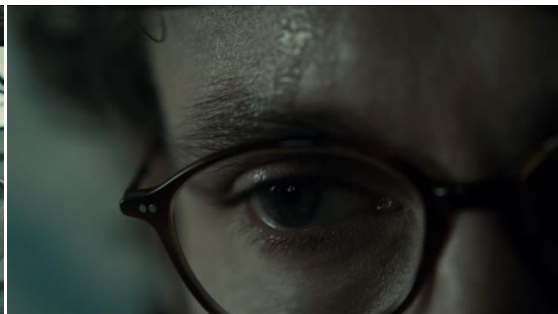
Ya en este primer capítulo se advierte a los espectadores del “monstruo” en el que puede convertirse Will. En una de las conversaciones con Hannibal, antes de que sea elegido como psiquiatra del joven, Will le lanza una advertencia: “No me psicoanalices. No te gustaré si estoy psicoanalizado”. Esta frase, en concreto, es una referencia a una de las frases de *El increíble Hulk* (The Incredible Hulk, Johnson, 1978) en donde el personaje de David Banner avisa a Jack McGee, reportero de un periódico sensacionalista, con palabras similares: “No me hagas enfadar. No te gustaré si estoy enfadado”. De este modo, Will se compara a sí mismo con Hulk y lo hace para informarle del monstruo que aguarda en su interior y que fácilmente podría llegar a conocer si siguiese adentrándose en su mente.

Es a lo largo de la primera temporada donde Hannibal ejerce un fuerte influjo en Will y llega incluso a manipularlo psicológicamente en sus sesiones de terapia. Como consecuencia, el joven padece una fuerte disonancia cognitiva que le impide discernir entre el mundo real y el que ha impuesto su psiquiatra en su mente. Lecter ve en Will un lienzo en blanco sobre el que pintar su propio retrato (Hassert, 2016:78). Graham se presenta como una figura maleable y, así, poco a poco el detective desestabilizado comienza a alejarse del *yo normativo* para acercarse cada vez más a su otro *yo desviado* (Casey, 2015:552).

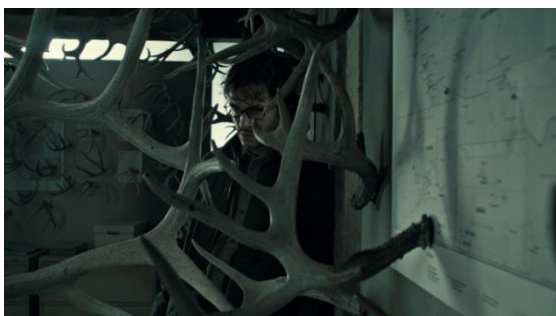
A pesar de que el cometido de Will es entrar en la mente de los asesinos, es la imagen del criminal Garret Jacob Hobbs la más recurrente (“Amuse-Bouche”, 1x02; “Potage”, 1x03; “Œuf”, 1x04 y “Fromage”, 1x08) y la que le hace perder su estabilidad emocional. Los delirios de Will son cada vez más frecuentes al final de la primera temporada. Al igual que el ciervo que le sigue en sus pesadillas, las astas del animal se cuelan en sus alucinaciones e incluso llega a imaginar el despacho de Jack Crawford rodeado por ellos (“Rôti”, 1x11). El agente del FBI parece mirar a Graham desafiante y se dirige a él para advertirle de la amenaza que supone [466-471].



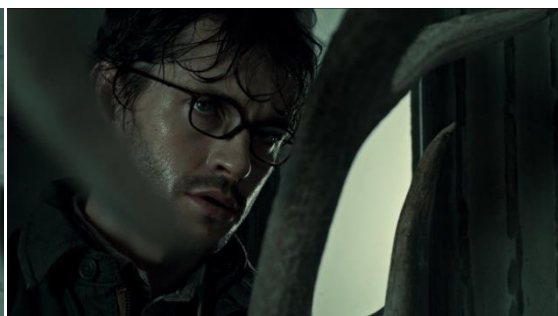
466



467



468



469



570



471

La escena se basa en la alternancia de los puntos de vista. El primero puede ser entendido como un punto de vista “objetivo” sobre el espacio, mientras que el segundo es subjetivo y está vinculado a las emociones de Will. “Proyección, alucinación, ensueño, parálisis del sueño, delirio: la serie *Hannibal* revela una pluralidad de percepciones modificando el espacio-tiempo²⁰⁸” (Lorgeré, 2019:11-12).

Es al inicio de la segunda temporada cuando Will descubre la verdadera identidad del Dr. Lecter y la traición que sufrió a manos de este. En ese momento comienza a urdir un plan para acabar con la vida del psiquiatra y concluye en la anteriormente mencionada escena de la crucifixión de Hannibal (“Mukozuke”, 2x05). Unos episodios más adelante (“Shiizakana”, 2x09), paciente y psiquiatra retoman la terapia que practicaban antes del internamiento de Graham en Baltimore. No obstante, continúa el resentimiento entre ambos personajes y Will se imagina a sí mismo como ciervo enfrentándose finalmente al Wendigo que encarna Hannibal.

En esta escena imaginada por Will el joven se halla frente al caníbal que se encuentra indefenso atado a un árbol. La cuerda empieza a apretarle el cuello y es justamente un ciervo el que tira de ella. El joven se encuentra situado en el centro, a la misma distancia del psiquiatra que del ciervo negro que lo acompaña en sus sueños. Antes de que la figura del psiquiatra se transforme en la de la mítica figura del Wendigo, paciente y psiquiatra intercambian unas palabras.

Hannibal: ¿Por qué no ve mi mejor versión?

Will: No sabía que tuviera una.

Hannibal: No se conoce del todo a un ser humano hasta que no se le ama. Con ese amor vemos potencial en nuestro amado. A través de ese amor permitimos que el amado vea su potencial.

Al expresarlo, el potencial del amado se hace realidad.

Esta escena representa la encrucijada moral en la que se encuentra Graham y a la que aludía el filósofo alemán Schelling. El joven se sitúa en el centro de la línea divisoria que crea la cuerda entre Hannibal, el Wendigo, y el ciervo de Will, todavía sin transformar. El Wendigo simboliza el mundo, ideal e inmoral, por el que aboga Hannibal con su teoría caníbal y al que pretende arrastrar a Will, mientras que el ciervo se relaciona con la realidad, el mundo salvaje y natural.

²⁰⁸ “Projection, hallucination, rêverie, paralysie du sommeil, délire: la série *Hannibal* fait état d’une pluralité de perceptions modifiant l’espace-temps en raison de syndromes tant physiologiques que psychiques” (Lorgeré, 2019:11-12).

Así, lo correcto y lo incorrecto, el bien y el mal, se personan ante los ojos del joven todavía incapaz de posicionarse.



Elaboración propia. Representación de la encrucijada moral en la que se encuentra Will Graham.

Will decide avanzar hacia el frente y mirar desafiante al Wendigo. El joven dirigirá la última orden al ciervo que tiene tras de sí para que acabe con la vida del caníbal [472-475].



En ese mismo episodio, ambos amigos mantienen una conversación muy íntima durante su sesión de terapia y es aquí donde Will le confiesa a su compañero sentirse frustrado por no haber sido capaz de apretar el gatillo y matar a uno de los asesinos que investigaban. El Dr. Lecter le pide a su paciente que cierre los ojos e imagine cómo se hubiera desarrollado la escena si se hubiese decidido a matar a este individuo y cómo se sentiría al respecto. La inmoralidad de la escena es reflejada por medio de los primeros y primerísimos primer planos con los que se juega en este instante de la conversación entre ambos interlocutores [476-478].



476

477

478

La cámara se acerca a los personajes cuanto más se adentra la conversación en sus pensamientos más oscuros y profundos. Will cierra los ojos e imagina la escena.

Hannibal: ¿Qué ha visto?

*Will: Una oportunidad perdida para sentirme como me sentí al matar a Garret Jacob Hobbs.
Para sentirme como me sentí al pensar en matarle a usted.*

Hannibal: ¿Y eso cómo le hace sentir?

Will: Es una agradable sensación de poder.

El caníbal contempla la inminente transformación de su pupilo y pretende acelerar el proceso enviándole de vuelta, y como castigo por su anterior traición, al asesino Randal Tierr al final de este mismo episodio. Esperando la llegada de este, Will decide apagar todas las luces de su casa y se prepara para el ataque de Randal sumido en una total oscuridad. Suena "Requiem, Op.48 - 1. Introitus: Requiem aeternam" de Gabriel Fauré en el mismo momento en el que Tierr irrumpe en la casa de Graham. La escena al completo es omitida y ya en el siguiente plano se muestra la ofrenda que le hace Will a su mentor, el cuerpo inerte de su atacante descansando sobre la mesa del su comedor.

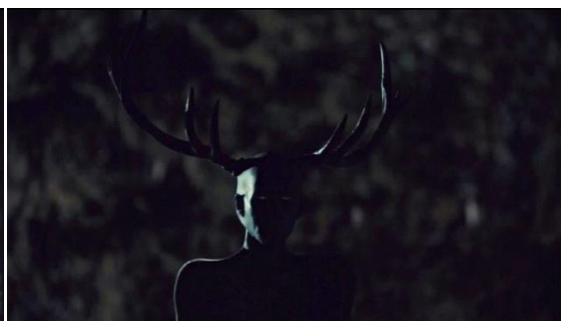
La palabra latina *réquiem* (RIP), con la que se titula la pieza musical, significa descanso y es pronunciada generalmente para dar comienzo a las misas de difuntos. Es una oración cristiana occidental que sirve para buscar el descanso eterno, tanto de quienes partieron al purgatorio en lugar del cielo como de quienes se encuentran ya en el paraíso y buscan la paz. Esta oración «Dales, Señor, el descanso eterno y brille para ellos la luz perpetua» era una de las más comunes en este tipo de misas, tal y como viene reflejado en el cuarto libro de Esdras, sacerdote y escriba, y una de las figuras más relevantes del judaísmo.

El asesinato de Randal Tierr es uno de los más importantes en la transformación de Will y, por ello, debe preparar una puesta en escena adecuada para embellecerlo y rendirle un homenaje similar al que hace su mentor en cada uno de los asesinatos. Graham termina convirtiendo el cuerpo de Tierr en el esqueleto de un oso cavernario, el mismo al que aspiraba a transformarse en vida ("Naka-Choko", 2x10). Una vez completada su obra, el joven imagina a Randal manifestando su gratitud por la transformación que ha experimentado mediante la puesta en escena de su cuerpo y del propio Will, cuya conversión se ha completado definitivamente por medio de este asesinato (Rieger, 2019: 114). La muerte de Randal es, por tanto, el desencadenante de lo que será la imparable transformación de Will Graham como asesino.

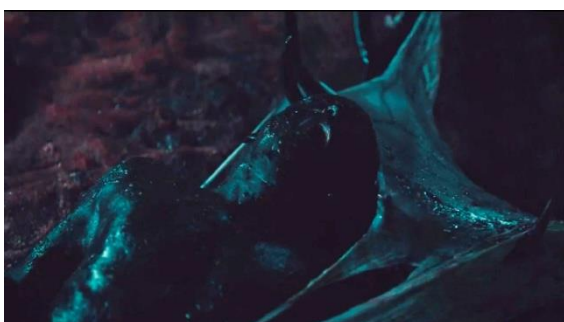
Igualmente, el ciervo que perseguía a Will en sus pensamientos más oscuros en las primeras dos temporadas, muta y se convierte en el siguiente episodio en un nuevo ser (“Kō No Mono”, 2x11). El Wendigo observa la escena y ve desplomarse al ciervo negro en mitad del bosque. De las entrañas del animal emerge Will portando dos grandes astas sobre su cabeza [479-480]. El ciervo no se convierte directamente en el Wendigo, sino en una criatura similar a él. El joven representa al Dios celta Cernunnos, amo de los animales salvajes y de la fertilidad, cuyo rasgo distintivo son estos dos cuernos de ciervo [481-482]. Lo que se desea remarcar en esta ocasión es el viaje del héroe que está a punto de completarse, pues Graham deja ahora de ser un simple mortal para pasar a convertirse en el Dios de lo salvaje.



479



480



481



482

Esta transformación que sufre Will representa el *imago*, el último estadio de los insectos antes de su metamorfosis final. Al igual que estos animales, el joven emerge de una especie de pupa o crisálida para convertirse en una nueva y mejorada versión de sí mismo. Esta idea de la conversión y el concepto mismo del imago son abordados, precisamente, por Will Graham y Hannibal Lecter en la última cena que mantienen al final de la segunda temporada (“Mizumono”, 2x13), diálogo similar al que mantienen Clarice y Hannibal en la novela *El Silencio de los Corderos* (Harris, 1993: 176).

Hannibal: Es la última fase de una transformación

Will: ¿Cuándo te conviertes en lo que vas a ser?

Hannibal: También es un término de la religión muerta del psicoanálisis. Un imago es la imagen de un ser querido enterrada en el subconsciente transportada toda la vida.

Will: Un ideal

La conversión del pupilo de Lecter resulta necesaria para el caníbal y para el propio relato. Será en la escena final del episodio, en la lucha entre ambos, cuando Graham es herido de gravedad a manos del caníbal por intentar traicionarle. Es aquí cuando vuelve a mostrarse el ciervo herido de Will Graham como si se tratase de un recordatorio de en lo que debe convertirse. El personaje principal experimenta un momento de muerte y renacimiento y, en este punto, la historia alcanza su plenitud (Vogler, 2002:233).

Graham, en cambio, no completará su metamorfosis como asesino hasta su último asesinato conocido en la serie ("Secondo", 3x03). El joven mata al prisionero que guardaba Lecter en Lituania, uno de los asesinos de su hermana Mischa, lo moldea y lo decora con ramas, cristales y caracoles. Finalmente, el cuerpo adopta la forma de una libélula que representa, a su vez, la conversión del propio Will. Mientras que la mariposa simboliza la salvación humana, Will escoge la libélula para su obra por estar asociado en el folclore europeo con la imagen del diablo en las pinturas de los bodegones (Lee & Lasswell, 2005: 25). "Will agoniza por una transformación inevitable" según le explica el caníbal a su psiquiatra, Bedelia Du Maurier, unos episodios más adelante ("Contorno", 3x05).

Para la transformación completa del joven es necesario entrenar su paladar para el disfrute de los manjares del caníbal. Con todo ello, "Will está siendo arrastrado a la cosmo-visión de Hannibal de la vida y la muerte, el crimen y la belleza²⁰⁹" (García, 2020: 97). En el décimo episodio de la segunda temporada ("Naka-Choko", 2x10) Lecter enseña a cocinar a Will y en el siguiente ("Kō No Mono", 2x11) va un paso más allá al proponerle a su pupilo un rito iniciático culinario muy particular. El caníbal prepara dos escribanos hortelanos, animales en peligro de extinción, que han sido previamente ahogados en Armagnac y asados y flambeados, después.

Desde el siglo XVII se prepara esta receta por los chefs franceses más prestigios. Como marca la tradición, el gorrión debe ser comido de un solo bocado y sus comensales deben colocarse una servilleta de lino para esconderse de Dios para ocultar la crueldad que se esconde bajo este plato. En palabras del caníbal, este rito iniciático "es un recordatorio de nuestro poder sobre la vida y la muerte" y el propio Lecter denomina al plato como una "exquisitez excepcional, aunque perversa". Por el contrario, Hannibal no presenta reparos en disfrutar de los escribanos sin cubrirse el rostro, ya que, tal y como afirma en la conversación con Will, él no se esconde de Dios.

De este modo, ambos amigos saborean y comparten el placer que les proporciona este pequeño tentempié [483-484]. La muerte de Randal Tierr y la inevitable transformación de Will como asesino se sellan, por tanto, mediante la ingesta de estas aves. La particular prueba iniciática que le prepara Lecter a su pupilo no es más que un símil con el rito sacramental de la primera comunión por la que pasan los cristianos.

²⁰⁹ "Will is being dragged into Hannibal's world-view of life and death, crime and beauty" (García, 2020: 97).



483



484

“El servicio de comunión católica es un rito sacramental donde el pan y el vino consumidos son el cuerpo y la sangre de Cristo "transubstanciados" ofrecidos a la humanidad para su redención²¹⁰” (Messent, 2008: 26). Es ahí en donde, por primera vez, disfrutan del cuerpo —expresado aquí mediante los escribanos hortelanos— y la sangre de Jesucristo —al igual que en el cristianismo ofrecido a través del vino—. Es aquí donde Will acepta las consignas de Hannibal y decide iniciarse en el *Hannibalismo*.

No obstante, la traición de Hannibal al final de la segunda temporada y su posterior huida a Italia hará distanciarse a los dos protagonistas hasta su reconciliación en la tercera temporada. Todas las pruebas a las que es sometido Will a lo largo del relato apuntan a la escena final de la ficción, a la apoteosis en el viaje del héroe. Del mismo modo que es mostrado el lado perverso del personaje de Hannibal Lecter, no resulta extraño que se empleen planos similares con Will Graham. De hecho, es el caníbal, en una de sus terapias iniciales, el que le explica al joven que es “el espejo de su mente” el que muestra una versión mejorada de sí mismo (“Amuse-Bouche”, 1x02). Es por medio de estas palabras como el caníbal trata de hacerle creer a Will que debe dejarse llevar por los impulsos más primarios.

Así, el recurso del reflejo es una manera de sacar a la luz el espejo de la mente de Will, ese mal que oculta en su interior. Es, por ejemplo, en el episodio diez de la segunda temporada (“Naka-Choko”, 2x10) cuando Hannibal le ofrece un cuchillo al joven para que trocee la carne que él mismo ha traído para preparar la cena donde se observa este recurso. Durante un breve instante Will agacha la cabeza y se mira a sí mismo reflejado en el filo del cuchillo [485]. Al final de la velada, la complicidad entre Hannibal y Will es más que evidente tanto que sus rostros terminan por fusionarse en el primer plano que cierra esta escena [486]. Hannibal y Will son ahora el perfecto reflejo del otro, idea que se ve reflejada mediante el encadenamiento de las imágenes que unen una escena con otra.²¹¹

²¹⁰ “The catholic communion service a sacramental rite where the bread and wine consumed are the body and blood of Christ “transubstantiated” offered to mankind for its redemption” (Messent, 2008: 26).

²¹¹ Es utilizado también un fundido encadenado que une los rostros de ambos personajes en el tercer episodio de la tercera temporada (“Secondo”, 3x03).



485

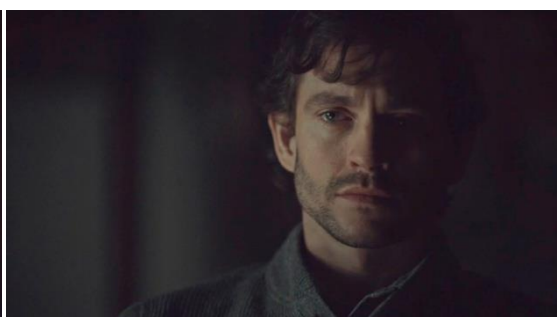


486

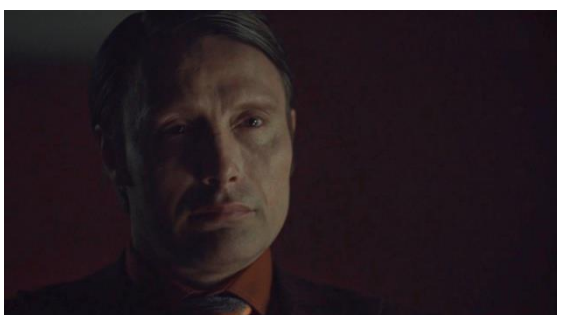
La manera en la que se complementan Will y Hannibal es apreciable también en una interesante escena que tiene lugar en el siguiente episodio (“Kō No Mono”, 2x11). Ambos amigos mantienen en el despacho del psiquiatra una animada conversación en la que reflexionan sobre el mal. Es el joven el que ilustra, en esta ocasión, a Lecter con una cita prácticamente literal del filósofo Friedrich Nietzsche—al que a menudo menciona el caníbal: ¿Cuántas mentiras han sido santificadas? ¿Cuántas conciencias devastadas?²¹² (Nietzsche, 2000:24). A continuación, Will mira a Hannibal, pero en lugar de ello se ve a sí mismo en este plano-contraplano, esto es, mira directamente a su reflejo del mal. Del mismo modo, Lecter halla su imagen en su pupilo [487-490].



487



488



489



490

Sin embargo, la fidelidad de Will hacia Hannibal al final de la segunda temporada puede no estar clara todavía. Se exponen los encuentros que mantiene Graham con Hannibal Lecter, primero, y con Jack Crawford, después, justo antes de que tenga lugar el enfrentamiento entre

²¹² En el texto original: *How much reality has had to be misunderstood and slandered, how many lies have had to be sanctified, how many consciences disturbed, how much “God” sacrificed every time?*

los personajes con el que se cierra esta segunda temporada (“Mizumono”, 2x13). Es el montaje alternativo el que intercala ambas reuniones y mediante el cual se manifiesta de forma clara la indecisión que siente el joven.

Tras las intervenciones de ambos personajes, Will se debate entre seguir el plan del agente del FBI para capturar a Hannibal o dejarse seducir, al fin, por el caníbal. Jack representa la ley y el orden, simboliza el bien e incluso el papel que ejerce Dios en la tierra, mientras que Hannibal es el mal y el Diablo que convive entre nosotros. Así, se expone por medio de la pantalla dividida que sitúa en el mismo plano a Jack y Hannibal [491], del mismo modo que une el bien y el mal que esconde en su ser el supuesto héroe del relato [492].



491



492

El fuerte vínculo que une a los dos amantes queda reflejado al final de la tercera temporada (“And the Woman Clothed in Sun”, 3x10) donde Will Graham visita a Hannibal Lecter al Psiquiátrico de Baltimore en el que permanece encerrado. Durante un instante, los rostros de ambos personajes se mimetizan en el reflejo del cristal que los divide, al igual que ocurre entre la pareja del filme *París, Texas* (Wim Wenders, 1984) en su esperado reencuentro [493-494].



493



494

Sin embargo, no será hasta el episodio final de la serie donde Will muestre su valía y fidelidad ante Hannibal y juntos derroquen al Gran Dragón Rojo. El esperado encuentro entre los villanos ya se pronosticaba durante la sesión de terapia que mantiene el joven Graham con la psiquiatra Bedelia Du Maurier (“And the Woman Clothed in Sun”, 3x10). Es en el centro de la consulta, en una de las paredes, donde puede verse con claridad la imagen de un acantilado similar al que tendrá lugar el desenlace de la ficción unos minutos más adelante [495]. En el mismo episodio, y solo unos minutos más tarde, se unirá a los personajes Will Graham y Hannibal Lecter con Francis Dolarhyde antes de la épica batalla. Desde un plano cenital se

expone el acceso al sótano en el que se encuentra encerrado Lecter y su celda. Esta imagen compone el símbolo de la carta del Mahjong del Dragón Rojo, con la que se fusiona seguidamente por medio de un fundido encadenado [496-497].



495



496



497

Es en la lucha final con el Dolarhyde donde Will y Hannibal unirán sus fuerzas. Es, en realidad, la apoteosis del héroe. Este combate servirá para completar la transformación del joven y sacar a la luz lo mejor del recién convertido villano. Esta situación límite tiene como objetivo desafiar al héroe y proporcionarle un oponente digno con el que luchar (Vogler, 2002:102). El Apocalipsis es representado por medio de este enfrentamiento y es justamente en este libro donde se dan casi una treintena de referencias al cordero²¹³.

Aquí Will Graham deja de ser el cordero de Dios para sacrificarse por el Diablo y establecer, así, un nuevo orden en el mundo. El joven protagonista comienza su aventura siendo un héroe, simbolizado incluso con la imagen misma de San Pedro, y termina convirtiéndose en un villano. No es, por tanto, el salvador de los hombres, sino más bien lo contrario, aquel que se dejó arrastrar por el mal y actúa junto al Diablo Hannibal como uno de sus más fieles verdugos.

²¹³ En los versículos 5- 8, 12-15, 17, 19, 21 y 22.

6.4. El 666 y el apocalipsis: El Dragón Rojo, el diablo y su cordero

Hasta este punto se han analizado las referencias bíblicas halladas a lo largo de la ficción. No obstante, como ya se adelantaba al inicio de este análisis, es en la segunda mitad de la tercera temporada donde se encuentra el mayor simbolismo bíblico, siendo los capítulos desde el octavo hasta el final los que se relacionan tanto con los últimos sucesos narrados en el libro del Apocalipsis o de las Revelaciones como con las obras de William Blake que los ilustran²¹⁴.

El Diablo Hannibal es deificado en numerosas ocasiones y lo mismo ocurre con su pupilo, Will Graham, que es comparado con el cordero de Dios, con el propio Jesús. Y es precisamente el Diablo el que desata a la bestia, el dragón rojo y al falso profeta, tal y como se indica en la Biblia (Beale, 2015: 241). Todas las referencias bíblicas que se van sucediendo en la ficción terminan por confluír en estos episodios finales. En este sentido, Francis Dolarhyde cumple un papel fundamental en el desarrollo y desenlace final de la serie. Este villano desea convertirse en el Gran Dragón Rojo que aparece retratado en las pinturas de Blake y con el que se alude a la bestia que emerge y desencadena el caos. De hecho, el dragón es frecuentemente citado en el cristianismo como un símbolo del mal por ser el guardián de las tendencias demoníacas (Chevalier y Greerbrant, 1986: 428).

El villano que protagoniza esta nueva trama es presentado en el octavo episodio de la tercera temporada, titulado, justamente con el apodo con el que se hace llamar ("The Great Red Dragon", 3x08). Este nuevo asesino actúa motivado por la fuerza del Dragón Rojo que emana de su interior. La imagen del Dragón del Apocalipsis, retratada por William Blake en sus ilustraciones en la que espera convertirse, descansa ahora tatuada y de forma permanente en la espalda del personaje.

Ya desde este primer episodio en el que se le introduce en el relato se hallan referencias religiosas al libro del Apocalipsis. La primera de ellas se da en una de las escenas iniciales en la que se muestra a Francis Dolarhyde como asesino. Como si de un hombre lobo se tratase, Francis sale al jardín trasero de la casa de una de sus últimas víctimas a contemplar la imagen de la luna. Tras haber asesinado a una familia al completo, el villano, ensangrentado de los pies a la cabeza, admira la grandeza de la luna llena que se torna repentinamente a un color rojizo [498-501].

Es ahí donde se advierte a la audiencia de la bestia en la que está a punto de transformarse este personaje. "El sol se convertirá en tinieblas, y la luna en sangre, antes que venga el día del SEÑOR, grande y terrible" (La Biblia de las Américas, 1997, Joel 2:31). Tal y como rezan los versos de Joel en la Biblia, Dolarhyde contempla la luna bañada en sangre, la misma con la que parece estar cubierto este personaje.

²¹⁴ "The great Red Dragon" el octavo episodio, "And the Woman Clothed with the Sun" el noveno, "And the Woman Clothed in Sun" el décimo, "And the Beast From the Sea" el undécimo, "The Number of Beast Is 666" el duodécimo y "The Wrath of the Lamb" el último.



498



499



500



501

La criatura demoníaca a la que parece referirse aquí la Biblia es, como decimos, la figura del Dragón Rojo que encarna el personaje de Francis Dolarhyde. El objetivo de Francis en cada uno de sus crímenes es documentar con su videocámara las muertes que perpetra y la puesta en escena que prepara para ellos. Cada una de las víctimas que deja atrás compone una nueva pieza cinematográfica para su colección personal y todo indica a que la metamorfosis final de este personaje está muy próxima.

Precisamente, en una de las escenas en este mismo episodio, Dolarhyde imagina su transformación por medio de los mismos negativos que guarda de sus víctimas. Del proyector en el que se encuentra visionando una de sus películas emergen repentina y violentamente algunos de los negativos. El celuloide se adhiere al rostro y cuerpo del villano hasta que lo cubre por completo [502]. Dolarhyde se sitúa ahora frente al proyector. La luz atraviesa su boca y sus cavidades oculares para crear una temible imagen del personaje [503].



502



503

La incapacidad del FBI por dar con el paradero de este asesino es lo que obligará a Jack Crawford a solicitar la ayuda de uno de los perfiladores criminales más hábiles. Tras el

internamiento de Hannibal en el Hospital Psiquiátrico de Baltimore, será Jack Crawford el que consiga que Will Graham retome su puesto como colaborador del FBI y les preste su ayuda para capturar a este nuevo asesino en serie. Como en tantas otras ocasiones, Will consigue ponerse en el lugar de este criminal y contemplar el asesinato desde los ojos de su autor. Graham analiza la escena del crimen al tiempo que recorre los distintos rincones de la casa.

Finalmente, irrumpe en una de las habitaciones y examina una de las víctimas en su lecho de muerte. En ese instante las cuerdas rojas que unen y marcan las distintas pruebas del crimen se agrupan detrás del perfilador criminal para crear dos grandes alas. Las cuerdas se iluminan y con ellas se remarca la inminente metamorfosis de Will [504]. Por medio de una imagen similar, se compara a Graham con la transformación que sufre Dolarhyde al final de la serie (“The Wrath of the Lamb”, 3x13).

Así, segundos antes de que este villano sea abatido al fin por Hannibal y Will, se muestra parte del fuego que arrasó su hogar y con el que pretendía hacer creer al FBI que había perdido la vida. De esa imagen emanan los celuloideos que guardaba de sus víctimas y conforman dos grandes alas [505]. La comparación entre ambos personajes no resulta casual, pues es gracias a este último caso que se le encomienda a Will por el que retoma las conversaciones con Lecter y se decanta definitivamente por seguir los pasos de su mentor.



504



505

Hannibal como Diablo es el que guía al falso profeta y quien ayudará también a que la bestia alcance su ansiada transformación. El caníbal vuelve a adentrarse en la mente de Will para guiarle en la captura de este nuevo asesino en serie. En el siguiente episodio (“And the Woman Clothed with the Sun”, 3x09), Graham imagina encontrarse en el hogar de una de las últimas víctimas del dragón rojo junto con Lecter. Este último se pasea por la estancia y toma del suelo un pedazo de cristal. Rápidamente se ve reflejada su imagen en la figura del Wendigo [506-507]. Del mismo modo que Dolarhyde coloca los cristales sobre el rostro de las víctimas para contemplar su imagen transformada, Lecter busca y admira nuevamente su reflejo del mal. Will se mira también reflejado más adelante en los cristales que tiene colocados una de las víctimas en su rostro y se ve a sí mismo como asesino.



506



507

Según narra el libro de las Revelaciones, son siete los sellos o etapas por las que pasa la tierra antes de que se anuncie su final, tal y como pronostica el Apocalipsis. El primer sello introduce al anticristo (Apocalipsis 6:1-2), el segundo una gran guerra (Apocalipsis 6:3-4), el tercero una hambruna (Apocalipsis 6:5-6), el cuarto plagas, más hambre y más guerra (Apocalipsis 6:7-8) y el quinto sello menciona a los mártires (Apocalipsis 6:9-11). Es en el sexto sello cuando la ira del cordero se hace efectiva tras haber contemplado los ya citados horrores en la tierra.

Es cuando se abre el penúltimo de los siete sellos cuando ocurre un devastador terremoto (Apocalipsis 6:12-14). “Vi cuando el cordero abrió el sexto sello, y hubo un gran terremoto, y el sol se puso negro como cilicio hecho de cerda, y toda la luna se volvió como sangre” (Apocalipsis 6:13). Se expone aquí una cita similar a la de Joel en donde se alude a esa luna de sangre. Es Graham, como cordero, el que protagoniza esta escena, ya que se imagina como el mismo Dolarhyde, desnudo y ensangrentado contemplando la luna [508-509].



508



509

Y así, viendo el horror que se ha desatado en el mundo, Dios envía su hijo para establecer el orden. Es Crawford, el Dios en la tierra, el que acudirá a Will Graham en busca de su ayuda para capturar a este nuevo asesino en serie. En una de las últimas conversaciones que mantienen el agente del FBI, Jack Crawford, y el caníbal, Hannibal Lecter, ambos parecen utilizar la terminología bíblica para hablar de la relación entre Jack (Dios), Hannibal (Diablo), Francis Dolarhyde (Dragón Rojo) y Will (el cordero) en la siguiente conversación (“The Number of the Beast Is 666”, 3x12).

Jack: ¿Qué llama su atención, doctor? ¿Dios, el diablo y el Gran Dragón Rojo?

Hannibal: Sin olvidarnos del cordero.

Jack: Will... ¿Es el cordero de Dios?

Hannibal: Escondednos de la ira del cordero.

Jack: ¿A quiénes?

Hannibal: A usted, a mí y al Gran Dragón Rojo. La ira del cordero toca a todo aquel que peca. Su castigo es aún más terrible que el del Dragón.

Jack: Lo es... para usted.

Hannibal: Los sellos se van abriendo, Jack. El cordero se transforma en león, pues el gran día de su ira ha llegado. ¿Y quién podrá sostenerse en pie?

El cordero que había servido antes a Dios se une, en la ficción, a esta triada del mal y se prepara para la gran lucha final que le espera. “Y decían a los montes y a las peñas: Caed sobre nosotros y escondednos de la presencia del que está sentado en el trono y de la ira del cordero, porque ha llegado el gran día de la ira de ellos, ¿y quién podrá sostenerse?” (Apocalipsis 6:17-18).

En general, es el caníbal el que se erige como el modelo del mal en la tierra, tanto para Will como para Francis y así se lo hace saber este último en una de sus conversaciones²¹⁵ (“And the Woman Clothed in Sun”, 3x10).

Dolarhyde: Mi deseo es sentirme reconocido por usted.

Hannibal: Como Juan el Bautista reconoció a los que le sucedieron.

Dolarhyde: Quiero postrarme ante usted como el Dragón se postró ante el 666 en la Revelación.

Estas mismas palabras son utilizadas por el narrador en la novela *El Dragón Rojo* (Harris, 1981: 117) para describir la admiración que siente Dolarhyde por Hannibal. Por medio de esta intervención en la serie, el caníbal alude a uno de los versículos de la Biblia y establece un símil entre su primer encuentro con el Dragón Rojo y el instante en el que Juan el Bautista conoció a Cristo: “y vio a Jesús que pasaba, y dijo: He ahí el cordero de Dios. Y los dos discípulos le oyeron hablar, y siguieron a Jesús” (Juan 1:36-37). Por su parte, el Dragón Rojo no duda en nombrar a la bestia en la que se está convirtiendo y la que, bajo las órdenes del Diablo, tendrá un papel crucial en el Apocalipsis.

Los conceptos del bien y el mal son enfrentados aquí. Esta idea será retomada nuevamente por Lecter mediante una referencia que hará sobre el poema del tigre de William Blake: “Observe su magnificencia. *Aquel que hizo al cordero te hizo a ti*”. Este último verso “Did he who made the Lamb make thee?” es uno de los más conocidos del poema de Blake y por medio de este se refleja la existencia del bien y el mal en la tierra. “El tigre” es el poema hermano de “El cordero” de la obra *Canciones sobre la inocencia*. Por medio de estas dos

²¹⁵ Las conversaciones que mantienen ambos personajes son, en realidad, telefónicas aunque se desarrollen en la consulta del Dr. Lecter.

poesías el poeta inglés trata de reflejar el concepto de los contrarios. “El tigre” presenta la belleza estética y la ferocidad primaria. Es asociado por Blake con el fuego del infierno y el cordero con Jesús y la inocencia (Klock, 2017:26).

Tal y como puede deducirse en este verso, se alude a una de las paradojas centrales del cristianismo: cómo es posible que el Creador desee la paz y el bien en la tierra y sea el mismo que crea el mal y la destrucción. La elección de William Blake no resulta casual, pues forma parte de los denominados como “poetas malditos”. Este autor creó una poesía sobre el mal, en concreto, “Matrimonio del cielo y el infierno”. Es una de sus obras más destacadas donde realiza una inversión del bien y el mal y se refleja “un retorno sin escapatoria para la totalidad del destino humano” (Bataille, 2000: 134).

Tras pronunciar estas palabras, Dolarhyde se coloca, al fin, frente a Hannibal convertido ya en un Gran Dragón [510]. Volverá a referirse al poema de William Blake en el mismo episodio en el momento en el que Reba McClane, la novia de Dolarhyde, acuda a un zoológico a visitar un tigre. Francis invita a Reba a conocer de cerca este animal, ya que su ceguera le impide conocer su belleza. Al igual que en el poema de Blake, se destaca la belleza y el peligro que se asocian al mismo tiempo con el felino.



510

Como decimos, los acontecimientos que se narran en los últimos episodios de la ficción se organizan en torno a los hechos descritos en los capítulos finales del libro de las Revelaciones. Los episodios noveno y décimo (“And the Woman Clothed with the Sun”, 3x09 y “And the Woman Clothed in Sun”, 3x10) exponen la figura de la mujer en el Apocalipsis descrita en el capítulo 12 “La mujer, el dragón y el niño” (identificados como la virgen María, Satanás y Jesús). La figura de la mujer se presenta como la madre de la Iglesia y el niño que está a punto de nacer como su hijo, Jesús.

Según se cuenta, la virgen María dio a luz a un niño que se encontraba amenazado por un dragón, identificado como el Diablo y Satanás, que intentaba devorarlo. Cuando el niño es llevado al cielo, la mujer huye al desierto que conduce a una "Guerra en el cielo" en la que los ángeles logran expulsar al dragón. Esta bestia ataca a la mujer, pero no consigue salir airosa. Será más adelante cuando el dragón, frustrado, inicie la guerra contra "el remanente de su simiente", identificado como los seguidores de Cristo.

Igualmente, en *Hannibal* se realiza una representación en el duodécimo episodio (“*The Number of the Beast Is 666*”, 3x12) de una de las obras de Blake en la que recrea la imagen de la virgen y el dragón con el cuerpo de Molly Graham, la esposa de Will. En este caso, la virgen es una simple mortal que luchará y logrará escapar de la furia del Dragón Rojo. No obstante, en la imaginación del villano esta yace sin vida, sin la luz con la que se le retrata en la señalada pintura y sobre su rostro descansan tres pedazos de cristal como acostumbra a hacer el villano con sus víctimas [511]. Para Dolarhyde, y también para la ficción, el bien (representado en la figura de la virgen) debe doblegarse y rendir pleitesía ante el poder del gran Dragón Rojo [512-513].



511



512



513

La serie artística de Blake es presentada al completo un poco más adelante en ese mismo episodio. Por medio de unas diapositivas, Francis le muestra la grandeza del dragón a Frederick Chilton a quien recientemente ha secuestrado [514-515]. Justo antes de que concluya la escena, y al igual que hace Lecter en un episodio previo con la imagen de Lucifer (“*Antipasto*”, 3x01), Francis se mimetiza con la figura retratada por William Blake de El Gran Dragón Rojo [516].



514



515



516

La ficción sigue los hechos narrados en el Apocalipsis y titula, precisamente, el episodio undécimo “And the Beast From the Sea” haciendo alusión al trigésimo tercer capítulo del libro del Apocalipsis. Los versículos que componen este apartado se dividen en dos: la persecución de la bestia del mar (13: 1-10), con el que se titula de forma literal el mencionado episodio, y la persecución de la bestia desde la tierra (13: 11-18).

El poder de esta gran bestia es explicado en el primero de los versículos “Y vi que subía del mar una bestia que tenía diez cuernos y siete cabezas; en sus cuernos *había* diez diademas” (Apocalipsis 13:1). El mar es símbolo del conglomerado de las naciones y sus diez cuernos, siete cabezas y diez diademas indican el poder, dominio y fuerza que posee. El duodécimo episodio (“And the number of the Beast is 666”, 3x12), por su parte, aludirá nuevamente a este capítulo 13 del libro de las Revelaciones donde se describe el nombre con el que se da a conocer esta gran bestia. “El que tiene entendimiento, que calcule el número de la bestia, porque el número es el de un hombre, y su número es seiscientos sesenta y seis” (Apocalipsis 13:18).

La captura de Francis Dolarhyde no se desarrolla en la serie del mismo modo que en la novela *El dragón rojo* o en sus respectivas adaptaciones en *Manhunter* (Michael Mann, 1986) y *El Gran dragón rojo* (Red Dragon, Brett Ratner, 2002). En el relato original de Thomas Harris, Hannibal Lecter apenas tiene presencia²¹⁶ y se encuentra recluido en Baltimore a lo largo de todo el relato. Sin embargo, la épica batalla del último episodio de la ficción *Hannibal* no podría tener lugar sin contar con su villano protagonista (“The Wrath of the Lamb”, 3x13).

²¹⁶ Hannibal Lecter tan solo tiene presencia en tres de los cincuenta y cuatro capítulos en los que se divide la novela.

Es Graham el que se alía finalmente con Lecter y le ayuda a escapar para combatir juntos contra su nuevo enemigo común. Ambos amigos acuden a una de las propiedades de Lecter, situada junto a unos acantilados, a la espera de Dolarhyde. Como ya se había hecho previamente con uno de los cuadros de la consulta de Bedelia Du Maurier que adelantaba la localización de esta escena final, uno de los cuadros que descansa sobre una de las paredes de la casa del caníbal informa de la fiera batalla que tendrá lugar a continuación. En este sentido, se compara la pintura “Bullfight” (1865) de Edouard Manet con la lucha encarnizada y cuerpo a cuerpo que protagonizarán Hannibal y Will en pos de derrocar a la gran bestia [517-518].



517



518

Ese gran amor que llegan a demostrarse Will y Hannibal es expresado por este último al parafrasear el versículo Juan 15:13: “Nadie siente mayor amor que el que da la vida por un amigo”. Dolarhyde lanza en ese momento un disparo y hiere a Lecter en un costado. Al igual que se narra en la novela *El Dragón Rojo* en la batalla que tiene lugar entre Francis y Will, Dolarhyde clava una navaja en el rostro a Graham antes de que este tenga tiempo de reaccionar. “La hoja se incrustó profundamente en la mejilla de Graham, a escasa distancia del ojo” (Harris, 1981:400).

Este combate entre el perfilador criminal y el dragón no se detiene aquí, ya que ambos continúan luchando en el exterior de la casa. El diablo y el cordero se reponen y consiguen asestarle repetidos golpes a su contrincante. “Y vi una de sus cabezas como herida de muerte, pero su herida mortal fue sanada. Y la tierra entera se maravilló y seguía tras la bestia” (Apocalipsis 13:3). La violencia que había sido omitida hasta este punto de la ficción es liberada en este combate.

Hannibal y Will se encuentran ya en ese último círculo del infierno retratado por Dante en donde son cometidos los últimos y más despreciables pecados. Se da en este punto una referencia clara al infierno del poeta, en concreto, a los dos últimos círculos. Estos eslabones están reservados para aquellos que realizaron el mal conscientemente y acceden a ellos únicamente descendiendo por un acantilado profundo, similar al que se hallan Hannibal y Will. Igualmente, se recrea el cuadro “Dante y Virgilio en el infierno” (1850) de William Adolphe-Bougureau de una escena de la *Divina Comedia* a través de la imagen similar que protagonizan Lecter y Dolarhyde [519-521].



519



520



521

El pintor escoge uno de los episodios de esta obra en el que describe la entrada de Virgilio y del propio poeta en el octavo círculo del infierno para observar la lucha de dos personajes: Gianni Schicchi, famoso por su capacidad de suplantación de personas, que se halla mordiendo al hereje alquimista Capocchio. En la ficción *El gran Dragón Rojo* es el hereje y se encuentra ya inmovilizado por Hannibal y Will recibiendo su merecido castigo. El joven Graham golpea a Francis por un costado y Hannibal aprovecha, igual que el hombre de la pintura, para precipitarse sobre él y morderle en la garganta. Es interesante también la elección de esta imagen incorporada a la batalla, puesto que según se cuenta Dante y Virgilio realizan el descenso a los infiernos sobre los lomos de un dragón llamado Gerión.

Existen también una serie de grabados, "Geryon" [522] y "Satán" [523] de Gustave Doré sobre la *Divina Comedia* que recuerdan a esta escena del acantilado. Doré retrata y divide sus ilustraciones por medio de los tres cánticos de la *Divina comedia* (infierno, purgatorio y paraíso). En la última imagen de la serie del infierno se muestra a Dante y Virgilio al borde del acantilado y es Satán, retratado con alas de dragón, el que los vigila desde el fondo. De hecho, este grabado es apreciable durante unos instantes en el primer episodio de la tercera temporada ("Antipasto", 3x01) en la mencionada conferencia que da Hannibal sobre Dante.



522



523

Bedelia Du Maurier hacía referencia unos episodios atrás (“And the Beast From the Sea”, 3x11) a una nueva ilustración del infierno. Es mostrada la obra “Cristo en el limbo”, dibujada por uno de los seguidores de El Bosco, en una ponencia de la psiquiatra [524]. Esta pintura reproduce el mismo caos que se aprecia en la batalla de esta triada del mal. Resulta apropiado el nombre de la obra, pues no es hasta el final de la serie cuando Will, la figura de Cristo oscurecida, salga de esa especie de limbo o encrucijada moral en el que se halla. La psiquiatra aludirá nuevamente a la *Divina Comedia* al asegurar, en una conversación que mantiene con el propio Will, que quienes cometen sus pecados se acogen a la ley del contrapaso: “El *contrapasso*. El que la hace, la paga” (“The Number of the Beast is 666”, 3x12). Se trata de un principio mediante el cual se rige el castigo de los pecadores —por analogía o por antítesis— que se encuentra presente en numerosos textos literarios como es en esta obra de Dante Alighieri.



524

Esta lucha encarnizada entre los tres personajes— el dragón, el diablo y su cordero— tiene como resultado la muerte de este primer villano. No obstante, Lecter y Will malheridos, se funden en un abrazo final y deciden dejarse caer sobre las aguas que bañan los acantilados.

“Aquel día el Señor castigará con su espada feroz, grande y poderosa, a Leviatán, serpiente huidiza, a Leviatán, serpiente tortuosa, y matará al dragón que vive en el mar (Isaías 27:1).

Tal y como se explica en el libro de la Revelación, es Dios el que consigue acabar con el diablo y la bestia y quien los arrojó al abismo y los mantiene encerrados de por vida.

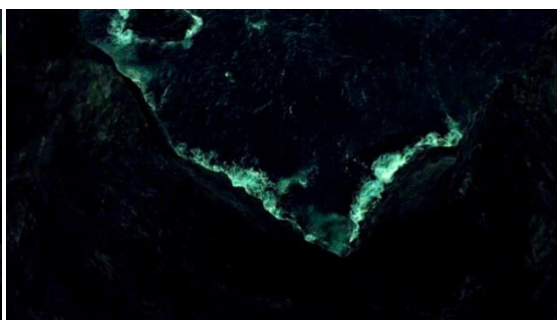
“Y vi a un ángel que descendía del cielo, con la llave del abismo y una gran cadena en su mano. Prendió al dragón, la serpiente antigua, que es el Diablo y Satanás, y lo ató por mil años; y lo arrojó al abismo, y lo cerró y lo selló sobre él, para que no engañara más a las naciones, hasta que se cumplieran los mil años; después de esto debe ser desatado por un poco de tiempo” (Apocalipsis 20, 1-3).

De modo que el diablo fue lanzado al fuego y al azufre “donde también están la bestia y el falso profeta; y serán atormentados día y noche por los siglos de los siglos” (Apocalipsis 20: 10). Sin embargo, el diablo y su cordero no son desterrados o encerrados por una figura divina como reza la Biblia, puesto que son ellos mismos los que deciden lanzarse al vacío. De modo que aquí no es el bien el que gana la batalla, sino, como ya se preveía en la serie, es el mal el que prevalece en todo momento. Tal y como indica el título del episodio final es la ira del cordero la que se impone y “el cordero triunfará sobre la bestia, recibirá autoridad y obtendrá adoración universal” (Beale, 2015:271).

Finalmente, los dos protagonistas se funden en un sangriento abrazo y se precipitan malheridos desde uno de los acantilados [525]. Mediante un *travelling* la cámara se acerca lentamente hasta el precipicio por el que acaban de lanzarse los dos protagonistas. Desde un plano cenital se revela la imagen que crean las rocas y el mar simulando las dos grandes astas del Wendigo. Por medio de esta imagen se da a entender a la audiencia que se da por concluido el proceso de transformación de Will y se realza, así, la poderosa figura en la que se ha convertido [526].



525



526

El acantilado en el que se desarrolla la escena final y por el que caen los dos amigos es también una alusión clara a un relato de Sherlock Holmes. Es en “El problema final” de Sir Arthur Conan Doyle (1893) donde Holmes y su archienemigo Moriarty mueren precipitándose por el acantilado de las cataratas de Reichenbach. Al igual que Sherlock, Will se presenta como el detective y héroe que lucha por atrapar a su enemigo Hannibal Lecter. Años más tarde Sir Arthur Conan Doyle *resucitó al famoso detective y, por esa razón, por medio de esta referencia se desea sugerir* que al menos uno de ellos logra sobrevivir a la caída.

En este sentido, los dioses paganos Will y Lecter, logran sobrevivir y se convierten en “encarnaciones del mal obscuro” (Žižek, 2009: 84-85). La historia permanece ahora en suspenso, “continúa más allá del final, y lo hace en la mente y en el corazón de los espectadores” (Vogler, 2002:256). De este modo, la ficción remarca nuevamente la liminalidad en la que está sujeta, llegando incluso a disolver los límites entre la vida y la muerte por medio del final abierto con el que se cierra el relato de sus protagonistas.

En *Hannibal* prevalece en todo momento la estética, dejando al descubierto el gran valor que adquiere a la hora de mostrar la belleza incluso en la destrucción y caos que se manifiestan en la última escena de la ficción. La lucha encarnizada, la posterior muerte de Dolanhyde y el salto por el precipicio de Lecter y Graham es envuelta por medio de una suave música compuesta para la ficción. “Love crime” (amor por el crimen) de Siouxsie Sioux eleva esta idea de la belleza por el mal a un último nivel. Del mismo modo que se cuestionaba los conceptos de la belleza y la fealdad por medio del arte y del salvajismo y el refinamiento por medio de la gastronomía, la ficción continúa con su juego al situarse a los lindes del bien y el mal.

Hannibal intenta ejercer el mismo poder y autoridad de Dios en la tierra y, para ello, toma algunas de las referencias bíblicas más conocidas y las utiliza para lanzar su propio mensaje. El caníbal construye una nueva doctrina con la que desafía directamente al cristianismo. Lecter se erige como un Dios destructor que busca acabar con los pecados del mundo y, en especial, con sus pecadores. Así, sustituye los sacrificios animales por cruentos asesinatos humanos. Aquellos que no siguen la religión de Lecter reciben un castigo mortal a la espera de convertirse en la pieza principal de alguna de los *tableaux vivant* del caníbal y/o en los víveres que descansan en su despensa esperando a ser cocinados.

Will Graham, por su parte, encarna la figura de Cristo oscurecida y se ve envuelto inevitablemente en un viaje hacia el mal. La ficción y los espectadores avanzan en la trama y descienden cada vez más por los mismísimos círculos de Dante y allí hallan al diablo y al falso profeta, a Hades y su fiel perro Cerbero. El salvador y pescador de los hombres se convierte en un feroz e insaciable cazador humano y lucha, junto con su mentor, por restablecer el orden en la tierra. El caníbal guía a su pupilo Will a sufrir su misma transformación y arrastra consigo al público a esa espiral del mal en la que se adentran a lo largo del relato.

Como no podría ser de otra manera, la ficción se completa con la aparición de un tercer villano en discordia con el que se afianza la triada del mal o del 666. El mismo caos narrado en el Apocalipsis es desatado. No obstante, se produce una inversión de los acontecimientos expuestos por la Biblia. Es el diablo y su cordero quienes luchan por combatir a esta nueva gran bestia y los que se impondrán finalmente. El bien no está presente en la resolución de la ficción en tanto que su protagonista acoge cada una de las encarnaciones del mal. Lecter no es otro que el becerro de oro, el dios Shiva, la mítica figura del Wendigo, Mefistófeles, Lucifer y el Diablo mismo.

7. Más allá de la pantalla:

Complicidad y simpatía en *Hannibal*

“Quien con monstruos lucha cuide de convertirse a su vez en monstruo. Cuando miras largo tiempo a un abismo, el abismo también mira dentro de ti”

Friederich Nietzsche

“Yo comprendo su estado mental, usted comprende el mío, somos iguales. Eso le da la capacidad de engañarme y de que yo de que yo le engañe”

(Hannibal Lecter a Will, “Tome-Wan”, 2x12)

7.1. Focalización y formas de mirada: La posición del espectador dentro del relato

El punto de vista es en narratología la perspectiva desde la que se narra un relato. Es, por definición, el lugar desde el que se mira una historia (Aumont y Marie, 1990: 154), desde donde se sitúa la cámara y, por ello, desde donde se capta precisamente la realidad presentada en la pantalla (Casetti y Di Chio, 1991: 232-233). El punto de vista es también, en palabras de Casetti y Di Chio, el lugar en el que se coloca el espectador para seguir el film. “Es la marca de nacimiento de la imagen: señala el paso de un mundo simplemente filmable a un mundo tal como ha sido filmado, de un conjunto de posibilidades a una elección precisa” (1991:233).

Así, para hablar del punto de vista es necesario detenerse previamente en los tipos de narrador que se pueden encontrar en todo relato. Tzvetan Todorov (1976:177-179) divide en tres tipos de narrador: el narrador omnisciente, aquel que tiene información absoluta de los sucesos pasados, presentes y futuros de la narración; el narrador equidistante, aquel que sabe y ve lo mismo que el lector o espectador y el narrador deficiente, denominado así porque conoce menos información que la propia audiencia.

A diferencia de la literatura, en los textos audiovisuales no resulta a menudo sencillo encontrar una instancia narrativa que pueda identificarse sencillamente con un sujeto o hallar “las marcas de la enunciación” definidas en la lingüística (Aumont y Marie, 1990:150). Y, por ese motivo, son frecuentes los textos audiovisuales que adoptan varios puntos de vista a lo largo del relato (Gaudreault y Jost, 1995: 149). Casetti y Di Chio (1991:239) citan el caso de *Ciudadano Kane* (Citizen Kane, Orson Welles, 1941), filme que juega con los tres puntos de vista mencionados por los teóricos.

De mayor a menor grado de información, el primer punto de vista que destacan Casetti y Di Chio (1991) es aquel en el que se le concede al narratario la máxima información posible del narrador. Esto es, el ver, el saber y el creer del narrador son más completos que los del narratario. El segundo punto de vista se da cuando coincide el saber tanto del narrador como del narratario e, incluso, llegan a superponerse a lo largo del relato. El tercer y último punto de vista explicado por los autores es aquel en el que el narrador posee menos información que el narratario y, por lo tanto, el lector o espectador actúa como mero testigo de la narración.

TIPOS DE NARRADOR Tzvetan Todorov (1976)	TIPOS DE PUNTOS DE VISTA Francesco Casetti y Federico Di Chio (1991)
1. Narrador > personaje Narrador Omnisciente	1. Narrador > narratario El Narrador sabe más que el narratario
2. Narrador = personaje Narrador Equidistante	2. Narrador = narratario El Narrador sabe igual que el narratario
3. Narrador < personaje Narrador Deficiente	3. Narrador < narratario El Narrador sabe menos que el narratario

Elaboración propia. Clasificación de los diferentes puntos de vista y de los tipos de narradores.

En el seno del relato audiovisual son tres los ejes que forman la enunciación: la focalización (el saber, punto de vista cognitivo), la ocularización (el ver, punto de vista visual) y la auricularización (el oír, punto de vista sonoro). Todos ellos actúan simultáneamente para construir el punto de vista. La focalización, concepto postulado por Gérard Genette, proviene del término foco (*focus* en inglés) y se corresponde al punto de vista que adopta el narrador, es decir, se trata del lugar desde donde se narrará la historia. Existen diferentes grados de focalización, que a su vez se corresponden con los tipos de narrador. Genette destaca el relato no focalizado o focalización cero, la focalización interna y la focalización externa (1989: 244-245).

La focalización cero corresponde, en palabras del autor, al narrador omnisciente, aquel que posee un saber ilimitado. En este caso, el narrador no se centra o focaliza en ningún personaje, de ahí el nombre que le otorga Genette de relato no focalizado. Por su parte Jost, no parece estar de acuerdo con el término empleado por Genette e introduce uno nuevo: la focalización espectral. Por medio de esta, desea remarcar no tanto la falta de focalización a la que alude Genette, sino resaltar la ventaja cognitiva que se le ofrece al espectador. Así, en lugar de privar a la audiencia de ciertas informaciones, el narrador puede, por el contrario, dar una ventaja cognitiva, una posición privilegiada, a la audiencia por encima incluso del saber de los personajes (Gaudreault y Jost, 1995:151-152). Ambos teóricos destacan este tipo de focalización como el motor tanto del género del *suspense* como del *cómico* (Gaudreault y Jost, 1995:154).

Por otro lado, se considera que una narración utiliza la focalización interna cuando se dan a conocer los hechos como si estuviesen filtrados por la conciencia de un solo personaje. De esta manera, los espectadores descubren los acontecimientos al mismo tiempo que el personaje. De este tipo de focalización diferencia, a su vez, la focalización interna fija, cuando el foco coincide siempre con el mismo personaje; variable, cuando el personaje focal cambia, y múltiple, cuando el mismo acontecimiento es evocado desde el punto de vista de varios personajes (Genette, 1989a:245). Por último, se habla de focalización externa cuando no se permite que el espectador conozca los pensamientos o sentimientos del protagonista. La focalización externa es la figura del *enigma*: puede, pues, servir para engranar la película o plantear una pregunta que el relato se esforzará por dilucidar (Gaudreault y Jost, 1995:154).

En el plano visual, a partir de la teoría de François Jost, se denomina ocularización a la relación “entre lo que la cámara muestra y lo que el personaje supuestamente ve” (Gaudreault y Jost, 1995:140). Los autores identifican, en este caso, dos tipos de ocularización: la ocularización cero y la ocularización interna (pp. 139-144). Según explican, la ocularización cero se da en el momento en el que los espectadores no siguen la mirada de ningún personaje dentro del relato (*nobody's shot*), mientras que en la ocularización interna el espectador se identifica con la mirada de alguno de los personajes.

Por último, al igual que se habla del punto de vista cognitivo (focalización) y visual (ocularización) también se hace referencia al punto de vista sonoro: la auricularización. En este caso, Gaudreault y Jost (1995: 144-147) distinguen dos tipos: la auricularización cero, cuando el sonido o la música no está retransmitido por ninguna instancia intradiegetica, y la auricularización interna. Dentro de ella diferencia, por un lado, la auricularización interna

primaria, cuando el sonido, ruido o música es escuchado por el personaje y el espectador al mismo tiempo y, por otro, la secundaria, cuando la restricción de lo oído por el personaje está construida por el montaje.

TIPOS DE FOCALIZACIÓN Gerard Genette (1989)	TIPOS DE OCULARIZACIÓN André Gaudreault y François Jost (1995)	TIPOS DE AURICULARIZACIÓN André Gaudreault y François Jost (1995)
1. Focalización cero <i>Jost la denomina focalización espectatorial</i>	1. Ocularización cero	1. Auricularización cero
2. Focalización interna a) Fija b) Variable c) Múltiple	2. Ocularización interna	2. Auricularización interna (primaria y secundaria)
3. Focalización externa		

Elaboración propia. Clasificación de los tres ejes, cognitivo, visual y auditivo, que componen el punto de vista en el cine.

Para Casetti (1989) el relato es un discurso dirigido a un espectador que no solo se encarga de “decodificar” una serie de imágenes y sonidos presentados en el filme. Debe, en cambio, ser tenido en cuenta como si se tratase de un interlocutor más, “alguien a quien dirigir unas propuestas y del que esperar una señal de entendimiento; un cómplice sutil de todo lo que se mueve en pantalla” (Casetti, 1989: 22). En ese sentido, el autor destaca cuatro tipos de actitudes comunicativas o miradas que puede adoptar todo texto audiovisual para con el espectador. La cámara objetiva, la cámara objetiva real, la cámara subjetiva y la interpelación “representan otros tantos modos de poner en marcha el discurso audiovisual, sobre todo en relación a su destino” (Casetti, 1989:88).

En la cámara objetiva o de testimonio los personajes se sitúan frente a los espectadores, desde un punto de vista externo. La cámara objetiva “muestra una porción de la realidad de un modo directo y funcional, es decir, presentando las cosas sin mediación alguna” (Casetti y Di Chio, 1991:247). Por su parte, se denomina como cámara objetiva irreal cuando esta adopta un punto de vista generalmente imposible de ser ocupado por un ser humano verdadero o de la acción del relato. “La imagen muestra una porción de realidad de modo anómalo o aparentemente injustificado, como signo de una intencionalidad comunicativa que va explícitamente más allá de la simple representación” (Casetti y Di Chio, 1991:247).

Son la cámara subjetiva y la interpelación los dos tipos de mirada que proporcionan a los espectadores la mayor interlocución dentro de la narración. En la cámara subjetiva, la audiencia adquiere momentáneamente el punto de vista de uno de los personajes del relato, es decir, entra a formar parte de la narración. “Todo cuanto aparece en pantalla coincide con lo que un personaje ve, siente, aprende, imagina, etc, nosotros, espectadores, debemos pasar

por sus ojos, por su mente, por sus opiniones o creencias” (Casetti y Di Chio, 1991:250). Así, la cámara deja de ser objeto y deviene una identidad personal dentro de la acción. “El espectador admitido hipotéticamente por el film penetra en un personaje: muda su actividad perceptiva, sigue su pasos, adopta sus comportamientos” (Casetti, 1989: 98).

Se entiende como interpelación a “dirigirse abiertamente a quien sigue el film (...) bajo la forma de gesto de invitación, o de la confidencia cara a cara” (Casetti, 1989:95). En otras palabras, “presenta un personaje, un objeto o una solución expresiva cuya función principal es la de dirigirse al espectador llamándolo directamente”, ya sea mediante una *voz over* o una mirada a cámara (Casetti y Di Chio, 1991:249).

Dentro de un texto audiovisual uno de los recursos para buscar la participación del espectador en el relato es por medio de la mirada a cámara. Según los enfoques tradicionales, la mirada a cámara tiene un doble efecto: por un lado, pone en primer plano la instancia enunciativa del texto fílmico y, por otro, ataca el voyeurismo del espectador al poner durante un breve lapso de tiempo en contacto el filme y su fuera de campo (Vernet, 1989: 48).

La mayor parte de las ficciones acostumbran a presentarse en un ambiente de “tres paredes” y es a través de una cuarta transparente desde donde la contemplan (Auter & Davis, 1991:165). Es la interpelación directa al espectador la que consigue romper con la cuarta pared y eliminar la frontera que separa a los personajes de quienes se hallan más allá de los lindes del relato. La interpelación “ha exhibido un espacio reversible, presto a abrirse ante quién está sobre la pantalla” (Casetti, 1989:100).

En este respecto, una mirada directa a cámara es la mayor interdicción, pues es la que logra romper con el artificio que construye todo texto narrativo (Casetti, 1989:55; Vernet, 1989:48). Siguiendo las ideas de Casetti, interpelación es todo aquello que recuerda al espectador que se halla dentro de una ficción. El propio Orson Wells “firma” su film *El cuarto mandamiento* (The Magnificent Amersons, Orson Welles, 1942) o en su obra *Fraude* (F for fake, Orson Welles, 1975) donde les recuerda a quienes se encuentran tras la pantalla que el relato tendrá una duración de una hora (Casetti, 1989:61-63).

Se distinguen dos tipos de miradas a cámara, la mirada subjetiva y la interpelación directa al espectador. La diferencia entre ambas es el efecto que posee en la narración. En la cámara subjetiva, el enunciador no tiene intención de dirigirse directamente a la audiencia, pero la sitúa dentro de la narración y, por tanto, se da una respuesta por parte de alguno de los personajes a esa mirada diegetizada de los enunciatarios. En la interpelación se desea dirigirse, sin ningún tipo de mediación, al espectador oculto tras la pantalla. Es por ello que, en este caso, su mirada no surte un efecto o respuesta en el relato. “En la interpelación el enunciador, que también parece mover el juego, confiesa una mirada tradicionalmente *sin efecto*; en la cámara subjetiva el enunciatario, que también parece directamente comprometido en la partida, confiesa una mirada tendenciosamente *sin intención*” (Casetti, 1989:86-87). Toda mirada a cámara es, en palabras de Tom Brown (2012), una manera de remarcar la pasividad que posee la audiencia frente al relato que está aconteciendo (p.29).

A pesar de que en los primeros clips audiovisuales se realizaban numerosas miradas a cámara, estas obras cinematográficas son consideradas la mayoría documentales y, por esa razón, estas interpelaciones se llevaban a cabo debido a la inexperiencia de los interlocutores. Esto es, en los inicios del cine se daban en muy pocas ocasiones la mirada directa a cámara con una intención narrativa. Solo a partir del momento en que la película empezó a desarrollar mayoritariamente historias lineales, se abandonó el uso de las miradas a cámara para evitar que quienes salían en el filme saludasen o hiciesen cualquier tipo de mirada o guiño a la cámara fuera de contexto (Gaudreault y Jost, 1995:53).

No obstante, mencionamos aquí dos filmes de inicios del siglo XX donde se emplea intencionadamente la mirada a cámara. El primero de ellos es el fragmento rodado por George S. Fleming y Edwin S. Porter en 1902. En *Burlesque Suicidio, no. 2* se observa la imagen de un hombre que parece estar a punto de suicidarse y, repentinamente este deja pistola a un lado y comienza a reírse, señala y se burla directamente del espectador. Igualmente, en *Asalto y robo al tren* (1903) su director, Edwin S. Porter, proporcionó a los expositores el fragmento del disparo a cámara de George S. Barnes por separado al resto del metraje de la película para que cada expositor lo colocase en el momento en el que quisiera durante la proyección.

Es principalmente en las obras cinematográficas contemporáneas y las ficciones televisivas de los últimos años donde se ha visto incrementado el uso de este juego de miradas entre el personaje y el espectador. Estas ficciones rompen “la tensión entre realidad y la representación situando en primer plano la porosidad de unas fronteras que la posmodernidad ha alimentado de suspicacias” (García Martínez, 2009:663). En palabras de Auter & Davis (1991:165) los filmes que rompen con la cuarta pared no solo envuelven de manera cognitiva al espectador, sino que son significativamente más sofisticados que aquellos que no lo hacen²¹⁷. Misma idea corrobora Tom Brown quien reafirma el interés de este tipo de recursos narrativos. Tal y como explica, si bien las miradas directas a cámara pueden llegar a parecer que rompen con la continuidad del relato, en algunas ocasiones este recurso logra intensificarlo aún más. “La dirección directa puede crear una *diégesis coherente*, en lugar de oponerse a ella²¹⁸” (Brown, 2012: 4).

En su libro “Breking the fourth wall” el citado autor analiza diferentes filmes que rompen con la cuarta pared y elabora a través de su análisis una clasificación de las funciones más recurrentes de las miradas a cámara en el cine. En primer lugar, estas interpelaciones logran establecer una intimidad mayor con el espectador, esto es, es una manera de acercarlos más al relato, introducirles en él o generar una cierta simpatía o conexión con el personaje (Brown, 2012:13). Estos suelen ser los objetivos principales para realizar este tipo de interpelación directa y es apreciable en filmes como *Amelie* (Jeunet, 2001) o series de televisión como *Malcolm in the middle* (Boomer, 2000-2006), *House of cards* (Willimon, 2013-2017) o *Fleabag* (Waller-Bridge, 2016-2019).

²¹⁷ “Clips that broke the fourth wall were rated significantly more entertaining on a semantic differential scale, and significantly more sophisticated than were clips that did not break the wall”(Auter & Davis, 1991: 165).

²¹⁸ “Direct address may enhance a ‘coherent diegesis’, rather than be opposed to it” (Brown, 2012: 4).

La mirada a cámara es también una opción para reforzar el punto de vista del narrador intradiegético y situarlo en una posición de mayor conocimiento respecto a otros personajes (Brown, 2012:13-14) como ocurre en *Funny Games* (Michael Haneke, 1997) donde se remarca la supremacía del villano Paul dentro del relato. En general, el compromiso con el espectador se acentúa aún más con el recurso de las miradas a cámara con las que se produce la ruptura de la cuarta pared (Mittel, 2015:52). Se utilizan, del mismo modo, para mostrar la honestidad de los personajes y dar a conocer sus pensamientos y sentimientos en un momento determinado (Brown, 2012:15) como es el monólogo inicial de *Annie hall* (Woody Allen, 1977) en donde el protagonista introduce su infancia.

La mirada a cámara es ante todo una pausa narrativa, una detención del tiempo narrativo del relato y, en algunos filmes, esa suspensión del tiempo narrativo es empleada para que alguno de los personajes de alguna explicación o apunte a los espectadores, al igual que ocurre en *El club de la lucha* (Fight Club, David Fincher, 1999) donde el protagonista parece pausar la narración para ofrecer, precisamente, una explicación sobre cine. En otras ocasiones, la imagen es congelada cuando se da la mirada a cámara como ocurre en la escena final de *Los cuatrocientos golpes* (Les quatre cents coups, François Truffaut, 1959) que concluye con la imagen del joven Antoine corriendo por la playa. Antes de que concluya la cinta, el joven lanza una mirada a la cámara y es ahí donde se paraliza la imagen y sobre la que irán mostrándose los títulos de créditos. Este recurso ha sido también utilizado en películas como *Psicosis* (Psycho, Alfred Hitchcock, 1960) en donde se congela al final la mirada amenazante de Norman Bates o de la mencionada *Funny Games* que finaliza con la imagen sonriente de Paul en el instante previo a abordar a su nueva víctima.

7.2. El captor y su cautiva audiencia: la participación del espectador en el relato

El mayor logro de *Hannibal* es la capacidad con la que enmascara, e incluso embellece, el horror que se encuentra presente a lo largo de la ficción. Es el propio caníbal el que desea dar a conocer su ideología y forma de vida y así lo traslada hasta los espectadores. Así, su bella presentación de los *asesinatos (est)éticos* invita a la audiencia, a reflexionar sobre el concepto de la belleza y el arte en general. Igualmente, el despiece que practica con sus víctimas tiene como resultado la creación de los succulentos menús gastronómicos con los que desafía toda idea del buen gusto. Esa fascinación por el “arte” del caníbal hace que el espectador no solo tolere sino que participe estéticamente en esta experiencia (García Martínez, 2019b:6)

Se podría decir que tanto los comensales de Hannibal como los espectadores practican el canibalismo, pues de un modo u otro ambos son invitados a deleitarse con sus exquisitos platos. De manera inconsciente, los comensales son sometidos a la ingesta y disfrute de la carne humana en los banquetes celebrados por su anfitrión. De este modo, en tanto en cuanto desconocen el origen de los alimentos que están consumiendo se puede decir que llegan a practicar un *canibalismo pasivo*.

Por otro lado, si bien los espectadores no llegan a probar de forma directa la carne cocinada por Lecter, son también inducidos a practicar el canibalismo. Ellos de manera consciente son

invitados a deleitarse con la exposición de sus succulentos y grotescos *menús caníbales* y a seguir los pasos del protagonista asesino. Se puede hablar aquí de un *canibalismo cognitivo* o lo que Tirino (2017a:172) llama *lealtad perversa*, ya que quienes se esconden tras la pantalla siguen fielmente las acciones del protagonista con pleno conocimiento de su doble identidad. Por ese motivo, los espectadores no solo actúan como testigos de los acontecimientos del caníbal, sino también como sus cómplices. Y es que en *Hannibal* los límites entre testigo y cómplice se diluyen (García Martínez, 2019a:219).

El propio Lecter parece reconocer la existencia de los espectadores. Y es que tanto la ficción como el propio Hannibal buscan a menudo su presencia con el objetivo de hacerles sentir parte del relato. Es el conocimiento previo que posee la audiencia sobre la identidad del villano lo que permite su inclusión dentro de la narración. Como decimos, estos se sitúan en una posición privilegiada y funcionan como cómplices del caníbal en su viaje, siendo los únicos, hasta la segunda temporada, que conocen la verdadera naturaleza del Dr. Lecter.

Eso no impide, sin embargo, que la ficción y su protagonista logren engañar al público haciéndoles creer que son los testigos omniscientes del relato. En un primer momento, se les concede una información mayor que al resto de los personajes, pues solo ellos conocen el oscuro secreto de Lecter o son los únicos que tienen la oportunidad de observar de primera mano el don que posee Will Graham. Así, son invitados a contemplar, desde el punto de vista del joven, cada una de las reconstrucciones que lleva a cabo de las escenas del crimen, sus alucinaciones o sus pensamientos más profundos.

De hecho, en la primera temporada la audiencia sigue los acontecimientos desde el punto de vista de Will Graham, del supuesto protagonista. No obstante, el joven comienza a experimentar ciertos cambios emocionales y psicológicos nada más iniciar la terapia con Hannibal. La manipulación que sufre Will y el miedo que siente hacia el caníbal es simbolizado en sus sueños más profundos por medio de la figura del Wendigo. Es ahí cuando el pupilo de Lecter comienza a experimentar alucinaciones, supuestamente debido a la presión a la que está sujeto. Él mismo afirma, en el segundo episodio de la segunda temporada ("Sakizuki", 2x02), que como consecuencia de la manipulación a la que le había sometido Hannibal es "un narrador poco fiable" de su historia.

Como consecuencia de la manipulación de Hannibal, Will llega a incluso a creer que se trata del asesino de la joven Abigail Hobbs y es el propio caníbal el que, para hacer más creíble su coartada, coloca falsas pruebas para incriminarle. No obstante, esta última información es velada para la audiencia, ya que el objetivo es situar en esta primera temporada a los espectadores al mismo nivel que el perfilador criminal y, de este modo, se pretende ejercer un engaño similar al que efectúa el psiquiatra a su paciente. Los espectadores funcionan al igual que Will en relato, pues son las víctimas del caníbal a quienes manipula y mantiene cautivos a lo largo de la ficción.

Hannibal es, en realidad, el protagonista del relato y el guía o narrador omnisciente de la ficción. Funciona como un narrador-personaje, pero al mismo tiempo como un narrador omnisciente, pues es el único capaz de conocer sucesos en los que él mismo no estaba presente. Igualmente, se dirige, de un modo u otro, a quienes observan tras la pantalla. Temporada a temporada, la ficción sigue tres pasos para hacer partícipe a la audiencia en el

universo *Hannibal*. Se han clasificado aquí las pautas o modelos que utiliza la serie de televisión en cada una de sus temporadas para favorecer esa inclusión del espectador.

En la primera temporada, destaca el llamado *canibalismo implícito* o *sugerido*. En estos primeros capítulos de la serie se busca sutilmente la presencia del espectador por medio de la incorporación de las *bromas caníbales*. Denominamos como *canibalismo implícito* a todas aquellas escenas, generalmente conversaciones de Lecter con sus allegados, en donde pueden sobreentenderse las ingeniosas alusiones que hace de su canibalismo. Estos comentarios irónicos sobre su canibalismo son dirigidos a los espectadores, pues son los únicos capaces de entender los juegos de palabras que realiza el villano.

Es probablemente la segunda temporada la que muestra de manera más explícita la salvaje práctica de Hannibal. Son los espectadores los únicos que tienen la oportunidad de adentrarse en su vida, llegando incluso a descubrir las grotescas escenas de violencia que protagoniza. Es en esta temporada donde los espectadores, al igual que Will, deben demostrar la lealtad hacia la ficción y su protagonista. A este respecto, se exponen en este punto de la narración el *canibalismo explícito* de Lecter, esto es, las imágenes que de forma más violenta introducen su canibalismo. El montaje alterno empleado aquí ayuda a la audiencia a contraponer las dos identidades con las que juega el protagonista. El propósito de la ficción es remarcar, por tanto, la identidad dual que ya conocen de Hannibal y de la que son testigo capítulo a capítulo.

Por último, se da el mayor grado de intervención de los espectadores en el relato en la última temporada. Son frecuentes las escenas en las que se anima a la audiencia a introducirse dentro del relato al adoptar el punto de vista de algunos de los personajes de la ficción, en concreto, de quienes son considerados víctimas de Lecter. De esta manera, se consigue traspasar los límites del relato, adentrarse en él, para sentir la peligrosidad del canibal como nunca antes se había hecho.

7.2.1. Primera temporada: *canibalismo implícito* o *sugerido*

Como decimos, la ficción busca, de manera más o menos explícita, tanto la presencia como la complicidad de la audiencia. En ningún momento se ofrece en el relato una explicación sobre los motivos o el origen del canibalismo de Lecter, pues se presupone que estos ya conocen su personalidad a través universo narrativo creado por Thomas Harris o de sus adaptaciones al cine. Ya desde los primeros episodios se dan ciertas alusiones visuales, tan solo sugeridas, para indicar la peligrosidad del villano. Estas sutiles insinuaciones requieren de una lectura consciente de la audiencia, si bien solo así, es posible hallar la intención que se esconde tras ellas. Al igual que debe entenderse al personaje de Hannibal observándolo más allá de la superficie, de aquello que muestra, se invita a realizar el mismo ejercicio en sus muchas intervenciones.

El empleo de este tipo de comentarios jocosos de Lecter es lo que Westfall (2016b: 174) llama "inside joke" (broma interna). Es posible incorporar este tipo de humor, en palabras del autor, debido a la extensa duración en el tiempo de la ficción serial y, en especial, del conocimiento previo de los espectadores sobre el personaje de Hannibal Lecter. De este modo, se construye una imagen e identidad más definida del personaje que en el resto de la saga. Y es que este

tipo de bromas sobre el canibalismo no podrían ser entendidas si no conociesen de antemano la faceta criminal del protagonista. Se crea lo que el autor llama “la incongruencia de la teoría del humor” (Westfall, 2016b:172), puesto que la ficción ironiza sobre su canibalismo, práctica ampliamente rechazada por los espectadores.

Está presente el llamado *canibalismo implícito* en todas aquellas escenas que exponen, de manera un tanto subliminal, la faceta más salvaje del psiquiatra. De modo que proponen a la audiencia no solo contemplar, sino también interpretar el significado real que encierran estas imágenes. En tanto en cuanto los espectadores conocen la identidad de Lecter, son animados a buscar su lado oculto en las muchas alusiones que hace el propio Hannibal a su canibalismo. El juego de palabras que realiza el protagonista es a menudo complementado también con el montaje alterno, con el fin de reforzar aún más su salvajismo.

En este primer ejemplo, se da una combinación del humor característico del caníbal con el montaje clásico. Una de las escenas del segundo episodio de la primera temporada (“Amuse-Bouche”, 1x02) empuja a pensar a los espectadores que el personaje de Freddie Lounds morirá muy pronto y será servida como plato principal de su futura cena. La periodista sensacionalista acude a la consulta del psiquiatra con el fin de grabar la sesión de terapia con Will Graham. Sin embargo, esta es sorprendida por Hannibal. Amablemente, el psiquiatra le pide que le deje sacar de su bolso la grabadora que ha utilizado recientemente. Como símbolo del peligro, no solo es de color cobrizo su pelo, sino también es escogido intencionadamente el color rojo para vestir a Freddie y para decorar la pared frente a la que charlan ambos personajes [527].



527

Hannibal pide a Lounds que elimine las conversaciones grabadas de acuerdo a la “confidencialidad médico-paciente” al que está sujeto. A continuación, Lecter aparta suavemente el bolso de la joven y se dirige a ella para regañarla: “Ha sido usted muy grosera, señorita Lounds”. En ese momento se da un cambio de plano que revela el rostro del psiquiatra contemplando a la periodista: “¿Qué voy a hacer con usted?”. Es la pasmosa tranquilidad con la que le habla el psiquiatra lo que hace sospechar a la audiencia que este puede tener pensado castigarla por su osadía o, más bien, por su “grosería” [528-529].



528



529



530

Siguiendo la habitual técnica del montaje caníbal, se une a Lounds con la pieza de carne que se muestra en el plano siguiente. La imagen que se descubre es el de un filete que Lecter sirve, precisamente, con una salsa roja. Se trata de lomo con salsa Cumberland de frutos rojos, tal y como indica el propio chef [530]. Conociendo su historial, no es extraño pensar que la combinación de estas dos escenas esté pensada *ex profeso* para hacer creer a la audiencia que Freddie Lounds es el ingrediente principal de este exquisito plato. Igualmente, desde el primer momento, comienza a escucharse una música clásica, utilizada generalmente para advertir del canibalismo del protagonista. Suena “El concierto de Brandenburgo No.4, BWV 1049 - I. Allegro” de Johann Sebastian Bach, uno de los compositores más repetidos en la serie de televisión. A continuación, Crawford le pregunta a su chef qué animal es el que van a comer. Hannibal le responde con una medio sonrisa que es cerdo.

La ficción engaña a los espectadores, puesto que no es Freddie Lounds la verdadera víctima de Hannibal en este episodio y se desconoce, en este caso, el origen real de la carne. Más adelante en el mismo episodio, Lecter se verá disgustado con la periodista tras leer una de sus noticias en su web *Tattlecrime*. En la soledad de su oficina Hannibal pronuncia las siguientes palabras: “Es usted mala, señorita Lounds”. Esta afirmación, nuevamente, debe ser interpretada como una señal sobre el peligro que corre la joven.

En el siguiente episodio (“Potage”, 1x03), se llevará a cabo una alusión similar con la periodista. En esta nueva velada, Hannibal invita a Freddie Lounds, Abigail Hobbs y Will Graham para que tengan una conversación sobre el libro que está escribiendo la periodista en colaboración con la hija del asesino Garret Jacob Hobbs. La escena arranca, como suele ser

habitual, con la entrada de Lecter en el salón. En escasos segundos este personaje es fielmente presentado a la audiencia. El elegante psiquiatra accede al comedor con paso firme, sosteniendo uno de sus platos “vegetarianos” (no son de origen animal), suntuosamente decorado, al tiempo que se escucha una suave música clásica de fondo.

Bella es uno de los pocos personajes junto con Freddie Lounds que ponen reparos desde el principio a los platos de Lecter. Es en el quinto episodio de la primera temporada (“Coquilles”, 1x05) donde manifiesta su desagrado por el plato cocinado por Lecter. En este caso el plato escogido para la velada es Foie gras servido con higos calientes, apetecible a simple vista, aunque no del agrado de la nueva invitada.

Bella: ¿Sería de mala educación saltarme este plato?

Hannibal: ¿Muy intenso?

Bella: Muy cruel.

En esta escena, Hannibal bromea con su canibalismo al asegurar irónicamente que le desagrada el maltrato animal. Asimismo, afirma haber contratado un “carnicero ético”. Como puede adivinar la audiencia, la selección de las víctimas de Hannibal no se lleva a cabo aleatoriamente, sino se les aplica a cada una de ellas el código ético del caníbal. Según esta norma cualquier persona que sea considerada grosera es susceptible de sufrir el severo castigo por parte del caníbal.

Hannibal: La principal y peor señal de sociopatía; la crueldad con los animales.

Jack: Eso no es aplicable en la cocina.

Hannibal: Me desagrada el maltrato animal, por eso contraté un carnicero ético.

Al final de la segunda temporada y al inicio de la tercera, se le unirán Frederick Chilton y Bedelia Du Maurier, respectivamente, al conocer la procedencia de la carne. Es en el mencionado episodio donde Bella Crawford rechaza uno de los platos de Lecter por considerarlo demasiado cruel. Freddie Lounds, por el contrario, no consume la comida de Lecter no por resultar repulsiva en sí misma, sino porque afirma ser vegetariana (“Potage”, 1x03). No obstante, el vegetarianismo y los personajes vegetarianos resultan anecdóticos en la ficción y, por ello, son singularizados y marginados en *Hannibal* (Lomax, 2018:654).

Sin embargo, en esta ocasión el caníbal se ve verdaderamente obligado a preparar un menú vegetariano a petición de la periodista Lounds y, a pesar de no mostrarse explícitamente carne humana en sus platos, se realiza una cosificación de las dos mujeres a través de los colores rojo y verde de la ensalada. Es aquí donde la ficción se vale del *atrezzo* y decoración para referirse al canibalismo del protagonista. Toda la escena, incluida la decoración floral de la mesa va acorde a los tonos cromáticos que se observan en el plato. Al igual que Hannibal bromea a menudo con la idea de que sus platos son vegetarianos, por no contener carne animal, la serie de televisión ironiza con el vestuario de Hobbs y Lounds al equipararlas a la ensalada que están degustando. Así, esta metáfora induce a pensar que tanto Abigail como Freddie Lounds podrían ser el ingrediente principal de la próxima cena de Lecter [531-532].



531



532

La periodista Freddie Lounds vuelve a ser cosificada en este caso tanto por Hannibal como por su pupilo Will. Al final de la segunda temporada, Graham trata de engañar a su mentor, y también a la audiencia, haciéndole creer que ha asesinado a Lounds para buscar el beneplácito del caníbal (“Naka-Choko”, 2x10).

Will: Yo traigo los ingredientes y usted me dice qué tengo que hacer

Hannibal: ¿Qué carne es?

Will: ¿Usted qué cree?

Hannibal: ¿Ternera? ¿Cerdo, tal vez?

Will: Era una cerda esbelta y delicada.

Mismo símil se establece con Will Graham en el episodio quinto de la segunda temporada (“Mukozuke”, 2x05). El perfilador del FBI permanece todavía encerrado en Baltimore, pero es trasladado, a petición suya, desde el Psiquiátrico para examinar la escena del crimen de su compañera Beverly Katz. Es inmovilizado completamente de manera semejante a Hannibal Lecter en *El Silencio de los Corderos* cuando es llevado ante la senadora para proporcionarle información sobre el secuestro de su hija.

La máscara empleada en el famoso largometraje se ha convertido en uno de los símbolos más reconocibles del caníbal y, por ese motivo, la ficción juega con el espectador al asociarlo no con este, sino más bien con el pupilo de Lecter. La imagen de esta característica careta vuelve a mostrarse, casi a la mitad del episodio, como parte de la decoración del pastel de carne (de riñón humano) que va a degustar. A pesar de que Hannibal no ha tenido la oportunidad de ver a Will Graham portando esta máscara, efectúa conscientemente la referencia a Graham en su cena [533-534]. De hecho, nada más saborear el plato sonrío, pues para el caníbal, Will es su presa más codiciada [535].



533



534



535



536

Como decimos, en esta escena se remarca la idea de Hannibal como guía y narrador omnisciente del relato. La posición de la cámara es escogida deliberadamente para poner en escena el lado salvaje de Lecter. Esta se coloca justo detrás de los elementos decorativos naturales que ha dispuesto el psiquiatra en el centro de la mesa. La naturaleza, asociada al salvajismo, es vinculada aquí con el caníbal. Del mismo modo, los espectadores se posicionan a la misma altura que Lecter, casi como si se encontrasen cenando frente a él o, peor aún, como si fueran parte de su cena (Medina-Contreras, 2018: 192). Además de la posición seleccionada, el plano le sitúa precisamente entre los dos cuernos que cuelgan de la repisa de la chimenea y con los que se le simboliza en la serie [536].

En general, la mayor parte de los momentos en los que se sugiere el canibalismo de Lecter se da por medio de las autoalusiones que él mismo realiza, las aquí llamadas *bromas caníbales* utilizadas principalmente para hacer partícipe y buscar la simpatía con la audiencia (Devlin & Biderman, 2016:228). Es reseñable la utilización de este recurso en el séptimo episodio de la primera temporada ("Sorbet", 1x07).

En la escena final del episodio, Lecter cocina junto a un equipo de catering, un suculento banquete para varios asistentes. Los exquisitos platos que van a degustar en la cena son introducidos mediante un *travelling* cenital y por medio de una música clásica, en concreto, la versión instrumental de "Piangerò la sortemia" de Handel. Entre las recetas destacan "Hígado de ternera al limón"; "Pate de hígado de pato"; "Pulmones de ternera estofada" y "Sesos de cordero rebozados al parmesano". La cámara recorre la mesa al tiempo que sus invitados aplauden entusiasmados por los apetitosos platos que tienen frente a ellos. El movimiento de cámara finaliza descubriendo el rostro del cocinero, el de Hannibal Lecter, que se dirige a ellos —y a los espectadores— con una media sonrisa.

Hannibal: Antes de que empiecen he de advertirles.

Nada de esto es vegetariano. Bon appétit.

Hannibal parece seleccionar cada una de estas palabras y disfrutar de su propia broma, pues él mismo sonrío al pronunciarlas. A continuación, alza su copa y saborea el vino [537-538]. “El tono del programa crea un humor oscuro e irónico a través de este diferencial de conocimiento, colocando a los espectadores en un estado más informado que cualquier personaje a excepción del propio Lecter” (Mittel, 2015: 174).



537



538

Son recurrentes este tipo de escenas en las que se utilizan las *bromas caníbales*, principalmente, cuando un comensal pregunta por el origen de la carne o alaba su sabor. Es el caso del primer episodio de la segunda temporada (“Kaiseki”, 2x01) en donde mantiene una charla con Jack Crawford mientras cenan. El agente del FBI admira el resultado del plato principal y Hannibal bromea sobre su apetencia por la comida (humana).

Jack: Casi da pena comérselo

Hannibal: A mí nunca me da pena comer

Una idea similar se refleja en el quinto episodio de la misma temporada (“Mukozuke”, 2x05). Lecter se encuentra cocinando con Alana Bloom en su casa tras haber sido gravemente herido por Matthew Brown, un hombre enviado por Will Graham para matarle. Hannibal simula estar consternado por el trágico suceso y declara que para recomponerse deberá recuperar su apetito, es decir, prepararse para un nuevo asesinato.

Alana: ¿Ya sabe qué hacer?

Hannibal: Debo recuperar mi apetito.

Al final de la segunda temporada (“Tome-wan”, 2x12) la identidad del caníbal será ya conocida por el agente del FBI Jack Crawford y, por ese motivo, será palpable la cargada teatralidad que envuelve la escena. Es apreciable tanto en el exceso en la decoración general y *atrezzo* con el que se adorna la mesa como en la propia actuación que llevan a cabo los comensales. La idea del refinamiento del psiquiatra se contrapone, igualmente, mediante la elección de la música, “Prélude op. 28 No. 2” de Frédéric Chopin. Para el convite, Hannibal elabora una pieza de pescado capturada por Crawford. Probablemente la elección de Jack de traer consigo su propia comida se debe al conocimiento que posee ahora del perverso origen de los *menús caníbales*

de su anfitrión. Al final de la conversación entre los supuestos amigos, ambos dejan claro, de un modo sutil, sus intenciones de capturar al otro.

Jack: En este momento tengo que confesar que no sé quién persigue a quien como les pasa a estos peces.

Hannibal: Sean cazadores o presas ahora mismo me los voy a comer.

Más adelante, Hannibal conseguirá salir airoso de la sangrienta batalla que mantiene con Jack Crawford y Will Graham y huir a Europa ("Mizumono", 2x13). Es en la primera escena del siguiente episodio ("Antipasto", 3x01) donde se muestra ya a Lecter integrado en la sociedad parisina. Nuevamente su sofisticación se refuerza a través de la música, al sonido de "Piano Sonata No.21 In C Major, Waldstein" de Ludwig Van Beethoven, que se escucha nada más entrar el caníbal en una elegante fiesta.

Hannibal se aleja ligeramente del salón principal hasta la sala contigua y, allí, comienza a charlar con uno de los invitados, Anthony Dimond. En ese momento contempla a otro de los asistentes en la fiesta, Roman Fell. Su nuevo amigo conoce al Dr. Fell y le asegura que no solo es un mal escritor, sino también una mala persona. De modo que el caníbal decide escogerle, infringirle un castigo y suplantar su identidad. La idea del asesinato de Fell se refleja por parte de Hannibal en la breve conversación que mantiene en tono jovial sobre Roman.

Anthony: La poesía es ardua. Demasiado para Roman. Para él es más sencillo moverse diseccionando la obra de otros que defender sus propias palabras.

Hannibal: Se pueden apreciar las palabras ajenas sin tener que diseccionarlas.

En esta ocasión, vuelve a emplearse el montaje, como ocurría con la escena de Lounds que mencionábamos al principio, para reforzar la idea de la peligrosidad de Hannibal. Se alude, en ese momento, a un acto futuro que cometerá el caníbal mediante un breve *flashforward* de un plano detalle del filo de una espada. Este plano da a entender a los espectadores que Lecter acabará con la vida del Dr. Fell (lo diseccionará), pero no será hasta más adelante cuando urda su plan. Así, se da una pequeña pausa y se intercalan dos breves imágenes, un plano detalle de una mano cubierta con un guante blanco desenfundado una espada y la imagen del Dr. Fell en la fiesta [539-540]. Este último plano simula la mirada de Lecter que centra ahora toda su atención en su futura víctima.



539



540

El *montaje caníbal* vuelve a mostrar su efectividad aquí. Es recurrente el uso de esta técnica en la ficción a través de la cual se seleccionan y se contraponen dos imágenes, a partir de su simple yuxtaposición, con el objetivo de concederles un nuevo significado. El propósito de esta técnica utilizada en *Hannibal* es similar al que perseguía el director soviético Sergei Eisenstein con su *montaje de atracciones*. En esta escena, concretamente, se suceden la imagen de una espada siendo desenfundada y un grupo de individuos charlando. Ambas imágenes tienen como resultado la idea de la muerte. Esta interpretación de la audiencia solo es posible por el conocimiento previo que poseen de los actos del caníbal.

Tras la breve pausa, quedan claras cuáles son las intenciones de Hannibal, pues continúa diciendo que “en ocasiones la disección es la única opción que queda”. La espada que se había mostrado en los planos anteriores descorcha con fuerza una botella de vino. El líquido espumoso emana de la botella a cámara lenta y cae al suelo [541-542]. No obstante, ocurre algo similar que con en el *opening* de la serie, ya que la imagen del líquido rojizo salpica el suelo como si fuera la sangre que más tarde derramará Lecter. Será a partir del siguiente episodio, (“Primavera”, 3x02), cuando Hannibal Lecter y Bedelia se harán llamar el señor y la señora Fell.



541



542

En definitiva, se utilizan toda clase de recursos estilísticos —juegos de palabras, alusiones, metáforas y cosificaciones—, en gran medida, con la ayuda del montaje empleado en la ficción. El objetivo es animar al espectador a que disfrute del relato de una manera más activa, ya que imágenes como las hasta ahora mencionadas requieren una lectura concreta. De este modo, el conocimiento previo que posee la audiencia de la identidad del protagonista se ve reforzado tanto por el montaje, que intercala imágenes que aluden a su canibalismo, como por las múltiples autoalusiones que realiza el propio Lecter.

7.2.2. Segunda temporada: el canibalismo explícito

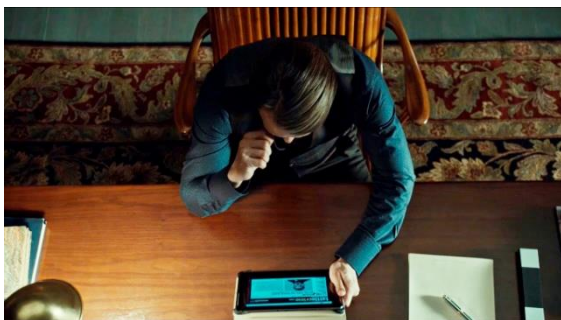
En contraposición al apartado anterior, en este se incluyen todas aquellas escenas que exhiben de manera clara, por medio del montaje alterno, el canibalismo de Lecter y la identidad dual que esconde el protagonista. Se combinan, en la mayor parte de las ocasiones, imágenes de alguna de las víctimas de Hannibal o del FBI descubriendo alguno de sus crímenes, al tiempo que cocina un nuevo y selecto menú.

Igualmente se dan, aunque resultan más escasas, las imágenes en las que es visible el órgano humano que prepara. Es una manera de poner en bandeja al espectador, si se permite esta expresión, el canibalismo de Lecter, de recordarle a la audiencia el perverso origen de sus platos y la amenaza que supone este personaje. Esta contraposición de imágenes están reservadas únicamente para los espectadores y les permite reafirmar su saber y su posición privilegiada dentro del relato.

Desde el principio de la ficción, se asocia la imagen de Lecter con la del Destripador de Chesapeake. Se alude, por ejemplo, a la identidad oculta del protagonista al mostrar alguno de los artículos escritos por la periodista en el periódico *Tattlecrime*. Se incorpora la voz *en off* de Lounds detallando las nuevas informaciones que ha conocido sobre este asesino, al tiempo que aparece Hannibal leyendo ese mismo artículo. Es una manera clara de asociar la imagen del Destripador de Chesapeake a la del psiquiatra. De hecho, este mismo recurso se dará en tres ocasiones a lo largo de la ficción televisiva.

La cámara revela a Lecter desde lo alto, a través de un plano cenital, que va descendiendo hasta descubrir su rostro en un plano medio corto (“Entrée”, 1x06). Hannibal se encuentra leyendo información sobre las últimas novedades conocidas del Destripador de Chesapeake y se presenta desde un punto de vista elevado, casi como un Dios [543]. Es el asesino Abel Gideon el que ansía suplantar su identidad como criminal y la periodista por medio de una voz *en off* la que corrobora esta idea: “Gideon podría ser el asesino más buscado del país. Un asesino que ha burlado al FBI durante años y que ha dejado en evidencia a sus mejores investigadores. Ese asesino no es ningún otro que el Destripador de Chesapeake”.

En este caso, a diferencia del resto de escenas en las que se ve a Lecter disfrutar ojeando del periódico de Freddie y de las noticias que se refieren a él como asesino, en esta parece estar irritado. Al final del plano secuencia, la cámara se detiene en el rostro del personaje y se acerca mediante un ligero, pero apreciable *zoom in*. De ese modo, se invita a los espectadores a que se adentren en la mente de Hannibal e intuyan cuál será su próximo movimiento [544]. La audiencia, situada como un mero testigo del caníbal, desciende a la par que la cámara y lo hace como si se tratara de un símil de su descenso a los infiernos. Los espectadores observan de primera mano el rostro iracundo de Lecter. Es la voz extradiegética de Freddie Lounds la que une de manera explícita y clara la sofisticación del psiquiatra, sereno y trajeado en su elegante despacho, con el brutal asesino que esconde.



543



544

Una imagen mucho más breve tendrá lugar en el undécimo episodio de la misma temporada (“Rôti”, 1x01) en donde el psiquiatra leerá la última noticia escrita por la periodista. En esta ocasión, Lounds se ve obligada por Abel Gideon a escribir una noticia en su periódico para provocar al Destripador.

Freddie Lounds: Está esperando que el Destripador vuelva aquí.

Abel Gideon: Esperemos que le llegue la invitación. Si algo sabemos sobre él es que es un lector voraz de su web.

Tras pronunciar estas últimas palabras se mostrará, por alusión, y muy brevemente a Lecter ojeando la citada noticia. En el quinto episodio de la segunda temporada (“Mukozuke”, 2x05) será la última vez que se utilice este recurso para relacionar a Hannibal con el Destripador. Will Graham al igual que Abel Gideon, conociendo el interés del caníbal por el *Tattlecrime*, se vale de Freddie Lounds para publicar una nueva noticia en el periódico. No obstante, el caníbal no parece inmutarse, pues presenta un rostro inexpresivo al leer las invitaciones que realizan tanto Gideon como Will Graham en las respectivas noticias.

Por medio del montaje alterno, vuelve a reflejarse el canibalismo de Hannibal en una de las escenas del último episodio de la segunda temporada (“Mizumono, 2x13”). En ella se expone la ambivalente personalidad de Lecter por medio de una imagen un tanto onírica. Una gota de agua cae sobre una superficie diáfana y se torna repentinamente en un líquido rojizo que pasa a convertirse, posteriormente, en un mar de sangre. Se trata de un recurso habitual en la ficción el juego con la mezcla que se hace del salvajismo y la sofisticación de Lecter por medio de los líquidos, tanto la mezcla de la sangre con el cava (“Antipasto”, 3x01) como el de la sangre con el vino en el propio *opening* de la ficción.

Es la lágrima que cae de la mejilla de Alana Bloom, durante la conversación con Will Graham, la que se fusionará con el color rojizo de la sangre [545-546]. Será esta imagen, como símbolo de su salvajismo, la que servirá de unión con la imagen del convite que ha organizado Lecter. Es precisamente un mar de sangre lo que deja Hannibal cada vez que se dispone a preparar una gran cena y de la manera que se representa aquí su canibalismo. La imagen de la sangre se acopla a la siguiente imagen a través del fundido encadenado, no sin antes desvelar muy sutilmente el reflejo del rostro del caníbal sobre la marea roja [547]. Este mar de sangre es una clara metáfora de las vidas que se lleva Lecter que se contraponen a su resultado final, convertido en una succulenta cena [548].



545



546



547



548

Como decimos, el montaje alterno es utilizado recurrentemente en la ficción para contraponer la figura del bien —el FBI— y el mal —Hannibal—. En muchas ocasiones se emplea esta técnica para reforzar el saber de la audiencia dentro del relato, pues son los únicos en conocer la doble vida del psiquiatra asesino. En las escenas que se presentan a continuación se desea oponer la imagen de Lecter como uno de los consultores del FBI más respetados y, a su vez, como uno de los asesinos más buscados.

En cuanto a las cenas de Hannibal, es en el episodio séptimo de la primera temporada (“Sorbet”, 1x07) donde se observa explícitamente, sin ningún tipo de elipsis, el proceso de preparación de la carne para uno de sus banquetes. La escena arranca con la imagen del sótano del FBI donde se exhiben varios cuerpos mutilados. Uno de los forenses afirma que a todos los cadáveres les falta algún órgano [549-550].



549



550

Entre los trofeos del caníbal destacan un corazón, riñón, hígado, estómago, páncreas, pulmones o incluso el bazo. Con la misma rapidez con la que se pronuncia cada uno de ellos se suceden cada uno de los planos. Son intercalados al menos media docena de órganos extraídos por Lecter que son revelados unos detrás de otros por medio del *montaje caníbal*, a través de la técnica del corte [551-554].



551



552



553



554

El forense se pregunta si quien sustrajo los órganos era un traficante, aunque afirma estar sorprendido si alguien quisiese extraer un bazo para esa labor. El montaje característico de la ficción pronto resuelve la pregunta, pues en ese mismo instante cuando se descubre un plano detalle del órgano siendo triturado por el caníbal. Igualmente, otro de los expertos del FBI bromea con la idea del Destripador de Chesapeake haciéndose salchichas con los intestinos extraídos a una de las víctimas. Sin embargo, lo que parecía una inocente broma es justamente lo que tiene en mente el caníbal. El toque de humor con el que trata uno de los forenses el nuevo caso del Destripador se ve reforzado por medio del montaje. Es gracias a él donde se descubre a Lecter triturando y elaborando el alimento al que se hacía referencia precisamente en la sala de autopsias [555-556].



555



556

Si bien se dan algunas rápidas alusiones explícitas al canibalismo de Lecter en la primera temporada²¹⁹, no será hasta el inicio de la segunda (“Sakizuki”, 2x02) cuando se verá al caníbal cocinar claramente la carne humana. Esta será una de las pocas escenas en toda la ficción en la que se contraponga de manera tan evidente el canibalismo y la sofisticación del que se compone el psiquiatra. La preparación de este plato caníbal se manifiesta por medio de breves planos, de escasos tres segundos, intercalados simultáneamente con la conversación que mantienen los forenses y Jack Crawford en la sala de autopsias del FBI. Los agentes se encuentran investigando el *modus operandi* de un nuevo asesino que ha construido un mural humano. Los forenses, y el propio Crawford, miran extrañados a una de las víctimas que difiere del resto, puesto que le ha sido extraída una de las piernas.

Forense: ¿Dónde está su pierna? Igual el asesino tuvo que cortárselo para que cupiera.

A continuación, se muestra, por alusión, a Hannibal Lecter desembalando una pierna que envolvía en papel kraft [557]. Al mismo tiempo comienza a sonar “Symphony No. 9 Choral” de Beethoven, una música clásica que le otorga ritmo y, casi, una cierta armonía a la escena. La música se detiene momentáneamente y traslada nuevamente a los espectadores hasta el FBI donde Beverly compara a Lecter con un artista al referirse como “última pincelada” al cambio que realizó en el último momento en la elección de la víctima protagonista del mural. Mediante un plano medio corto, se observa a Hannibal, ataviado para la faena con un delantal. El chef sostiene la pierna extraída de su última víctima y la coloca sobre una sierra de cinta. Delicadamente y muy concentrado Lecter desplaza la extremidad hasta que corta el pie a la altura del tobillo [558].

²¹⁹ Se aprecia a Hannibal cocinando un pulmón en el primer episodio y se le relaciona con uno de los asesinatos que se muestran (“Aperitif”, 1x01) y la anteriormente mencionada escena (“Sorbet”, 1x07).



557



558

La música vuelve a sonar y lo hará hasta el final de la escena, incluso cuando se intercala con las imágenes de la sala del FBI. El objetivo de unir estas dos escenas, la cocina de Hannibal (el *haute cuisine*) y la sala de autopsias del FBI (el asesinato) es afirmar la autoría de Lecter. De este modo, se ofrece, por fin, a los espectadores una imagen clara de la “labor” que desempeña el caníbal en su tiempo libre. A pesar de que estos conocen los crímenes de Lecter, el resto de personajes desconocen la identidad del Destripador de Chesapeake, de modo que Crawford continúa pensando en la identidad de este nuevo asesino y se pregunta qué es lo que Lecter, su amigo y respetado psiquiatra, piensa sobre el caso. Esta idea pretende ironizarse por medio de las sucesivas imágenes en las que se ve a Lecter, el supuesto consejero del FBI, cocinando la pierna que le falta a esta víctima.

Por última vez en la escena se introduce la imagen del equipo del FBI preguntándose cuál es el aliciente de este asesino para cometer sus crímenes.

Jack: El asesino sufre una crisis existencial. La pregunta es ¿cómo ha encontrado la fe?

Un plano detalle del Rollodex en el que Hannibal guarda unas selectas recetas da respuesta rápidamente a esta pregunta. Nuevos planos detalle exponen la cuidadosa elaboración del plato que prepara Hannibal. El rápido montaje alterna tres planos de un escaso segundo y se revela cómo Lecter reboza la carne en harina, primero, y pica la verdura, después. El ágil troceado de las verduras es similar a las fugaces imágenes que se incorporan mediante la técnica del corte. El despedazamiento que lleva a cabo el caníbal de sus víctimas y la partición de los ingredientes que lo acompañan tiene su reflejo en ese *montaje caníbal* que caracteriza la serie [559-561].

Tras varios y breves planos detalle de las diferentes verduras siendo cortadas, la cámara se detiene unos segundos en un plano detalle que muestra el dedo índice de Lecter deslizándose a través de un cuchillo para retirar la verdura sobrante. Esta última imagen simboliza la técnica del corte empleado en el montaje de gran parte de las escenas ligadas su canibalismo. El cuchillo es, en este sentido, el pilar central de la ficción, pues recrea la sofisticación de Lecter por medio de los *menús caníbales* y es, igualmente, el instrumento habitualmente utilizado por el caníbal para perpetrar sus crímenes [562].



559



560



561



562

Hannibal incorpora vino blanco a la receta, lo huele delicadamente y lo sirve sobre la sartén en la que está cocinando [563]. Flambea los alimentos, añade una nueva salsa en otro recipiente y lo introduce, por último, en el horno. La última imagen de la escena, como no podría ser de otra forma, presenta a Lecter sentado a la mesa acompañado de su inconfundible copa de vino [564].



563



564

En el quinto episodio de la segunda temporada (“Mukozuke”, 2x05) se realiza una alusión verbal y visual del criminal que ha cometido el último asesinato. Es el protagonista de la serie, en este caso, el asesino de su propia compañera, la forense Beverly Katz. Jack Crawford y dos de sus compañeros miran abatidos en la sala de autopsias del FBI el cuerpo despedazado de la joven. Uno de los forenses le indica a su jefe que los riñones de Beverly fueron extraídos por la persona que la mató: “Ahora lo único que podemos hacer es encontrar sus riñones para dar con el asesino”. Tras pronunciar estas palabras se revela un plano detalle de este órgano dispuesto sobre una tabla de cortar de cocina. Seguidamente, se expone un primer plano del rostro de Lecter concentrando en su tarea [565-566].



565



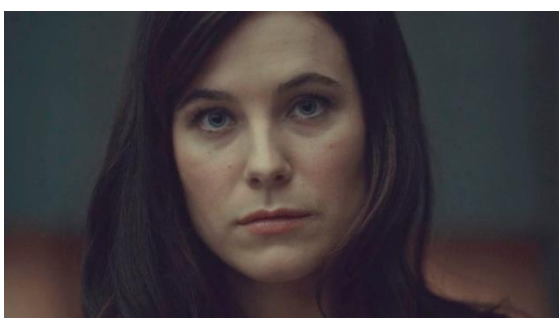
566

En el siguiente episodio (“Futamono”, 2x06) se vuelve a mostrar a Hannibal Lecter cocinando un órgano humano. En la escena anterior, la que une con esta, Jack Crawford y Will Graham charlan, precisamente sobre Hannibal Lecter. Will sostiene que es el psiquiatra el verdadero asesino al que deben atrapar y quien le ha tenido una trampa.

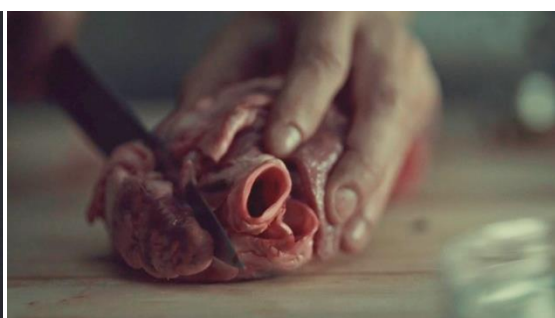
Jack: Lecter no es el Destripador de Chesapeake.

Will: Si el Destripador ha matado Hannibal estará organizando una cena. Tú y yo probablemente hayamos bebido vino para tragarnos a la gente que estábamos buscando, Jack. ¿A quién más tiene que matar para que abras los ojos?

En ese instante, Alana se encuentra en la cocina junto a Lecter. La psiquiatra, casi como si hubiese escuchado las palabras de Will, levanta la mirada y la dirige al frente. Como una manera de advertir a los espectadores, Alana eleva muy despacio el rostro y permanece con la mirada fija durante tres segundos [567]. El siguiente plano mantiene la misma duración que el anterior, pues este es también ralentizado. Hannibal corta suavemente el corazón que está a punto de cocinar junto con su compañera de profesión [568]. Resulta cuanto menos paradójico el delicado corte que efectúa el caníbal del corazón humano extraído de su último asesino y con el que tiene intención de componer su siguiente cena.



567



568

Asimismo, el caníbal comenta a Alana la selección de esta pieza de carne, ya que desea preparar unas brochetas con este ingrediente para representar sus sentimientos a través de la comida.

Hannibal: Un órgano muy magro el corazón y aun así es un signo potente de vida, de lo que nos hace humanos: lo bueno y lo malo, amor y dolor.

Alana: Todo ello ensartado.

Hannibal: Es un plato descriptivo. Siento que mi corazón está roto.

En definitiva, la cuidada concatenación de escenas ayuda a reforzar el canibalismo de Lecter y la imagen dual que solo la audiencia conoce hasta ese momento. Del mismo modo que la personalidad de Hannibal se conforma en base a su pasión por la música y la gastronomía, la serie de televisión se sirve de ambas para presentar su canibalismo y la peligrosidad del personaje. Se alude, principalmente, a su criminalidad en las escenas en las que el FBI investiga uno de sus crímenes o cuando el propio Lecter ojea las noticias vinculadas con el Destripador de Chesapeake en el periódico *Tattlecrime* de Freddie Lounds.

Por otro lado, a lo largo de la ficción no resultan sumamente frecuentes las ocasiones en las que se expone, sin ningún atisbo de duda, el origen humano de las piezas de carne del protagonista. Si bien el espectador ya conoce la procedencia de la carne, la mayor parte de las ocasiones se exhibe la carne troceada o triturada a punto de ser cocinada por el caníbal. Por esa razón, resultan especialmente repulsivas las imágenes en las se aprecia claramente el troceado de las extremidades humanas.

En este tipo de escenas no se le pide al espectador una lectura concreta de las imágenes como podía hacerse en el *canibalismo implícito*. Sin embargo, se les ofrece la posibilidad de contemplar, como testigos y cómplices a la vez, las escenas de mayor violencia en *Hannibal*, imágenes de gran carga de violencia que generalmente son negadas a los espectadores. Así, la audiencia se sitúa, nuevamente, en un lugar privilegiado dentro del relato, en concreto, dentro de la propia cocina del propio Lecter. De esta manera, son invitados a conocer el delicado despiece, envasado y preparación culinaria de las víctimas de uno de los villanos más peligrosos y perseguidos de todos los tiempos.

7.2.3. Tercera temporada: la inclusión del espectador en el relato

La peligrosidad de Hannibal logra en algunos momentos traspasar la pantalla e introducir a los espectadores dentro del relato, como si fuesen meras piezas de carne que mantiene en su reserva. Lecter a menudo emplea su peculiar humor al tiempo que dirige una mirada a cámara hacia una de sus víctimas y también a los espectadores. Él mismo parece reconocer la presencia del espectador y, aunque la interpelación a la audiencia no se realiza directamente resulta igualmente efectiva. No solo se logra advertir al espectador de la amenaza que supone el personaje, sino también pasa momentáneamente a formar parte de la narración.

Como decimos, la mayoría de las miradas a cámara que efectúa Hannibal son diegetizadas, esto es, no son dirigidas directamente a los espectadores, sino a otro personaje de la narración. No obstante, sí se dan en algunas ocasiones interpelaciones al espectador con el objetivo de advertirle que pronto efectuará su siguiente golpe. Tras la sangrienta pelea del último episodio de la segunda temporada ("Mizumono", 2x13), Hannibal se ve obligado a escapar a Europa. Se nos introduce al personaje en este nuevo escenario nada más comenzar el primer episodio de la siguiente temporada ("Antipasto", 3x01). En estas primeras imágenes, se observa a Lecter conduciendo a toda velocidad en una motocicleta por las calles de París.

Tras su travesía por la ciudad se detiene en uno de los edificios antiguos en donde se celebra una gran fiesta.

Los planos rápidos que mostraban a Hannibal por carretera contrastan con los más reposados que tendrán lugar más adelante. Por medio de un plano medio corto, casi a cámara lenta, se ve a Hannibal entrando al convite. La música baja también el ritmo y entre planos se utiliza un fundido a negro que ralentiza su presentación en sociedad [569]. Seguidamente, se intercala un primerísimo primer plano del rostro de Lecter que mira directamente a cámara a los espectadores [570].



569



570

Un fundido a negro, nos devuelve nuevamente a la fiesta. Con esta mirada a cámara se produce una intrusión del personaje al mirar fijamente a los espectadores, en forma de advertencia. Esta imagen desafiante del caníbal se contrapone al plano detalle de la copa de cava, como símbolo de su refinamiento, que se expone después y de la propia imagen del psiquiatra moviéndose delicadamente por la fiesta, pasando desapercibido entre los invitados [571-572].



571



572

La mirada del caníbal refleja la peligrosidad oculta del personaje, faceta más que conocida por la audiencia. En esta nueva vida que se ha creado el protagonista, vuelven a ser los espectadores los cómplices del personaje, pues son los únicos que conocen su verdadera identidad. Son estos los únicos que han seguido en todo momento al villano, pese a los crímenes que ha cometido y haber sido recientemente descubierto por el FBI. Es la nueva vida que ha construido el caníbal en la capital francesa lo que hace que la audiencia vuelva a ocupar una posición privilegiada, pues son los únicos que conocen sus antecedentes.

En este primer episodio (“Antipasto”, 3x01) efectúa dos nuevas miradas a cámara. Se da, concretamente en este, porque se desea comprobar la fidelidad de los seguidores de Hannibal, para animarlos a seguir en su nueva etapa. El caníbal escogerá, primero, en el continente europeo el falso nombre de Boris Jacob y suplantaré, después, la identidad del Dr. Roman Fell. La captura y posterior disección del Dr. Fell es omitida a los espectadores, al contrario que la elaboración gastronómica de esta víctima. Mientras Lecter cocina en la casa de los Fell suena de fondo, como de costumbre, un hilo musical. En este caso es una ópera: “Don Pasquale: sognosoave E casto” de Bellini, Donizetti y Rossini. Lidia Fell llega a su casa y, en esta ocasión, no halla a su marido, sino a un extraño que ha invadido su hogar y ha preparado un sobrecogedor plato con su pareja.

Para generar un mayor terror en la audiencia, Lecter se dirige, como otras tantas veces a los espectadores, aunque se muestra esta mirada desde el punto de vista subjetivo de uno de los personajes de la escena. La cámara se coloca frente a Hannibal, desde los ojos de la señora Fell, y se despide de la mujer —y de la audiencia— antes de que lleve a cabo su asesinato. Un fundido a negro marca el final de la escena, realizándose así la habitual elipsis que omite el lado más sanguinario del personaje. Con un sutil y sosegado “bonsoir” se despide, por el momento, el protagonista del relato [573].



573

Unos minutos más tarde, tras los créditos iniciales, se abre una escena en blanco y negro en la que aparece Hannibal cenando con Abel Gideon. Presumiblemente se trata de una escena del pasado, ya que se escoge intencionadamente el formato de color del blanco y negro y el ancho de la imagen es igualmente reducido. Gideon llama, en su conversación con Lecter, “cuento de hadas” a la vida que lleva el caníbal y, más concretamente, lo compara con el cuento de Hänsel y Gretel (1812) de los hermanos Grimm.

Es más que evidente el paralelismo que establece Gideon al comparar los dos hermanos protagonistas que son apresados por una bruja caníbal y del cautiverio al que le somete Hannibal. La cámara se sitúa ahora justo frente al caníbal para que este pueda dirigirse directamente a la audiencia. Los espectadores ocupan momentáneamente el lugar de Abel Gideon, pues parecen estar sentados en la mesa con Hannibal y, por ende, ser nuevamente sus víctimas [574-575].



574



575

Hannibal toma el apunte de Gideon con sentido del humor y fija su mirada en los espectadores para pronunciar con una media sonrisa lo siguiente: “Que sea un cuento de hadas pues. Érase una vez...”. Sus palabras se desvanecen cuando comienza a sonar la música clásica del baile. A continuación, unas manos ocultas bajo un guante blanco despliegan una gruesa cortina que revela el gran baile que se está celebrando. La música se escucha más claramente ahora y la imagen se convierte a color. Varios planos muestran la alegría y elegancia que desprende la fiesta [576-577].



576



577

Entre los invitados sobresalen Hannibal Lecter y su acompañante, Bedelia Du Maurier, conocidos ya entre sus amigos como el señor y la señora Fell. Por medio de esta transición entre escenas se pretende contraponer el lado oculto, el canibalismo (el *flashback* en blanco y negro) con la elegancia y sofisticación del doctor en sus reuniones de la alta sociedad (presente, imagen en color). Hannibal funciona nuevamente como el guía o narrador de su particular teatro, ya que es él quién decide qué revelar y qué dejar atrás en su relato.

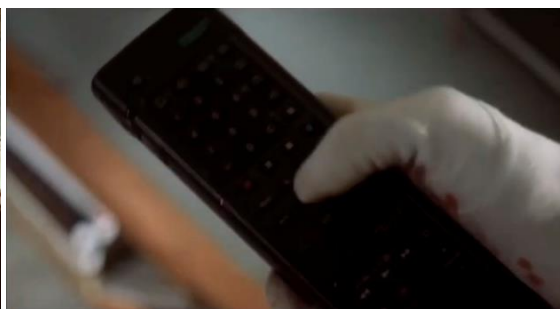
Resulta apropiado comparar aquí a Lecter con los asesinos que protagonizan el filme *Funny Games* (Michael Haneke, 2008). Además de la innegable similitud temática que guardan ambas ficciones y la pasividad con la que se desenvuelven estos villanos con sus víctimas, guardan también semejanzas en la elección de los estos personajes como conductores del relato. Y es que el filme de Haneke, además de su temática, es visto, en general, como una declaración para romper ciertas reglas²²⁰ (Brown, 2012: 24).

²²⁰ “In the context of so oppositional a film as *Funny Games* the device can nevertheless be seen as a clear declaration of intent to flout certain ‘rules’” (Brown, 2012: 24).

En una de las escenas del largometraje del director alemán, observa a Paul, uno de los asesinos, charlando con Anna, una de las protagonistas a las que mantiene presa. Esta logra en un momento dado acercarse hasta la escopeta que hay colocada frente a ella, en la mesa del salón, y disparar y matar a Peter, el compañero de Paul. No obstante, el desenlace de la escena no parece agrandar a Paul quien desea cambiar el final de su amigo. Paul logra manipular la narración por medio del mando a distancia del televisor. El villano busca en ese instante, algo inquieto, el mando a distancia y pulsa el botón de rebobinado para dar marcha atrás a la escena. De esta manera, las imágenes vuelven sobre sí mismas hasta regresar al momento en el que su cómplice sigue con vida [578-579].



578



579

Las miradas a cámara tanto en *Funny Games* como *Hannibal* se emplean con un propósito similar: hacer partícipe a la audiencia en el relato en los instantes previos a que se lleve a cabo un acto de gran violencia. Es de destacar que en esta escena se realiza concretamente un símil también entre ambas producciones. La serie de televisión utiliza en dos ocasiones el mismo estilo de guantes que portan los villanos del filme de Haneke. Este tipo de guantes son los que abren la cortina de la fiesta que introduce Lecter y también se aprecian en la breve imagen donde se sostenía una espada en una escena anterior del mismo episodio (“Antipasto”, 3x01). ,

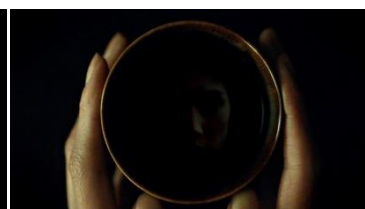
En el tercer capítulo de la misma temporada (“Secondo”, 3x03) Lecter nuevamente mira a cámara y se establece por medio este primer plano la transición entre dos escenas. En la escena inicial, Hannibal se encuentra en un banquete rodeado de varios amigos en su casa en Florencia. Se dirige a los espectadores al tiempo que afirma que es él quien supervisa el proceso de selección de sus piezas de carne [580]. La imagen de su rostro se va diluyendo hasta fundirse, en esta segunda escena, con el reflejo sobre una taza de café de Chiyoh [581]. Finalmente, el rostro fusionado de la joven y del caníbal termina por desaparecer y ocultarse en la penumbra [582].



580



581



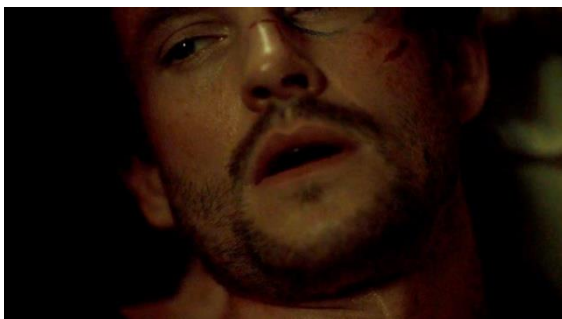
582

Ese doble reflejo no solo les recuerda a los espectadores la peligrosidad de este personaje, sino también la fuerte influencia que ejerce, en este caso, con Chiyoh, su antigua trabajadora.

La joven es conocedora del canibalismo que practica Hannibal e incluso encubre a uno de los asesinos de su hermana Mischa en el sótano de su antiguo hogar en Lituania. Will trata de hacerle ver a Chiyoh la falta de justificación de las actividades de Lecter y la invita a reflexionar sobre ello: “Nos inventamos cuentos de hadas y los aceptamos. Nuestra mente discurre toda clase de fantasías cuando no estamos dispuestos a creer algo”. Mediante esta breve línea de Will enlaza, justamente, con la idea que se expone en el recientemente mencionado episodio donde se aludía, con las mismas palabras, al mundo irreal, el cuento de hadas, que vive el caníbal.

Misma mirada a cámara repite el caníbal en la última escena que destacamos aquí es la del sexto episodio de la tercera temporada (“Dolce”, 3x06). Es en este capítulo donde se produce el ansiado reencuentro entre Hannibal y Will. No obstante, el pupilo de Lecter es herido de gravedad por Chiyoh en su viaje a Lituania, tierra natal del caníbal. Su mentor decide ponerle a salvo y le inyecta un medicamento para poder extraerle la bala que tiene alojada en su hombro. El joven Graham va perdiendo la consciencia y antes de que eso ocurra los espectadores se sitúan momentáneamente en su posición para ver cómo Hannibal mira a los ojos al joven para tranquilizarle [583-584].

Desde el plano subjetivo la audiencia ve desde el punto de vista de Will cómo se inclina hacia él al tiempo que le asegura que debe darle tiempo al medicamento para que haga su efecto. Lecter es el único ²²¹a lo largo del relato mira a cámara y siempre lo hace desde los ojos de alguna de sus futuras víctimas. Es una manera de advertir a la audiencia que ellos se encuentran inmersos dentro del relato y, por tanto, no quedan fuera del peligro.



583



584

En el séptimo episodio de la primera temporada (“Sorbet”, 1x07) no se realiza una mirada tan directa como puede verse en las anteriormente citadas, pero resulta interesante la manera en la que el caníbal deja claro la amenaza que supone para los espectadores. Esta vez el caníbal es introducido en la cocina a través de una música rítmica y operística; “Le veau d'or est toujours debout” (de Fausto) de Charles Gounod. Un plano detalle de una lista de recetas abrirá la escena y será sucedido por la imagen del tarjetero de víctimas de Lecter.

El psiquiatra se prepara ahora para un gran banquete para el que escoge al menos cinco víctimas. Se enseña, primero, un plano detalle del archivador en el que guarda las recetas. Este

²²¹ A excepción del quinto episodio de la segunda temporada donde, como se explicará más adelante en el análisis, Will se valdrá de este recurso para remarcar su peligrosidad justamente ante su víctima, Hannibal Lecter.

organizador culinario resulta igual de variado que el fichero en donde guarda de los posibles nombres para servir en el menú [585-586].



585



586

Hannibal comienza a elaborar “Chicken liver pate” (Paté de hígado de pollo) y trocea poco a poco la carne seleccionada. A continuación, escoge una nueva tarjeta y su receta “braised beef lungs” (pulmones de res estofados). Extiende los pulmones sobre la mesa y los aprisiona para darles la forma deseada. Para elaborar su receta “Parmesan crumbled lamb brains” (cerebro de cordero desmenuzado con parmesano), sazona la carne antes de guardarla en el congelador. Hannibal repite el mismo ritual con cada una de las piezas de carne, las envasa al vacío y va colocando, de esta forma, cada uno de los órganos en la nevera.

La imagen de Lecter depositando estas piezas resulta interesante, ya que se efectúa desde un plano poco habitual, en concreto, desde el interior del refrigerador. La elección del plano no se realiza arbitrariamente, pues el objetivo es introducir al espectador en la narración, literalmente en el interior de su nevera. En otras palabras, la audiencia es cosificada al ser comparada con las piezas de carne recién cortadas por Hannibal. Del mismo modo, este villano se encuentra muy próximo al público, pues casi parece tocarles. Mediante esta imagen se les advierte a la audiencia que podrían ser parte de la próxima cena del caníbal, una más de las piezas que tiene en reserva en su nevera [587-588]. Es ahí, al igual que con la interpelación al espectador, donde se rompe la cuarta pared, la pared invisible que protege a la audiencia del caníbal.



587



588

Además de *Hannibal*, las miradas a cámara son un recurso ya habitual también en el filme *El Silencio de los Corderos*. No obstante, su uso es ligeramente distinto en este último. En la ficción televisiva, los espectadores ven a Hannibal amenazándoles desde los ojos de una de sus víctimas, precisamente, como si ellos mismos se encontrasen dentro del relato. Por el

contrario, en el largometraje, se lleva a cabo una mirada a cámara, no tanto de los espectadores, sino de uno de los personajes de la cinta: la protagonista y heroína del relato, Clarice Starling. El filme de Demme desea hacer creer a la audiencia que el villano no posa únicamente su mirada en Clarice, sino también en quienes se hallan tras la pantalla. El fin de ambas ficciones es hacer sentir terror a la audiencia. Así, los espectadores pueden experimentar el mismo miedo que experimenta una de las víctimas en la serie o la propia Starling en el filme. Del mismo modo, el Hannibal de Anthony Hopkins revela, como en la ficción, la peligrosidad y ese aire de superioridad que caracterizan al personaje [589-590].



589



590

En este sentido, la serie de televisión va un paso más allá de la laureada cinta al introducir al espectador en el relato como si fuese una víctima más de su colección. Con ello, la ficción desea romper también con la seguridad que siente la audiencia. Por ese motivo, lanza, a través de sus miradas a cámara, continuos mensajes directos en forma de amenaza para sus seguidores. Igualmente, son a menudo comparados con las piezas de carne que el caníbal se dispone a preparar para su próxima cena. Es ahí donde se rompen las barreras entre el relato y la realidad, donde se produce la ruptura de la cuarta pared en *Hannibal*.

En la última escena de la ficción serial, la que sucede tras los créditos finales y la épica batalla entre Hannibal Lecter, Will Graham y Francis Dolarhyde (“The Wrath of the Lamb”, 3x13), se muestra una breve secuencia en la que se halla la psiquiatra del caníbal, Bedelia Du Maurier, sentada a la mesa para disfrutar de lo que parece su propia pierna. Junto a ella se encuentran tres sillas vacías, presumiblemente, dos de ellas serán ocupadas por Hannibal y Will. No obstante, “a medida que la cámara retrocede, revela un cuarto lugar en esta macabra fiesta, tal vez uno para el espectador, un observador que se ha convertido en participante²²²” (French, 2019: 189) [591-592].



591



592

²²² “As the camera pans back, it reveals a fourth place setting at this macabre feast—one for the viewer perhaps, an observer who has become a participant” (French, 2019: 189).

Al igual que acostumbra a hacerse en la serie de televisión, cada detalle de la puesta en escena es escogido *ex profeso* y, en este caso, la obra de arte que descansa en el salón de Bedelia no es otro que una imagen de un cerezo. Este árbol ya había cobrado importancia en el asesinato que comete Lecter en la segunda temporada (“Futamono”, 2x06), pues simboliza la fragilidad y lo efímero de la vida, un mensaje que se traslada tanto para Bedelia como para los espectadores.

El final de la novela *Hannibal* cierra el relato con la huida de Starling y Lecter, similar a la que efectúan el caníbal y Graham en la ficción televisiva. La serie de televisión remarca, así, la peligrosidad de Hannibal al sugerir su salvación y la posterior captura de Bedelia, el narrador omnisciente de la novela interpela, igualmente, a los espectadores por medio de estas palabras:

“Ahora nos retiraremos, mientras ellos bailan en la terraza, el prudente Barney ya ha abandonado la ciudad y a nosotros nos conviene seguir su ejemplo. Pues si cualquiera de los dos nos descubriera el resultado sería fatal para nosotros. Podemos estar contentos de seguir vivos después de lo que hemos visto” (Harris, 1999:556).

Generalmente, es la comedia el género más común en el uso de la mirada directa de cámara (García Martínez, 2009:663; Brown, 2012:41). No obstante, al igual que la interpelación en *Funny Games* y las cámaras subjetivas de *El Silencio de los Corderos* en la ficción televisiva se emplea como mecanismo para causar terror en la audiencia. El objetivo, en la mayor parte de las ocasiones, es generar a los espectadores una cierta angustia, ya que ni tan si quiera ellos se encuentran seguros tras la pantalla. En tanto en cuanto funcionan como unos verdaderos observadores, no pueden más que dejarse atrapar por el horror que esconde el villano protagonista. Del mismo modo, se encuentran en una posición de conocimiento privilegiada en la narración, pues tienen la oportunidad de acceder a cada uno de los movimientos que lleva a cabo el psiquiatra.

Las miradas a cámara de Lecter tienen, igualmente, como único propósito buscar la complicidad de la audiencia, de hacerles ver que el caníbal es consciente de su presencia. Por ejemplo, son las autoalusiones o *bromas caníbales* las que a menudo se ven reforzadas con las miradas a cámara para dar a entender que estos comentarios están, principalmente, dirigidos a esos seguidores anónimos que se sitúan en el fuera de campo. Para Noël Carroll, ningún ser, y mucho menos un monstruo, puede ejercer al mismo tiempo terror y disfrute. No obstante, Hannibal consigue distinguirse del resto por ser un híbrido: un salvaje esteta, un (des)compositor artístico y por supuesto, un mordaz médico-asesino.

Se puede decir que la ficción explota en todos los niveles la búsqueda de su participación por medio de la interpelación al espectador, la exposición del canibalismo de manera implícita y explícita en el relato. Casi como si estuviese elaborando una nueva receta, Hannibal sigue los tres pasos para buscar la implicación completa del espectador. En la primera temporada ansía enganchar a la audiencia, de una manera muy sutil por medio del *canibalismo implícito*, con la elegancia, finura y su humor característico. En la segunda, el público parece estar habituado a la ilícita práctica del psiquiatra y, por ello, resultan más recurrentes las imágenes que dan cuenta, de forma directa, de sus crímenes (*canibalismo explícito*).

Es en la tercera temporada donde los espectadores alcanzan la mayor participación en la narración, pues logran adentrarse en el relato como si fueran una de las víctimas de Lecter. Al igual que los invitados de Lecter son cosificados, también lo es la audiencia que a menudo es comparada con las piezas de carne que sirve Hannibal en sus cenas. Generalmente, se habla de la ruptura de la cuarta pared cuando uno de los personajes de la ficción realiza una interpelación al espectador y se diluyen, de este modo, los límites entre el relato y la realidad. En este caso, no es Hannibal el que cruza ese umbral, sino que son los propios espectadores los que trasladan y pasan a formar parte de la narración. Así, se le otorga al relato un significado más real y es que nadie, ni tan siquiera los espectadores protegidos tras la pantalla quedan eximidos del peligro. El monstruo se convierte así en nuestro captor y nosotros en su cautiva audiencia (Devlin & Biderman, 2016:221).

7.3. A la mesa con el caníbal: Mecanismos para la simpatía con el villano

Como explicábamos más arriba, es especialmente en las primeras temporadas donde la serie de televisión centra su atención en mostrar el lado más amable de su protagonista. Interesa subrayar en esta primera temporada el refinamiento e incluso el atractivo del personaje de “Hannibal el Caníbal” con el fin de crear un vínculo con los espectadores. Los primeros planos del villano protagonista, el diseño artístico y musical empleado a la hora de presentarlos, no tan suculentos, platos caníbales lo que facilita la inmersión narrativa de los espectadores (Stadler, 2017:424).

Hannibal no se asemeja a ningún villano o monstruo conocido. Es la estética que integra en su personalidad lo que unifica su sistema de valores y lo que lo convierte en un auténtico arquetipo para la audiencia (Holt, 2016: 169). Es difícil negar la grandeza de Lecter por su sobresaliente encanto, ingenio e inteligencia, su vasta memoria y conocimiento enciclopédico, su capacidad de destacar en aparentemente cualquier campo de actividad, y su gusto en la ropa, el vino, la música, el arte, la arquitectura, la literatura y sobre todo la comida (Westfall, 2016a: xi-xii).

Hannibal genera, en palabras de Hassert, una admiración un tanto contradictoria. Se trata del perfecto y habilidoso artista, *connoisseur* cultural, reconocido psiquiatra y, por supuesto, un asesino en serie prolífico (2016: 71). Es, en esencia, la estética que acompaña al personaje, la clave para descubrir su misterio (Holt, 2016: 162) y con la que se invita a reflexionar a la audiencia cuán importante es, y que a menudo pasa inadvertida, la estética en nuestras vidas (Holt 2016: 166). Tal y como asegura Westfall, Lecter es el reflejo de nuestros deseos más oscuros” (Westfall, 2016a: xix), “una combinación inquietante de aquello que nos gustaría ser y de lo que nos horroriza” (Westfall, 2016a: xiii).

Uno de los principales objetivos de la serie de televisión es exponer el canibalismo de Lecter como una práctica apetecible para los espectadores y, para ello, resulta necesario construir una relación positiva con su protagonista. Es la “deleitación estética” (2019a: 209) a la que se refiere Alberto Nahum García Martínez, lo que convierte a Lecter en un personaje fronterizo que se sitúa en un continuo entre: entre la sofisticación y el salvajismo, entre el bien y el mal,

entre el buen gusto y lo macabro. Un ser odiado y admirado a partes iguales. Hannibal se presenta como un ser liminal, una figura simultáneamente repelente y seductora para el público²²³ (Bainbridge, 2018: 607).

En definitiva, la serie de televisión emplea cinco mecanismos para obtener una buena respuesta del público en la percepción de su protagonista: la utilización de las *bromas caníbales* o de las autoreferencias al canibalismo, la exhibición de la elegancia y refinamiento de Lecter, la exposición de la humanidad y la ocasional victimización que se hace del personaje, la ocultación de su lado monstruoso y la omisión de los actos violentos que comete, así como la introducción de otros villanos en la ficción televisiva. La ficción emplea, en este sentido, estas cinco técnicas para conferirle a Lecter una imagen positiva. No obstante, resulta necesaria la combinación de todas ellas para lograr el efecto deseado en la audiencia. Al igual que Hannibal prepara sus recetas y las embellece para su público, la ficción “cocina” la imagen de su protagonista para enmascarar el horror bajo su personaje. Y es que Lecter no solo despierta repulsión en la audiencia, sino también simpatía e incluso admiración (Gordon, 2016:104).

Estos recursos son utilizados principalmente en las primeras temporadas como una manera de acercar el personaje de Lecter a la audiencia. De hecho, “durante la primera mitad de la temporada cuesta acomodar la sanguinaria imagen preconcebida del personaje con la pacífica contención que exhibe el Dr. Lecter en la serie” (García Martínez, 2019a:215). Es en la última de las temporadas cuando se introduce ya al caníbal más desatado y violento. La violencia que ejerce Hannibal contra sus víctimas y el canibalismo que practica es mostrada explícitamente, sin ningún tipo de floritura, a partir de la tercera temporada²²⁴. Es ahí donde se advierte a los espectadores del tono que adquirirá a partir de ese momento el relato. Es esta última temporada la que marca el punto de inflexión en la serie y también en los espectadores, pues su relación con el caníbal se vuelve más estrecha.

7.3.1. Humor caníbal

Como mencionábamos en el apartado anterior, el humor y, en especial, las *bromas caníbales*, son una de las partes esenciales en la construcción del personaje. El humor negro del protagonista —por medio de auto referencias al canibalismo o frases con doble sentido— es uno de recursos más efectivos para lograr despertar una cierta simpatía en los espectadores. “En Hannibal, el humor es poder” (Westfall, 2016b:177). Igualmente, el humor distancia a la audiencia del verdadero horror que esconde el caníbal. “Afloja las reticencias morales del espectador, facilitando cierta identificación al sumar rasgos positivos —ingenio, sarcasmo— al bárbaro personaje” (García Martínez, 2019a:213), convirtiéndose así en un asesino de lo más carismático (Carveth, 2016: 122). Gran parte de las cenas en las que Lecter cuenta con invitados ofrecen un guiño a los espectadores, ya que son los únicos que conocen, hasta ese momento, la procedencia de la carne.

²²³ “A simultaneously repellent and seductive figure for audiences” (Bainbridge, 2018: 607).

²²⁴ En la segunda temporada se dan las escenas del *canibalismo explícito* con las piezas de carne que cocina, sigue sin mostrarse en pantalla la violencia que ejerce directamente contra sus víctimas.

El humor es parte esencial para la construcción de la personalidad del Dr. Lecter desde los inicios de la saga. Es visible el doble sentido que esconde cuando afirma en la película *Hannibal* (Ridley Scott, 2001) haber saboreado grandes comidas en el periodo en el que vivió en Nueva Inglaterra. En la serie de televisión la primera referencia a este humor caníbal se da desde el inicio mismo de la ficción, en el segundo capítulo de la primera temporada (“Amuse-Bouche”, 1x02), durante una conversación entre el psiquiatra y Jack Crawford. Ambos disfrutaban de una agradable velada en el hogar de Lecter cuando este le sugiere, mediante un juego de palabras, que desearía tener como invitada, en otra ocasión, a su mujer. La frase textual “Un día traiga a su mujer para cenar” de Lecter anima a pensar a los espectadores que no desea tener a Bella Crawford como acompañante, sino como un mero entrante. Esta broma continúa un par de capítulos más adelante (“Œuf”, 1x04) cuando vuelve a reunirse con Jack y le recuerda haberle prometido “traer a su mujer a la mesa”. A continuación, Crawford y Hannibal bromean sobre el plato que van a degustar.

Crawford: ¿Qué es lo que me voy a comer?

Lecter: Conejo

Crawford: Tendría que haber corrido más.

(Risas)

Lecter: Sí, tendría que haberlo hecho, pero, por suerte, no pudo escapar.

Suena una música chirriante para presentar tres breves planos, de escasos tres segundos en total, en los que se intercalan tres imágenes por medio del *montaje caníbal*: un hombre huyendo por un bosque, Hannibal cortando y cocinando un trozo de carne [593-595]. La técnica de corte empleada simula el de un cuchillo y es reforzada esta idea por medio del sonido de una música chirriante. El montaje caníbal empleado en este *flashback* culinario, como decimos, pretende remarcar aún más el juego de palabras que realiza el caníbal.



593

594

595

Este *flashback* culinario no tiene como objetivo mostrar la sofisticación de Lecter a la hora de preparar un determinado plato, como en otras ocasiones, sino que se pretende revelar la verdadera procedencia de la carne y remarcar aún más la *broma caníbal*. Se trata, pues, de uno de los momentos en los que mejor se refleja el salvajismo oculto de Lecter. Hannibal realiza una nueva alusión a su canibalismo al inicio del undécimo episodio de la primera temporada (“Rôti”, 1x11) en donde charla con Frederick Chilton sobre cómo tratar a su paciente Abel Gideon. El caníbal volverá a referirse a sus invitados como a sus presas animales: “A mí no me interesa entender a los corderos, solo me los como”.

Lecter realiza una nueva alusión a su canibalismo en el octavo capítulo de la primera temporada (“Fromage”, 1x08) antes de batirse en duelo, en una violenta pelea con Tobias Budge, uno de los asesinos episódicos de la ficción. Es esta escena en la que se muestra por primera vez a Hannibal asesinando a una persona, pero antes de ello no olvida dirigir a los espectadores un pequeño juego de palabras.

Hannibal: No le he envenenado, Tobias. No le haría eso a la comida.

De igual forma, en el sexto episodio de la misma temporada (“Entrée”, 1x06) Hannibal invita al doctor Frederick Chilton y a la doctora Alana Bloom a degustar “Long Tangyuan con papillote”, lengua de cordero servido con una salsa de duxelles y champiñones escogidos por él mismo, tal y como les explica a sus invitados. Se trata de un plato elegido por inspiración de Auguste Escoffier, un reputado chef del siglo XIX. Hannibal, como es habitual, entra el salón con un plato delicadamente preparado y lo presenta ante sus comensales. Es nada más sentarse a la mesa cuando se da la primera referencia al canibalismo del anfitrión.

Alana: Nunca he probado la lengua.

Hannibal: Este era un cordero muy hablador.

(Risas)

Lecter no solo se burla sarcásticamente del plato que van a degustar, sino que además efectúa una doble cosificación al convertir, primero, una persona en un ingrediente para una receta y al animalizarlo, después, presentándolo como si fuese un cordero ante sus invitados. Igualmente, parece mostrar una crítica sobre su última víctima, ya que probablemente se trataba de alguien que ha traicionado su confianza, que había hablado más de la cuenta. Una vez que Hannibal se sienta a la mesa continúa la conversación.

Frederick: Los romanos mataban flamencos solo para comerse sus lenguas.

Hannibal: No me dé ideas. Su lengua es muy enérgica. Y como prueba esta cena. Está bien traer un viejo amigo a la mesa.

La frase con la que cierra la escena Lecter, guarda una gran importancia en la saga y, por supuesto, tiene también interés como referencia al canibalismo del protagonista. El comentario que le hace Hannibal a Chilton “está bien traer un viejo amigo a la mesa” recuerda, precisamente, a la última frase que se escucha en el film *El Silencio de los Corderos* en donde Lecter bromea con Clarice al asegurar que desea tener a su enemigo, su viejo amigo Frederick Chilton, para cenar.

Aunque en la novela esta línea de diálogo es inexistente se realiza una alusión a la saga Hannibal, en este caso, a la laureada película. Por ese motivo, Lecter parece también burlarse en esta ocasión del mencionado personaje al recrear las líneas de su personaje cinematográfico. Tras la anécdota que expone Chilton, Hannibal lleva hacia su terreno la conversación y realiza una nueva broma, puesto que no queda muy claro si con “su lengua parece muy enérgica” se refiere al flamenco o al propio Chilton.

Misma reflexión que la nuestra la lleva a cabo el propio personaje en la siguiente temporada, ("Futamono", 2x06), en la conversación que mantiene con Jack Crawford sobre el posible canibalismo de Lecter:

Chilton: Doy gracias a mis problemas para digerir proteínas animales. Han hecho que mis últimas comidas con Hannibal fueran ensaladas. (...) Hannibal me sirvió una vez lengua y bromeó sobre comerse la mía, es difícil no considerarlo al menos.

7.3.2. El arte del buen gusto

Otro de los aspectos que se remarcan de la personalidad del doctor Lecter en la saga es la inteligencia, el refinamiento y la elegancia que envuelven al personaje. Es su inteligencia y capacidad para burlar y eludir a las autoridades, y esa mezcla de civilización y salvajismo del protagonista lo que genera una fascinación en los espectadores (Gordon, 2016: 104). De hecho, Hannibal es considerado un experto en numerosas artes como la pintura, la gastronomía o la música. Y es que el reputado psiquiatra no solo posee conocimientos médicos, sino también artísticos. En la ficción la sofisticación de Hannibal es reforzada, en general, a través de la cuidada puesta en escena de la serie y de sus platos caníbales. Es por eso que "el carisma de Lecter, unido a la cultura del personaje y el mimo por las artes, logra un personaje terriblemente atractivo" (Crisóstomo, 2015:111).

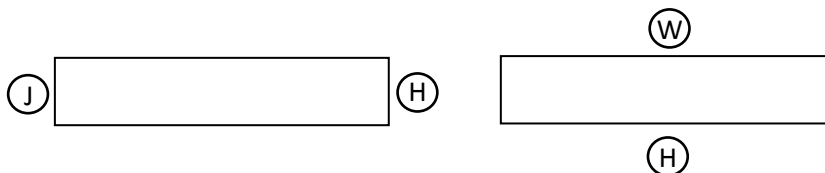
Igualmente, se destaca la sobriedad con la que se ha decorado el despacho y la casa de Lecter, adornadas con obras de arte clásicas, así como el buen gusto y la delicadeza con la que cocina, exquisitos platos de *haute cuisine* acompañados de un Borgoña del 84. El propio Mason Verger, villano y claro enemigo de Hannibal en la ficción, destaca en una de las ocasiones el buen gusto del psiquiatra. La vestimenta del personaje es también seleccionada cuidadosamente. El doctor siempre va vestido de traje y corbata, de Armani, en colores oscuros que exteriorizan una vez más el saber estar y la buena presencia del prestigioso psiquiatra.

Así, la ficción presenta a Lecter como un hombre de la alta cultura, elegante y refinado, concepto totalmente opuesto a la idea que se tiene del asesino Hannibal el Caníbal. De este modo, "el salvajismo del protagonista queda oculto bajo un manto de sofisticación y elegancia, de la invisible máscara con la que viste y convive su brutal protagonista" (Azkunaga, 2021: 308). El encargado del vestuario del psiquiatra, Christopher Hargadon, apostó por construir un estilo un tanto vanguardista, pero con un ligero toque clásico (McLean, 2015:23). Es decir, este nuevo Hannibal de la ficción debía exhibirse como un personaje renovado, ambientado en la época moderna, pero sin dejar atrás al Lecter de las novelas de Harris. Y es que el Hannibal de la ficción televisiva presenta la alta caracterización del esteta cultural que no fue posible mostrar en las adaptaciones cinematográficas del personaje²²⁵(Lynch, 2018: 6).

Los banquetes o cenas que organiza Lecter son estudiados, tanto el diseño de las invitaciones, escritas a mano con una delicada letra, como el protocolo de actuación en una reunión. El caníbal guarda una estricta disciplina a la hora de sentar a sus invitados a la mesa, pues en ningún momento el anfitrión, en este caso Hannibal, debe sentarse de espaldas a la entrada

²²⁵Presents the character's high cultural aesthete characterization to an extent that was not possible in the character's cinematic incarnations.

principal. Por ese motivo, en cada uno de los banquetes, el caníbal aparecerá sentado frente a la puerta del salón. En el caso del protocolo para sentar a los comensales es utilizado esencialmente el sistema francés y, en menores ocasiones, el inglés. Es en los encuentros entre Will Graham y el caníbal o cuando se reúne en las primeras temporadas con Jack Crawford para cenar donde se aprecia con mayor claridad esta colocación.



Representación de colocación de Jack Crawford (J), Hannibal (H) y Will (W) por medio de los sistemas inglés y francés de protocolo de colocación de los invitados.

Ambos sistemas sirven para mostrar cómo debe sentarse una pareja. En el sistema inglés los dos comensales deben situarse en los extremos como lo hacen Jack y Hannibal (“*Œuf*”, 1x04) [596]. En el francés, por su parte, los comensales se ubican frente a frente en mitad de la mesa del comedor, al igual que lo hacen Will y Lecter en numerosas ocasiones como en el undécimo episodio de la segunda temporada (“*Kō No Mono*”, 2x11) [597]. Este último permite crear un ambiente más íntimo entre los comensales. Si bien es cierto que la confianza de Hannibal con su invitado trasciende de tal modo que consigue incluso saltarse el protocolo en sus últimas reuniones con él. La relación entre ambos amigos es ya más bien íntima y, por influjo de Will, el caníbal decide dejar los artificios y sentarse a la mesa mucho más próximo a Graham.



596



597

Como decimos, Hannibal es símbolo del refinamiento aristocrático (Dellwing, 2019:301) y su cultivada sensibilidad estética (Gracia, 2018: 78) lo distingue del resto de personajes y de la propia audiencia y lo eleva hacia una categoría superior. Es más, se manifiesta ante los espectadores como un ser ambiguo, indeterminado, entre un ser salvaje o una bestia y un ser divino. Gracias a su extraordinario olfato, similar al de un animal, es capaz de discernir olores indetectables. Este particular don de Lecter es señalado en la serie al igual que a lo largo de la saga, especialmente, en *El Gran Dragón Rojo* (1981) y *El Silencio de los Corderos* (1988) relatos de los que bebe la ficción serial.

En el caso de *Hannibal*, se realiza una alusión a sus dotes olfativas en varias ocasiones. La primera de ellas se da a lo largo del quinto capítulo de la primera temporada (“*Coquilles*”, 1x05) en donde se lleva a cabo una referencia intertextual a una escena del filme *El Silencio de los Corderos*. La escena del film al que hace referencia muestra la visita de Clarice Starling al

calabozo de Lecter en el que permanece encerrado. En esa reunión con la aprendiz del FBI, Hannibal no solo adivina su perfume, sino que le sugiere además cambiar de loción. En la ficción serial esta escena se desarrolla en dos secuencias en el mencionado episodio: una, mediante una conversación con Will Graham y, otra, con Bella Crawford. En la primera escena, Lecter olfatea a Will y le recomienda escoger un *aftershave* más suave.

Will: ¿Acaba de olerme?

Hannibal: Es difícil evitarlo. Debo recomendarle un aftershave más suave. Este huele rancio como un barco metido en una botella.

En la segunda escena, el caníbal huele a la esposa de Crawford y pronto es capaz de adivinar la procedencia de su aroma.

Hannibal: Su perfume es exquisito, semejante al aroma que queda tras la caída de un rayo. ¿Es Jar?

Bella: Vaya, tiene buen olfato, doctor.

Jack: Es todo un seductor, ¿no crees?

Hannibal: Fui consciente de mi agudeza olfativa de joven. Noté que un profesor tenía un cáncer de estómago incluso antes que él.

Es en esta escena donde Hannibal alardea por primera vez de su buen olfato, incluso para detectar diferentes patologías. Es ese olfato sobrehumano lo que le hace a Lecter distinguirse del resto de seres. Más adelante, en el décimo capítulo de la primera temporada (“Buffet Froid”, 1x10), hablará nuevamente sobre su peculiar habilidad en su conversación con su amigo, el neurocirujano que detecta la encefalitis de Will. Según afirma el psiquiatra en esta escena, ya intuía el diagnóstico de Will simplemente por olerle.

Hannibal: Es una encefalitis.

Neurólogo: ¿Es su pre-diagnóstico?

Hannibal: Sí.

Neurólogo: ¿En qué se basa?

Hannibal: Puedo olerlo.

Neurólogo: (Risas). Así que su olfato ha pasado de adivinar los perfumes de las enfermeras a diagnosticar enfermedades autoinmunes.

Hannibal: Cuando empezó el sonambulismo noté un olor muy específico.

Neurólogo: ¿Y a qué huele exactamente?

Hannibal: Caliente, un dulzor febril.

La capacidad olfativa animal de Lecter es comparable a la que posee el asesino Jean-Bautiste Grenouille protagonista de *El perfume* (Perfume: The Story of a Murderer, Tom Tykwer, 2006). A diferencia de Hannibal, este asesino no busca castigar a sus víctimas, sino utilizar sus cuerpos para crear un aroma indescriptible. Valiéndose de su innato olfato selecciona a sus víctimas y, del mismo modo que hace el caníbal, logra crear la belleza, en este caso la de un perfume, a través de la muerte.

No obstante, Lecter se eleva a una categoría superior, a la de un superhombre que consigue distinguir un olor tan indetectable como al que se hace referencia en la citada escena. Hannibal utiliza, nuevamente, su “don”, en el segundo episodio de la segunda temporada. Casi como si se tratase de un perro policía, determina la procedencia de uno de los cadáveres que se han hallado recientemente. De esta manera, el psiquiatra es capaz de encontrar el lugar en el que permanecía presa la última víctima y donde todavía el asesino escondía una treintena de cuerpos (“Sakizuki”, 2x02).

No obstante, el buen olfato de Hannibal es asociado por los espectadores como algo positivo, ya que completa la percepción que se tiene de Lecter como un ser capaz de utilizar plenamente su sistema sensorial. Es en la elaboración y posterior degustación de sus platos caníbales donde el personaje experimenta el mayor grado de placer, pues se deleita utilizando los cinco sentidos y animando a que sus comensales experimenten un placer similar.

La serie de televisión incide especialmente en el interés de Hannibal, como es evidente, por la gastronomía y el arte. Este último es apreciable a través de los asesinatos artísticos que compone Lecter, inspirados en obras clásicas, y por medio de las obras que decoran su casa y su oficina. En una ocasión, la audiencia puede observar a Lecter visitando la Galería Uffizi en Florencia a la que acude desde su juventud para contemplar cuadros como *La Primavera* de Botticelli, obra que le servirá de inspiración para uno de sus asesinatos (“Dolce”, 3x06).

Se menciona, asimismo, en algunos episodios, la afición del caníbal por la pintura y la música. Es en el sexto de la primera temporada (“Entrée”, 1x06) donde se muestran por primera vez algunos bocetos dibujados por el psiquiatra. Entre ellos se aprecia la imagen de “El hombre herido”. En el duodécimo capítulo de la segunda temporada (“Tome-wan”, 2x12) observamos directamente a Lecter dibujando a lápiz una escena mitológica en la que se recrea el lecho de muerte de Patroclo.

Como se puede observar, el dibujo de Hannibal reproduce la obra de Nikolai Ge (1855) “Aquiles llorando la muerte de Patroclo” con una gran precisión. Y más adelante, (“Contorno”, 3x05), Hannibal se sentará a dibujar la pintura de la Primavera de Botticelli en la propia Galería Uffizi [598-599]. Esta paz que trasmite el personaje se verá acompañada, igualmente, por la música clásica “3. Allegretto Grazioso-András Schiff” que remarca nuevamente la sofisticación y conocimiento de la alta cultura del caníbal.



598



599

En definitiva, la serie de televisión juega con los espectadores al presentar a Hannibal como un artista sensible. La delicadeza con la que supuestamente actúa no parece pertenecer al mismo sujeto, a ese asesino salvaje que todos conocemos. Lecter consigue desarrollar sus sentidos, como el olfato, a un nivel sobrehumano, convirtiéndose en una especie de superhombre que tiene la capacidad de transformarse en el más fiero sanguinario, cuyo poder destaca del resto de depredadores y lo sitúan en lo alto de la cadena alimentaria. Es, por tanto, un superhombre y, al mismo tiempo, un superpredador.

7.3.3. El monstruo humano

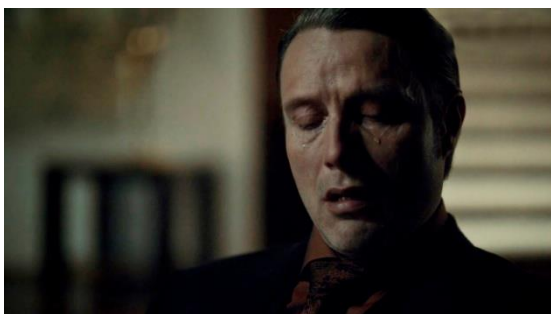
Además de la sensibilidad por el arte de Lecter, también se observa a lo largo de la ficción la aparente humanidad del caníbal. Se trata de una figura clave en la colaboración con el FBI y un amigo y admirador de su coprotagonista Will Graham. Desde el primer momento, se muestra a Hannibal y Graham como aliados, puesto que construyen un fuerte vínculo de amistad o, incluso, una relación romántica al final de la ficción serial. Hannibal es ese personaje liminal del que hablábamos, un híbrido, un monstruo humano, capaz de experimentar la fiereza y el salvajismo de una bestia a la hora de cometer sus asesinatos y, al mismo tiempo, una delicadeza y sofisticación del mayor de los estetas. Es un ser frágil que llega incluso a emocionarse viendo una ópera (“Sorbet”, 1x07).

Del mismo modo, se introduce brevemente en el tercer capítulo de la tercera temporada (“Secondo”, 3x03) el trauma que sufrió Lecter en su infancia al descubrir que su hermana estaba siendo devorada por un soldado. Este acontecimiento supuso un antes y un después en Hannibal y desencadenó su actual práctica del canibalismo. Es en esta última temporada, cuando Will acude en busca de Hannibal a su ciudad natal en Lituania, descubre la tumba de Mischa y un nuevo secreto de Lecter, ya que desde hace años permanece secuestrado el soldado que asesinó a su hermana.

Llega a conmover el amor fraternal que sentía hacia Mischa, cuya trágica muerte sería el catalizador de su canibalismo. Es por ello que los espectadores pueden llegar a comprender la venganza que ejerce primero sobre el asesinato de su hermana y, después, con la sociedad en general. No es de extrañar, pues, que Lecter ejerza como una figura similar a la de un padre para la hija de Garret Jacob Hobbs. Y es que Hannibal siente, ya desde el primer momento, un gran afecto por Abigail. Al final de la primera temporada, la joven desaparece y todas las

pruebas apuntan a Will Graham. No obstante, la audiencia conoce el historial de Lecter y sospecha de su participación en el posible asesinato.

El salvajismo del caníbal es nuevamente ocultado por medio de una escena muy íntima Bedelia Du Maurier en donde le relata a su psiquiatra su frustración por la muerte de Abigail ("Savoureux", 1x13). Hannibal simula estar realmente afligido como tutor de la joven e, incluso, asegura haber disfrutado cuidando de ella, de tenerla como una hija [600-601]. Hannibal, como es lógico, realiza un falso papel como víctima y es en la segunda temporada cuando se conocerá el verdadero destino de la joven, pues la mantenía presa y, más tarde, será asesinada por el propio psiquiatra ("Mizumono", 2x13).



600



601

La consulta con Bedelia arranca con un primer plano del rostro de Lecter, en una localización un tanto sombría, iluminada únicamente por la tenue luz que entra por algunas de las rendijas de la ventana que tienen a un lado. Los planos que muestran a Bedelia son ligeramente picados y, en el caso de Hannibal, contrapicados. Se pretende reflejar la superioridad de Lecter sobre su psiquiatra y la admiración que esta siente por su paciente. Del mismo modo, se intercalan brevemente planos laterales del rostro de Lecter sobre un fondo negro. La finalidad es delimitar o marcar el rostro y las facciones del caníbal.

Hannibal: Hoy es difícil encontrar las palabras. A pesar de todas las pruebas sigo pensando en qué podía haber hecho para que Abigail siguiera viva.

Bedelia: El duelo es un proceso individual con un fin universal. El análisis más verdadero de la vida y el análisis de su final.

Hannibal: Sé lo que significa la vida. Llevamos cien mil millones de años existiendo. En ese tiempo han empezado y terminado cien mil millones de vidas humanas.

Bedelia: Cien mil millones de vidas no te han afectado, pero está claro que la de Abigail Hobbs sí y eso parece sorprenderte.

Hannibal: (solloza ligeramente) Nunca me había planteado tener un hijo. Pero tras conocer a Abigail comprendí el encanto. La oportunidad de guiar y apoyar y, en muchos sentidos, dirigir una vida.

La conversación prosigue, aunque esta vez para hablar brevemente sobre Will Graham. Tal y como expresa Hannibal, no solo ha fallado a Abigail, sino también a su amigo y pupilo.

Hannibal: Estaba tan seguro de que podía ayudarle. Descifrarle.

Bedelia: Salvarle.

Hannibal: Salvándole he perdido a Abigail. No es fácil aceptar que he fallado a ambos, profundamente.

La aparente humanidad de Lecter es remarcada, igualmente, en escenas que logran mostrar al asesino protagonista como una auténtica víctima. Esa victimización del personaje se construye por medio del villano Mason Verger y su amigo Will Graham. Es al final de la primera temporada y, en especial, a lo largo de la segunda temporada cuando se expone la transformación del pupilo de Hannibal. Tras ser injustamente acusado por las autoridades e ingresado en Baltimore, Will proyecta todo su odio hacia el verdadero culpable: el Dr. Lecter.

Sin embargo, las dos mayores victimizaciones se dan por medio de la intervención de Will Graham en la captura del caníbal. Esa aparente fragilidad de Lecter es apreciable en dos episodios concretos. El joven permanece todavía encerrado en Baltimore y no hace otra cosa que ansiar terminar con la vida de Lecter. Para llevar a cabo su tarea, se vale de la ayuda de, Matthew Brown, enfermero del hospital psiquiátrico de Baltimore y férreo admirador de Will (“Mukozuke”, 2x05).

El capítulo se cierra con este “traumático” suceso del caníbal. Lecter acude a una piscina pública a darse un baño y, de improviso, es capturado. Antes de que podamos volver a ver a Hannibal, se nos presenta una escena previa en la que Will, el autor “intelectual” de ese crimen, permanece sentado en su celda a la espera de que se lleve adelante su plan. La paranoia de Will es apreciable por la audiencia, ya que se ve, al igual que lo hace en su imaginación, brotar la sangre de Lecter a través del lavabo. Como una transición entre el villano (Will) y la víctima (Hannibal), se fusiona, por medio de un fundido encadenado, el primer plano del rostro de Graham con la imagen del desagüe en donde realmente está cayendo la sangre de Lecter.

Esta escena es una de las primeras de la conversión de Will como asesino. Como parte esa transformación impulsada por Hannibal, el joven llega incluso a utilizar su habitual recurso de la interpelación a los espectadores para advertirles del peligro que corre su siguiente víctima, en este caso, el propio caníbal. Lecter es el único personaje a lo largo de la ficción que mira a cámara, a excepción de Will y lo hace exclusivamente aquí. Y es que el joven adopta en esta ocasión el papel como asesino de Hannibal. Will deja de ser la víctima para convertirse en el villano y, por eso, mira a cámara, esta vez sin ningún tipo de mediación, para recordarle a la audiencia quién es el causante de su conversión.

Esta imagen se asemeja, igualmente, a la que concluye en *Psicosis* (Psycho, Alfred Hitchcock, 1960) donde se fusiona la imagen del cadáver de la madre de Norman Bates con su propio rostro. Aquí al igual que con Norman, se advierte a la audiencia de la doble cara que esconde Will, su lado asesino que está a punto de salir a la luz. Por medio de esta interpelación, se coloca a Will al mismo nivel tanto de Norman Bates como de su mentor Hannibal Lecter [602-603]. Finalmente, el rostro de Will se desvanece para dejar paso a la imagen del desagüe sobre el que cae la sangre de manera similar al mencionado filme de Hitchcock [604-605].



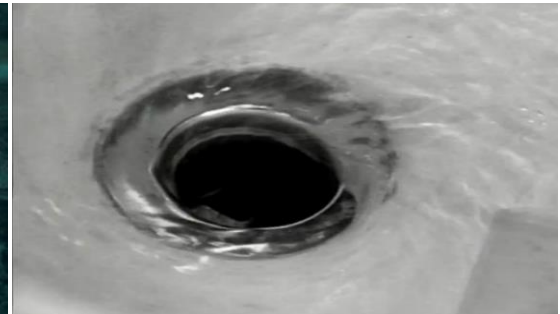
602



603

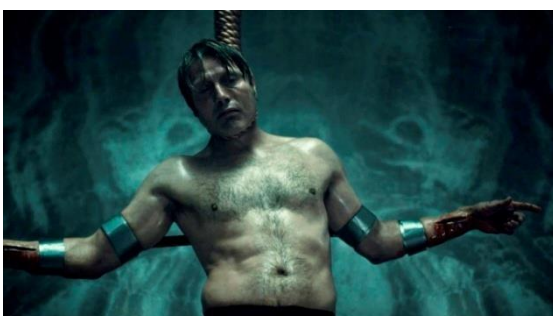


604



605

La cámara continúa el recorrido que realiza la sangre hasta que se topa con los pies ensangrentados de Lecter que se tambalean sobre un cubo de madera. El *travelling* termina por mostrar el cuerpo semidesnudo de Hannibal. Lecter lucha por no perder el equilibrio para mantenerse por más tiempo con vida. El psiquiatra está maniatado, rodeado con una cuerda por el cuello y los brazos extendidos sobre una barra de madera. Como se menciona en el análisis previo a este, resulta evidente la referencia a la crucifixión de Cristo, ya que se desea divinizar y victimizar a Lecter al mismo tiempo. No obstante, no tardan en aparecer Jack Crawford y Alana Bloom para rescatar a Hannibal. El captor del caníbal consigue empujar el cubo sobre el que está situado y lo hace gemir de dolor y zarandearse. Finalmente, Crawford consigue sostener el cuerpo del psiquiatra para evitar su muerte [606-607].



606



607

Las siguientes dos escenas en las que se “victimiza” al psiquiatra se desarrollan en el duodécimo episodio de la segunda temporada (“Relevés”, 2x12). Ya al final de esta temporada la relación entre Will Graham y su psiquiatra es algo confusa para los espectadores, si bien se basa en un continuo amor-odio. Tras el intento de asesinato de Will a Hannibal, Graham es

liberado de Baltimore e inician una nueva relación médico-paciente. En una de sus sesiones, el psiquiatra le pide a Will que piense en una imagen que le haga feliz. En ese momento el joven cierra los ojos y fantasea con la idea de matarle. Lecter aparece maniatado en el piso superior del establo del magnate Mason Verger. En estas imágenes Hannibal parece mantenerse indiferente ante la inminente llegada de su muerte. Will se acerca decidido al psiquiatra y le rebana el cuello con un cuchillo. La sangre emana del cuello de Lecter y este apenas reacciona [608-609].



608



609

Se alternan planos de Will y Hannibal, haciendo especial hincapié en la imagen de Graham mirando desafiante a su contrincante [610-611]. Por medio de un plano nadir se muestran las gotas de sangre que caen por todo su cuerpo hasta parar en sus pies descalzos. La cuerda sobre la que cuelga el cuerpo herido de Lecter comienza a descender y a aproximarse cada vez más a la pira de cerdos del establo. Will contempla impasible la escena mientras el cuerpo de Hannibal desciende a cámara lenta hasta los gorrinos y comienza a ser devorado. El objetivo de estas imágenes es contraponer el Will heroico de las primeras temporadas con el renovado personaje, a punto de completar su transformación como villano de la ficción cuya víctima es, en este caso, el propio Hannibal Lecter.



610



611



612

Esta escena imaginada por Will se presenta casi como un *flashforward* de lo que ocurrirá más adelante con Lecter, pues este será realmente capturado por el magnate Mason Verger. Hannibal aparece en la misma localización y atado casi en la misma posición imaginada por Will [612]. Nada más arrancar la escena se muestra por medio de un plano general a Lecter despertándose aletargado de la posible droga que le han suministrado para poder capturarlo.

A continuación, Lecter es descalzado por uno de los secuaces de Verger y Will no tarda en aparecer en escena. Esa victimización del personaje viene dada al descubrirse que nuevamente ha sido traicionado por su amigo Will. Se humaniza de tal modo al psiquiatra que incluso la audiencia puede observar el desengaño amoroso que sufre. Mason se dirige a Will y le ofrece un cuchillo.

Mason: He amordazado al perro, ahora te toca a ti sacrificarlo.

Verger no desea matar a Hannibal, al menos por el momento, sino practicarle una pequeña incisión para llamar la atención de los cerdos que se esconden en los establos que hay bajo los pies del caníbal. La tensión de la escena crece a medida que Will se va acercando a Lecter. Sin embargo, Graham cambia su plan inicial y, con un movimiento, rápido corta las cuerdas que mantienen preso a Hannibal. Nada más ser liberado, Lecter inicia una violenta pelea y Will es golpeado por uno de los colaboradores de los Verger y pierde el conocimiento.

Esta escena es una clara referencia al filme *Hannibal* de Ridley Scott en donde se compara nuevamente a Will Graham con la agente del FBI Clarice Starling. Al igual que Graham en la serie, Starling acude a salvar a Lecter a la finca de Mason. No obstante, esta se desmaya al ser alcanzada por uno de los dardos tranquilizantes dirigidos a Lecter. Por ese motivo, es el caníbal el que finalmente salva a su aprendiz como al Will en la serie.

En ese instante, la cámara expone, mediante un plano subjetivo, el punto de vista de Will. La sangrienta pelea es omitida a los espectadores, al igual que es ignorada por Graham. El joven y los espectadores se sitúan en el mismo lugar, pues descubren al mismo tiempo los restos de sangre de la violenta lucha que ha tenido lugar minutos antes. La violencia es nuevamente omitida y Lecter logra dejar atrás su momentáneo papel de víctima para convertirse en un semi héroe que combate contra los verdaderos villanos de la escena. De tal modo que Hannibal impone el merecido castigo a Mason Verger.

El magnate es drogado y obligado a cortarse a sí mismo el rostro para dárselo a comer a los perros de Will. A pesar de la crueldad y repulsión que despierta esa imagen no es, esta vez, suprimida, puesto que Verger es uno de los villanos más detestables de la ficción y la audiencia puede, en cierto modo, entender el castigo impuesto por el caníbal. Unos episodios más adelante (“Digestivo”, 3x07), el magnate logrará secuestrar a Graham y Lecter en Florencia para ser trasladados y torturados en su mansión. Hannibal es desnudado y atado como un cerdo más del corral e, incluso, el colaborador de Mason, su cocinero Cordell, marca a Lecter con el sello de la casa para identificarle como parte de su ganado [613-614].



613



614

La doctora Alana Bloom y su pareja, Margot Verger, aprovechan la ocasión para visitar a su viejo amigo el Dr. Lecter. Ambas mujeres desean, al igual que el caníbal, acabar con la vida de Mason. Hannibal asegura a las jóvenes que les ofrece su ayuda para asesinar al joven Verger y afirma no tener reparos en regodearse en su asesinato. Así, les ofrece tomar parte de su cabello para colocarlo en la escena del crimen para incriminarse y dejarlas libres de culpa. Hannibal, al igual que en la escena anteriormente analizada, no solo aparece como una víctima del villano Verger, sino también como un héroe que asume un crimen que no ha cometido con tal de dejar vivir felizmente a dos personajes queridos por la audiencia. A pesar de que Lecter es liberado por Alana más tarde, lo hace con el fin de salvar a Will que permanece todavía preso por Mason.

7.3.4. La omisión de la violencia explícita

Por otro lado, el ocultamiento de la faceta monstruosa del caníbal es uno de los recursos más utilizados en la serie para buscar la simpatía con el protagonista villano. La ficción encubre intencionadamente las escenas violentas, casi como si fuera cómplice del propio asesino. En el mismo orden de ideas, a pesar de que se presenta un nuevo criminal en cada uno de los capítulos de las primeras temporadas, no destaca como una ficción especialmente cruenta. Pocas escenas exponen la violencia real que hay detrás de cada asesinato, puesto que la muerte es representada como algo bello a lo largo de la serie a través del *arte (est)ético* que practican tanto Lecter como sus seguidores.

Igualmente, la sangre sirve como un elemento estético más, ralentizada y expuesta desde puntos de vista subjetivos, con el objetivo de recrear de una manera artística las luchas entre los personajes. “Se activa así el mecanismo de lo sublime, que tapado por un velo impide la visión total del horror” (Crisóstomo, 2015: 161). Asimismo, la gran mayoría de los asesinatos, tanto de Lecter como de personajes episódicos, son recreados por Will Graham. Es decir, se utiliza al perfilador criminal como filtro para mostrar la violencia y el salvajismo de los crímenes para evitar que el espectador experimente directamente ese horror. Se lleva a cabo una teatralización de las escalofriantes escenas para restarles verosimilitud y que resulten más digeribles ante la audiencia.

En el caso de Lecter, la omisión de las escenas violentas en la ficción tiene como finalidad crear una cierta simpatía de los espectadores hacia el personaje. De este modo, se pretende que prevalezca la figura del doctor Lecter como un esteta culto y refinado sobre la tan recordada imagen del asesino “Hannibal el Caníbal”. Por eso, son pocas las escenas en las que vemos

actuar a Hannibal con sus víctimas. De hecho, su primer acto violento no llega hasta la mitad de la primera temporada (“Entrée”, 1x06).

En este episodio se ve a Lecter, por medio de un *flashback*, tratando de asfixiar a Miriam Lass, la pupila de Jack Crawford. La aprendiz de confianza del jefe del FBI había acudido a la oficina del psiquiatra para que este le ayudara en el asesinato que estaba investigando, concretamente, al Destripador de Chesapeake. En ese momento la joven descubre uno de los bocetos de Lecter, “El hombre herido”, que hace referencia al último asesinato cometido por el Destripador.

Antes de tener tiempo para huir, Lass es inmovilizada y es capturada por Lecter. Además de ser la primera imagen en la que se ve actuar por primera vez al protagonista, el blanco y negro del *flashback* ofrece una imagen más terrorífica del caníbal. Al igual que en el cine de terror, en *Hannibal* los espectadores descubren al monstruo capturando a su víctima, pero se les niega la imagen de su violento asesinato. Se expone, así, una sobrecogedora imagen de Lecter e invita a la audiencia a que imaginen cuál será el final para la joven. La violencia explícita que ejerce Hannibal en esta escena es encubierta, ya que los espectadores no conocerán hasta más adelante cuál será el final del aprendiz del FBI.

Asimismo, no será hasta el octavo episodio de la misma temporada cuando se verá, por fin, a Lecter ejerciendo la violencia contra otro personaje. En esta escena se destaca la impasibilidad del caníbal a la hora de cometer su crimen al acabar, primero, con la vida de su paciente, Franklin y, posteriormente, con la de su amigo Tobías, el asesino introducido en el propio capítulo (“Fromage”, 1x08).

En general, la mayoría de los asesinatos son presentados ante los espectadores como una obra acabada. Muy pocas veces se observa su preparación. Tal vez es el asesinato de Beverly Katz, la forense del FBI, en el que mejor se aprecia la preparación de la puesta en escena. Al final del cuarto episodio de la segunda temporada (“Takiawase”, 2x04) Beverly acude a casa de Lecter para tratar de descubrir si este está verdaderamente involucrado, tal y como afirma Graham, en algún asesinato. Sin embargo, la joven es descubierta.

Al igual que en la escena de la captura de Miriam Lass, y como recurso para crear tensión en la audiencia, se omiten en pantalla el momento en el que acaba con su vida. Es en el siguiente capítulo (“Mukozuke”, 2x05) donde, de manera muy escueta, se revela este último crimen con una escena retrospectiva que muestra a Hannibal congelando el cuerpo de la víctima y dividiéndolo en varias secciones.

Tal y como nos referíamos más arriba, es especialmente en la tercera temporada, en la última de todas, cuando se observan las escenas más violentas a manos de Hannibal en la serie. Hasta ese momento la audiencia ya ha recorrido un gran camino con el protagonista en la ficción y ya ha creado un juicio sobre él, e incluso, ha establecido un cierto vínculo. No es casual, por tanto, que estas imágenes se concentren en la mencionada temporada, pues para entonces, el espectador ya ha formado una sólida identificación emocional con el Lecter de Mikkelsen (García Martínez, 2019a:214).

Son de recordar el episodio en el que Lecter clava un picahielos al profesor Sogliato en mitad de una cena (“Secondo”, 3x03), el ahorcamiento y extracción de los intestinos que realiza del inspector Rinaldo Pazzi (“Contorno”, 3x05), el intento de Lecter de abrirle la cabeza a Will con una sierra craneal (“Dolce”, 3x06) o al caníbal ingiriendo y disfrutando del labio de Frederick Chilton (“The Number of the Beast is 666”, 3x12). La simpatía construida a lo largo de la ficción por Lecter hace posible este “apetito por lo repugnante” (García Martínez, 2019a:225-226). Esta atracción por los platos caníbales es, en parte, debido a la seguridad que sienten los espectadores al encontrarse detrás de la pantalla, lejos del enemigo. “Es el placer peligroso de la estética psicópata de Hannibal la que trabaja sobre nosotros, amenazando con darnos lecciones de su moralidad psicópata²²⁶” (Gracia, 2018:78-79).

Igualmente, es de destacar que, a diferencia de las adaptaciones cinematográficas en las que se muestra a Hannibal entre rejas —*Manhunter*, *Dragón Rojo* o *El Silencio de los Corderos*—, la celda del caníbal en la serie de televisión no solo es la más solitaria y amplia de todas, sino que es decorada con sobriedad, elegancia y un gusto similar al que posee su prisionero. Se trata de un salón ataviado al más puro estilo victoriano con estantes de libros, mesa y atril para dibujar. La ferocidad del salvaje erudito es camuflada nuevamente y su reclusión en el Psiquiátrico de Baltimore es el momento idóneo para Lecter para que amplíe su interés y saber por las artes y cultivando el inmenso Palacio Mental que guarda en su interior.

7.3.5. Villanía compartida

Como afirmábamos, son varias las técnicas que ayudan a establecer una identificación de la audiencia con el doctor Lecter. La ocasional victimización que se lleva a cabo del protagonista, la omisión de las escenas violentas protagonizadas por este personaje y la presencia de villanos igual o más perversos que el propio Hannibal, sitúan al caníbal como el mal menor de la ficción. El afán de la serie de televisión es, por tanto, enfocar la repulsión de los espectadores hacia otros personajes en *Hannibal*. Son considerados todavía más perversos que el propio psiquiatra; Mason Verger (presencia en las temporadas dos y tres), Francis Dolarhyde (en la segunda mitad de la tercera temporada) o asesinos episódicos como Abel Gideon (en la primera y segunda temporada) o Tobías Budge (en el octavo episodio de la primera, “Fromage”, 1x08).

1. Mason Verger

Mason Verger es, sin duda, uno de los grandes villanos de la ficción, el más repulsivo creado por Harris (Simpson, 2009: 223). Este personaje es, esencialmente, introducido en la segunda temporada de la serie de televisión. A través de la ficción serial los seguidores de la saga pueden conocer más de cerca la historia del magnate, así como el motivo por el que el caníbal le impuso el cruento castigo en la novela *Hannibal* (1999) y en su adaptación cinematográfica. El heredero de la empresa cárnica Verger es una de las primeras víctimas de Hannibal y de las pocas que se encuentran con vida (Harris, 1999:62).

²²⁶ “Is the dangerous pleasure of having Hannibal’s psychopath aesthetics working upon us, threatening to teach us the lessons of his psychopath morality” (Gracia, 2018:78-79).

Es por medio de una conversación con Clarice Starling donde el magnate recuerda en la novela el castigo que recibió por intentar seducir a Lecter. El psiquiatra le administró una potente droga alucinógena, gracias a la cual pudo sugestionar a Mason para que se desfigurase a sí mismo el rostro:

“Se me acercó y me dio el trozo de cristal. Me miró a los ojos y me preguntó si no me apetecía rebanarme la cara con el cristal. Soltó a los perros. Les di trozos de mi cara. Pasó un buen rato hasta que me la vacié del todo, según dijeron. Yo no me acuerdo. Lecter me partió el cuello con el lazo. Recuperaron mi nariz cuando les lavaron el estómago a los perros en la perrera, pero el injerto no agarró” (Harris, 1999: 77).

En la serie Mason Verger tiene una mayor autonomía que en la narración de Harris o el filme, puesto que Hannibal no hiere directamente al personaje como afirma el pasaje anterior de la novela y, por tanto, se ensalza aún más su villanía. La mutilación del rostro de Verger no es descrita mediante un diálogo como en las anteriores obras, sino que es explícitamente recreada en la ficción serial (“Tome-wan”, 2x12).

El desprecio hacia Mason Verger es compartido por Hannibal Lecter y Alana Bloom, quienes le consideran un grosero y un auténtico sádico. En la ficción no es hasta la mitad de la segunda temporada (“Su-zakana”, 2x08) cuando se explica la trama de los Verger. Margot Verger, la hermana de Mason, se presenta desde el primer momento como una víctima de Mason del que sufre continuas vejaciones. Tal y como se explica, Margot no solo sufre desde pequeña maltrato psicológico y físico por parte de su hermano, como evidencian las cicatrices que decoran su espalda (“Naka-Choko”, 2x10), sino que además de ello el magnate le ha negado la posibilidad de engendrar descendientes y herederos de la fortuna Verger, al practicarle sin su consentimiento una histerectomía (“Ko No Mono”, 2x11).

“Un sádico y en el pasado un pedófilo también (o eso se sugiere fuertemente), y también el abusador incestuoso de su hermana, la respetabilidad social, el poder y la capacidad de Mason para manipular tanto a otros individuos como a la ley con fines completamente egoístas y malvados deja al supuesto espacio entre lo monstruoso y lo civilizado en cuestión absoluta²²⁷” (Messent, 2008: 23).

En el octavo episodio de la segunda temporada (“Su-zakana”, 2x08) Margot es introducida en el relato en el momento en el que esta es golpeada y aprisionada violentamente por un hombre, presumiblemente su hermano. La joven se resiste y trata de desprenderse, sin éxito, del hombre que la mantiene presa. Una mano se acerca a la joven y le coloca un pedazo de papel para absorber una de las lágrimas que cae sobre su rostro. Se exponen planos detalle de una mano que arroja delicadamente el pedazo de papel con la lágrima de Margot sobre una copa y se sirve un Martini. La escena que viene a continuación introduce a la joven en un ambiente más tranquilo, en una sesión con el doctor Lecter, dado que necesita ayuda para sobrellevar los enfrentamientos con su hermano.

²²⁷ “A sadist and in the past a pedophile too (or so it is strongly suggested), and also the incestuous abuser of his sister, Mason’s social respectability, power and ability to manipulate both other individuals and the law for entirely selfish and evil ends leaves the supposed space between monstrous and civilised in absolute question” (Messent, 2008: 23).

La escena genera una gran tensión en los espectadores, puesto que, por el momento, es ocultada la imagen del villano. Al igual que en los filmes de terror, se omite el rostro del monstruo a fin de crear expectación y angustia en la audiencia. Esta primera escena se desarrolla en la habitación de Mason Verger, junto a un estanque de peces. Es de mencionar que la localización tendrá una gran importancia en relación a la última escena del villano porque será asesinado por su hermana en este mismo lugar. Dos episodios más adelante (“Naka-Choko”, 2x10) se muestra, por fin, a Mason Verger en pantalla.

En esta primera escena con Mason se dan a conocer los rasgos psicopáticos del villano y la antipatía que siente hacia su hermana. Casi como un monstruo que emerge de entre las tinieblas, el joven Verger se acerca a Margot por detrás y se va iluminando su rostro [615-616]. Mason le pide a una Margot temblorosa que le acompañe para enseñarle un nuevo invento. Desde lo alto del establo, desde el piso superior, Mason le presenta a Margot su gran idea.



615



616

El objetivo de Mason es entrenar a los cerdos para que ingieran la carne humana. Así, según explica, ha construido un muñeco con apariencia humana, vestido con uno de los trajes de Margot y hecho de carne, para el disfrute de los gorrinos. No solo cubre a la pieza de carne con la vestimenta de su hermana, sino también con su aroma y reproduce repetidamente gritos humanos para que, llegado el momento, los cerdos sean capaces de reconocer un humano y devorarlo.

El joven Verger siente una gran obsesión por mantener el negocio familiar. Tal y como había escrito su padre en el testamento, tan solo un varón Verger podría merecerlo. De modo que Margot jamás podría heredar la empresa cárnica. No obstante, el temor de Mason de que su hermana engendrase un bebé le obliga a tomar represalias. El sadismo de Mason no tiene límites, ya que envía a sus secuaces para que Margot sea operada de urgencia y le sean extraídos sus óvulos de inmediato. Finalmente, en el duodécimo episodio de la segunda temporada Mason es castigado por Hannibal por su “grosería”. Su esperada muerte no tendrá lugar hasta el séptimo de la tercera temporada (“Digestivo”, 3x07).

2. Francis Dolarhyde

Otro de los personajes que tienen presencia en la saga de Hannibal es Francis Dolarhyde. La trama relacionada con este villano es una de las más fieles con respecto a la novela *El Dragón Rojo*. Es a partir del octavo episodio de la tercera temporada cuando se introduce la historia de este personaje (“The Great Red Dragon”, 3x08) y la ficción se encamina hacia su recta final. A partir de entonces, los títulos de los capítulos dejan de referenciar el canibalismo de Lecter,

por medio de las recetas gastronómicas, para dar paso a los acontecimientos bíblicos que conectan directamente con la trama de Dolarhyde.

En escasos episodios se presenta a un hombre tímido, quizás algo trastornado, que consigue enamorar a Reba McClane, una joven ciega. La dulce y delicada imagen de Francis no tarda en desaparecer, pues su transformación en el Gran Dragón no tarda en completarse. Cegado por el poder del Dragón, asesina de manera violenta a sus víctimas. Y es que Dolarhyde se convierte en un auténtico depredador que, como si se tratase de una especie de hombre lobo, sale a cazar nuevas presas en noches de luna llena. A diferencia de Hannibal, se incide en la agresividad de este personaje al capturar y desarrollar sus asesinatos. Si bien es cierto que Francis escoge a sus víctimas, su selección no atiende a códigos “éticos” como los de Hannibal. Las familias asesinadas por Dolarhyde son vistas por la audiencia como personas indefensas. Por ese motivo, llegan a despertar un mayor odio hacia este villano.

3. Personajes episódicos

Entre las primeras dos temporadas de la ficción se exponen aproximadamente una veintena de asesinos episódicos. Cada uno de ellos es considerado un nuevo villano por la audiencia. En muchos casos estos personajes no tienen un gran interés en la trama, puesto que no se aborda profusamente su historia. Nos detenemos, como casos destacados, únicamente en Abel Gideon (“Entreé”, 1x06; “Rôti”, 1x11; “Takiawase”, 2x04; “Mukozuke”, 2x05; “Futamono”, 2x06 y “Antipasto”, 3x01) y el asesino Tobias Budge (“Fromage”, 1x08) por su importancia en el relato y las similitudes que guardan con el caníbal.

El personaje de Abel Gideon, es junto con Mason Verger, uno de los villanos más odiados. Es introducido en el relato como uno de los psicópatas más peligrosos que se encuentran internos en el Hospital Psiquiátrico de Baltimore. El convicto fue acusado de haber asesinado a su esposa y a su familia y, dentro del psiquiátrico, asesina de manera brutal a una enfermera (“Entrée”, 1x06). A diferencia de Lecter que comete un asesinato deliberado a fin de castigar a quienes considera *groseros*, Gideon mata violentamente y sin ningún motivo aparente con el único objetivo de adquirir un cierto status como criminal.

Igualmente, en el undécimo episodio de esa misma temporada (“Rôti, 1x11”) Gideon secuestra a Frederick Chilton, al director del Hospital Psiquiátrico en el que permanece preso. Para dar constancia de su crueldad, escoge a la periodista Freddie Lounds para que documente en el *Tattlecrime* el secuestro de Chilton.

“Usted entró en mi mente, Frederick. Lo justo es que yo entre en sus tripas”

Sin administrarle ningún tipo de anestesia, Gideon comienza a extraerle órganos de su cuerpo, parte de los intestinos y el bazo. Abel se regodea con el sufrimiento del psiquiatra y ansia conocer el aguante de su víctima antes de que desfallezca. No obstante, Abel Gideon será castigado por el verdadero Destripador de Chesapeake por hacerse pasar por él, ya que es la clase de “grosería” que debe ser penada. Por esa razón, tras haber expuesto los actos perversos que comete Gideon en temporadas pasadas, resulta, en cierto modo, aceptable la tortura a la que es sometido por el caníbal más tarde.

Cada uno de los asesinos episódicos que se presentan, principalmente en las primeras dos temporadas, despiertan una cierta aversión en los espectadores. No obstante, la ficción centra su atención en Tobias Budge, por su parecido con la ideología del caníbal. Es uno de los personajes secundarios en los que más se detiene la ficción e, incluso, se llega a exponer en la escena de presentación de Budge. Este asesino escoge a uno de los músicos de la orquesta de Baltimore y lo castiga por su mala actuación con una *bella horrorosa* puesta en escena de su crimen. El cuerpo de esta víctima es colocado sobre el escenario como un violonchelo dejando al descubierto sus cuerdas vocales.

Por medio de un breve *flashback*, se introduce el proceso de elaboración de las cuerdas para los instrumentos que vende en su tienda, desde la extracción de los órganos y la limpieza hasta el arreglo final de estas. De hecho, se trata de una de las pocas ocasiones en las que se descubre el posible asesino antes de que se le relacione con el crimen. Siguiendo con la línea general de las ficciones de investigación criminal sobre la que se organiza la ficción televisiva en las primeras temporadas, el descubrimiento de la identidad del asesino no suele revelarse hasta al final del episodio cuando este es capturado por las autoridades. A diferencia del resto de asesinos episódicos, el objetivo de la ficción es mostrar con Budge desde el primer momento la verdadera identidad de este personaje y asociarlo con Buffalo Bill.

En este sentido, a pesar de que Budge tan solo tiene presencia en dos capítulos, es invitado por Hannibal a su hogar en donde mantienen una animada charla. En este breve convite ambos comparten el interés por acabar con la vida de Franklin, paciente de Lecter y amigo de Budge. Tobías se presenta como un personaje plano, del que no se conoce más que su lado perverso. Al contrario que Hannibal, se construye una imagen de un personaje deshumanizado, puesto que se desconoce su historia o sus sentimientos. Es visto como el enemigo del protagonista de la ficción Hannibal Lecter. Y así, cuando Tobías acude, al final del episodio, en busca de Lecter para matarle, los espectadores pueden alegrarse de la victoria de Hannibal en este duelo final entre los dos villanos.

Como decimos, la simpatía por el villano se construye en la ficción por medio de los cinco mencionados recursos. El humor es el recurso principal con el que juega el caníbal, ya que gracias a este se logra distanciar, de algún modo, a los espectadores de ese horror que tan delicadamente dispone el protagonista. Aprovechando la ignorancia de los personajes en el relato y del conocimiento previo que tienen los espectadores, el propio Lecter ironiza a menudo sobre su canibalismo y sobre la identidad del Destripador de Chesapeake. En un ejercicio de superioridad, a través de su humor, Lecter cosifica a sus invitados y allegados.

A pesar de que es la audiencia la que conoce la grotesca verdad que se esconde tras los comentarios jocosos del caníbal, los mantiene de alguna manera alejados de la violencia real que se oculta tras la fachada que se ha construido el elegante psiquiatra. Es, precisamente, la apariencia de humanidad y el atractivo que desprende el villano (Devlin & Biderman, 2016: 226) lo que produce un cierto desconcierto en los espectadores, ya que pueden incluso dudar de su verdadera identidad. Los espectadores admiran el bello espectáculo de muerte que crea el psiquiatra en sus asesinatos y de las exquisitas presentaciones culinarias de sus víctimas, quedándose atrapados en esa belleza ponzoñosa que ha construido el caníbal.

Sin embargo, conviene añadir que la simpatía hacia el antagonista del relato es posible gracias a la utilización y complementación de estas cinco técnicas. Esto es, el humor caníbal no podría ser entendido y aceptado por la audiencia si no se reforzase con el resto de elementos que permiten la identificación momentánea con Hannibal. El humor caníbal no cumpliría la misma finalidad de ser presentado sin ningún tipo de filtro, es decir, como el sangriento y verdadero villano de la saga. Resulta necesario remarcar el refinamiento del doctor, omitir los actos violentos que comete, reforzar su humanidad e introducir al resto de villanos de la saga para desviar la atención del caníbal. Es importante, pues, no olvidarse de ninguno de los ingredientes citados, ya que sin ellos nuestra particular “receta” del villano estaría incompleta.

CAPÍTULO IV:

CONCLUSIONES

8. Conclusiones

El principal reto de este último apartado es el de sintetizar y distinguir las identidades fronterizas que se observan en la serie de televisión *Hannibal* y, en especial, en su personaje homónimo. Toda la ficción está atravesada por conceptos culturalmente contrapuestos de los que se ha tratado de distinguir en las líneas que siguen a estas. Identidades que, inevitablemente, se mimetizan unas con otras y configuran a Hannibal Lecter, un individuo tan ambiguo y liminal como monstruoso.

A través del análisis textual de la serie se han explorado las relaciones intertextuales que establece la ficción televisiva con respecto a las obras literarias originales de la saga y sus adaptaciones homónimas, la ambivalencia e identidad dual que manifiesta el villano protagonista y las estrategias discursivas o narrativas que se emplean en la ficción para implicar a los espectadores y buscar su complicidad dentro del relato. Así, atendiendo a los objetivos expuestos al inicio de este trabajo, desarrollados a lo largo de la investigación, se enumeran en este apartado final las últimas consideraciones.

1. HANNIBAL: UNA SERIE CANÍBAL

La arriesgada apuesta de la cadena pública NBC sitúa a la ficción *Hannibal* como un ejemplo paradigmático del cambio al que asisten las series contemporáneas en la llamada *televisión de calidad*. El deseo de la ficción es romper los convencionalismos presentados habitualmente en los productos comerciales para la televisión y, para ello, lleva a cabo tres grandes transgresiones.

Prima, en primer lugar, la libertad temática, narrativa y estética con la que se presenta el canibalismo del protagonista. Es la innovación en el plano formal otro de los distintivos de la ficción y con el que pretende extender la monstruosidad y liminalidad de Lecter a través de tres dispositivos: el *montaje caníbal*, el montaje alterno y la *adaptación caníbal* que propone a partir del universo narrativo original. En último lugar, es destacable también la importancia que concede la ficción serial a la representación de las minorías, otorgando una mayor presencia a las mujeres y al colectivo LGBTI por medio de las relaciones homosexuales de los protagonistas Hannibal Lecter-Will Graham y Alana Bloom-Margot Verger.

Libertad temática e hibridación de géneros

La serie se construye en torno al canibalismo de su villano protagonista y traslada a la pantalla contenidos habitualmente restringidos— los “Rated R”— a través de la violencia y la muerte, la relación *queer* de los dos protagonistas o las escenas lésbicas que en ella se exhiben. Estas temáticas— relegadas de las cadenas generalistas—son la seña de identidad de la ficción, una serie de televisión que no respeta fronteras. La propia serie es liminal, puesto que, a pesar de emitirse en una cadena generalista, es la audaz temática y puesta en escena el estandarte de la ficción, lo que la aleja de los productos *mainstream* y la convierten en una auténtica *televisión por cable en abierto*.

Todo en *Hannibal* es un juego de apariencias. La serie se estructura de forma similar a las ficciones de procedimiento criminal en donde se introduce al llamado *monstruo de la semana*, el caso de un asesino en serie que debe ser descubierto por los protagonistas del relato. No obstante, este *whodunnit* es un mero pretexto para mostrar diferentes asesinos en serie hasta llegar al más importante de todos. La ficción es presentada como un relato policíaco con tintes de gore e incorpora, del género del terror, manifiestas referencias al cine de Alfred Hitchcock o Stanley Kubrick. A diferencia de la obra de Thomas Harris, la ficción de Fuller se erige como una historia de villanos, la de Hannibal Lecter y su recién convertido pupilo, Will Graham. Por ese motivo, no existe posibilidad de que triunfe el bien, del clásico *happy ending*, sino que se trata, más bien, de disfrutar de la estética preciosista con la que la ficción guía y embellece el inevitable *horror ending*.

La ficción *Hannibal* es un gran monstruo que estetiza los más despreciables crímenes del hombre e incita a sus espectadores a contemplar y disfrutar de la bella representación que se hace del canibalismo y de los asesinatos perpetrados por su protagonista. Al igual que los nuevos villanos— los *monstruos humanos* que amenazan desde el interior de la sociedad— la serie de televisión logra disfrazar el horror y construir la más pura belleza, lo sublime, a través del cadáver, el máximo abyecto. Tal y como defendía Kant, el arte tiene la capacidad de transformar las imágenes de muerte y destrucción en algo bello y, en caso de Hannibal, sus obras artísticas en una experiencia estética para los espectadores, en un *sublime abyecto*.

Despiece y canibalismo audiovisual

La serie de televisión se constituye como una extensión de la monstruosidad de su protagonista pues el relato, al igual que las víctimas de Lecter, se ve “canibalizado”. La ambivalencia del protagonista es representada por medio la estructura de la serie: el troceado y la bella disposición que hace de sus víctimas a través del *montaje caníbal* y del montaje alterno; y, en última instancia, la ingesta, es simbolizada mediante del canibalismo que efectúa la serie, la *adaptación caníbal* en la que se convierte, al nutrirse de sus textos fuente para la búsqueda de un nuevo significado.

Del mismo modo que el cuchillo es el arma del caníbal para el troceado y exposición final de sus víctimas, la ficción televisiva emplea el denominado *montaje caníbal*, su propio *modus operandi* para el despiece audiovisual que practica. El objetivo de este tipo de montaje es confrontar el salvajismo y refinamiento del *psiquiatra-psicópata*. Se vincula la autoría de Hannibal en el último de sus crímenes con la nueva composición artística o la nueva receta que se halla preparando en la intimidad de su cocina. La técnica del corte en cada cambio de plano sustituye el cuchillo de Lecter, el mismo que parece utilizar en el troceado de la carne humana.

Una conversación entre los forenses del FBI sobre uno de los últimos crímenes, la imagen de un hombre huyendo por el bosque o incluso un plano detalle de un cuchillo descorchando una botella son relacionados por medio del *montaje caníbal* con la disección que más tarde realiza Hannibal con cada una de sus víctimas. En contadas ocasiones se exhibe de forma directa la violencia que ejerce el caníbal y, es por ello que, es esta yuxtaposición de imágenes la que invita, como un juego de asociación de imágenes —similar al montaje de atracciones— a que sean a los espectadores quienes recompongan el rompecabezas audiovisual.

El montaje alterno de la ficción cumple una función semejante al *montaje caníbal*, pues por medio de este se desea contraponer el choque conceptual del que se conforma tanto la ficción como su protagonista. Es el caso de la captura de Hannibal, durante la tercera temporada, que opone la identidad dual del protagonista al equiparar su figura, la del diabólico villano, con la pulcritud y pureza con la que se le muestra disfrutando de una misa en la Iglesia. Su salvajismo y sofisticación son contrapuestos a través de la fiereza con la que empuña el caníbal su arma homicida y la delicadeza con la que sostiene los palillos chinos con los que come en la siguiente escena. El refinamiento del psiquiatra es también enfrentado por medio de la disposición artística de sus platos y la cuestionable presentación gastronómica que recibe su paciente, Will Graham, en su ingreso en el Hospital Psiquiátrico.

La caza humana de Lecter es vinculada con la afición por la pesca de Will o la caza animal que practica Chiyoh, la antigua asistente de Lecter. La caza humana es rechazada y contrapuesta con la pesca o la caza tradicional por medio del montaje alterno. Hannibal (villano) es eminentemente expuesto mediante colores rojizos para destacar la carne cruda, la sangre, la opulencia y libertinaje característicos de la obra de Francis Bacon. Por el contrario, la pesca tradicional de Will y, en general, también su personaje (héroe), son asociados a los colores fríos que revelan la calma y la serenidad habituales en la obra de Edward Hopper. La vida y la muerte son confrontados, en último lugar, por medio del montaje alterno a través de la operación quirúrgica que salva la vida a Will, al final de la segunda temporada, en paralelo a la tanatopraxia que le practican a la fallecida Abigail o el hilo con el que cose Bedelia las heridas de Hannibal se funde con el que corta la policía florentina para descolgar a Rinaldo Pazzi, recientemente asesinado por Lecter.

Del mismo modo, como su protagonista, la serie de televisión es una auténtica *caníbal*, en tanto que se alimenta de los acontecimientos introducidos en los relatos originales, las novelas y sus adaptaciones cinematográficas, para, a partir de ellos, otorgarles un nuevo significado. En las primeras dos temporadas la ficción incorpora algunos de los sucesos de la saga a través de sutiles alusiones a los personajes o a los hechos acontecidos en las obras originales. No obstante, la ficción al igual que el neófito caníbal Will Graham, termina su conversión al canibalismo al nutrirse por completo y reinventar en su tercera temporada los acontecimientos de las novelas *Hannibal* y *El Dragón Rojo*.

La serie de televisión es liminal en todos los sentidos, ya que es al mismo tiempo una precuela, una adaptación y una reinención del universo narrativo de Thomas Harris. Bryan Fuller construye un relato completamente intertextual cuyas referencias a otros textos se introducen de forma caníbal invitando, de este modo, a los espectadores a detectarlas y descubrir de qué manera se han visto alteradas.

Los personajes principales de la novela y el filme *El silencio de los Corderos* son presentados en las dos primeras temporadas en un contexto diferente al de la obra original y configurados a través de varios sujetos. El personaje de Clarice Starling es introducido en el relato mediante cuatro personajes —Miriam Lass, Alana Bloom, Bedelia Du Maurier y Will Graham— que representan tanto la esfera pública como privada de la joven. Sin embargo, salvo Alana Bloom y Will Graham, ambos personajes homosexuales en la serie, el resto de impostores son eliminados en la ficción. Bedelia es raptada y exiliada a la fuerza, al contrario

que Clarice en la novela, y Miriam Lass es atrapada en un pozo similar al que Jame Gumb ocultaba a sus víctimas femeninas.

No solo se incluyen los personajes de las novelas, sino también su versión cinematográfica. Es el caso del Hannibal de Anthony Hopkins, cuyo papel es doblemente encarnado por su pupilo, Will Graham, y Abel Gideon. Will suplanta la identidad del Hopkins de Lecter para rebelarse contra su mentor y, al hacerlo, desvelar el monstruoso ser que alberga en su interior. Abel Gideon, por el contrario, es un imitador, un falso Hannibal, y es por ello castigado por Lecter. De este modo, su historia será troceada e incorporada a lo largo del relato al igual que el caníbal lo hará con sus partes del cuerpo.

En último lugar, Buffalo Bill es representado en la ficción televisiva con los personajes de Tobias Budge y Randal Tierr, del mismo modo que se toman las dos versiones de Benjamin Raspail— la de la novela *El Silencio de los Corderos* y la de la adaptación cinematográfica de *El Dragón Rojo*— para incluir ambas por medio de dos individuos: un personaje anónimo y Franklyn Froideveaux. Estos impostores del relato sirven para evidenciar la marcada peligrosidad del villano, capaz de acabar con Abel Gideon, Bedelia Du Maurier, Miriam Lass, Franklyn Froideveaux e incluso los dos sustitutos de Buffalo Bill, cuya muerte era atribuida a Clarice Starling en la novela o el filme homónimo. El principal objetivo de la ficción es situar a Lecter, secundario en las novelas y en los filmes, en el centro del relato, realzar su peligrosidad y modificar la controvertida relación amorosa que surge entre Clarice Starling y Hannibal Lecter por el vínculo *queer* que se establece con Will Graham.

Feminismo y homoerotismo

Siguiendo la estela feminista de *El Silencio de los Corderos*, la serie de televisión busca sentar un precedente en la saga Hannibal al sustituir el elenco eminentemente masculino de la novela *El Dragón Rojo*, transformando a algunos de los personajes en femeninos—Alan Bloom, Freddy Lounds y Paul Krendler—, sustituir la relación amorosa de la novela entre Clarice y Hannibal por la homoerótica, e inexistente en los relatos de Harris, entre los personajes principales Hannibal y Will y, en último lugar, extender el lesbianismo de Margot Verger hasta Alana Bloom.

Es en el trasvase de la novela a la adaptación televisiva donde son modificados los personajes originales y donde se le concede importancia a las relaciones homosexuales, tradicionalmente omitidas en la pantalla. Es, en concreto, el vínculo amoroso de los dos protagonistas, de los heroicos Aquiles y Patroclo, los que funcionan como el hilo conductor del relato que culmina con el abrazo final con el que los dos amantes se precipitan al vacío. Como ensalza la canción “Love crime”, que se escucha en esta escena, es el amor por el crimen (y de los criminales) lo que se destaca en el desenlace de la serie.

Son los personajes homosexuales los únicos en hallar la felicidad en la ficción y esa unión es remarcada por medio de la fusión de los rostros de las dos parejas en una imagen similar al bifronte Dios Jano. Alana-Margot representan el bien, mientras que Will-Hannibal son el mal y, en contraste con el Dios Jano, se alían precisamente por sus similitudes y es en la contraposición de ambas parejas donde se encuentran las diferencias. Es esta imagen la que vaticina la conversión de los personajes, pues estos son animados por el Dr. Lecter a traspasar

los límites de la moralidad; Margot-Alana a cometer fratricidio con Mason Verger y Will a adentrarse en su recién descubierta villanía. Es, en este sentido, entre las luces y las sombras donde se ubica la ficción televisiva, en un espacio liminal, en el mismísimo umbral donde se cruzan los opuestos y es en el mismísimo centro donde se encuentra Hannibal Lecter.

2. ALTERIDAD Y AMBIVALENCIA EN HANNIBAL LECTER

El monstruo humano

De la indeterminación moral o identitaria cada vez más habitual de los *héroes posmodernos* que ocupan las pantallas televisivas, el último gran salto de las ficciones ha sido el de sustituir a este nuevo tipo de personaje— oscuro y, en ocasiones, crudo y violento— e introducir al antagonista de las narraciones, al villano, como el nuevo protagonista casi heroico. Se trata de un individuo que se vuelve indetectable en la sociedad, puesto que, a diferencia del monstruo gótico clásico, su apariencia no lo delata. El intrusismo de este nuevo enemigo se traslada también a la pequeña pantalla donde pasa a convertirse en un personaje potencialmente atractivo para la audiencia y en el protagonista indiscutible del relato. En el epicentro de esta nueva corriente se sitúa el villano Hannibal Lecter que deja de ser el antagonista y personaje secundario de las novelas y adaptaciones cinematográficas para adoptar el papel principal en la ficción televisiva.

A pesar de erigirse como el perfecto villano, un insaciable asesino, Lecter cumple un doble papel a lo largo del relato: es tanto el fiel colaborador del FBI, el psiquiatra al que pide consejo (héroe), como el criminal más buscado por esta misma institución (villano). Como agente colaborador del FBI sirve a la sociedad y, al mismo tiempo, como caníbal, se la sirve en sus platos. Su canibalismo lo ubica, igualmente, en un punto intermedio entre el villano —el individuo de abierta maldad— y aquel ser que transgrede las leyes de la naturaleza. Del cruce de ambos surge Hannibal y se convierte en el *monstruo humano* del que hablaba Foucault, un ser híbrido; mitad humano, mitad monstruo. Lecter es comparable con la figura del vampiro cuya sed de sangre le permite seguir alimentándose de sus iguales y experimenta un desdoblamiento de personalidad semejante al del *médico-asesino* Mr. Jekyll y Mr. Hide.

El caníbal más famoso de todos los tiempos se enfrenta a una clasificación imposible, pues su sola constitución como *villano monstruoso o monstruo humano* resulta transgresora. Se establece, así, una contradicción al presentarse a Hannibal como *monstruo del mundo real*, al concebirse como una criatura extraordinaria que habita en el mundo ordinario. Hannibal oculta su salvajismo ante sus allegados vistiendo el “disfraz de persona” al que aludía Bedelia Du Maurier, con un impermeable similar al de Patrick Bateman de *American Psycho* para mantener pulcra su imagen a la hora de cometer sus asesinatos o una máscara similar a la que portaba el psiquiatra-asesino del filme *Recuerda* de Hitchcock. El mal y el horror son continuamente camuflados por su protagonista, no solo a través de su doble vida, sino también a través de las *bello-horrorosas performances* que compone a lo largo de la ficción.

Identidad dual y espacios liminales

El personaje de Hannibal Lecter es una continua contradicción, un oxímoron en sí mismo, al definirse por medio de una unión que parece impensable. El caníbal integra en cada uno de sus actos la Alta y la Baja cultura, pues es un hombre de la alta sociedad y, a su vez, un asesino de la peor clase. En su ser convive el salvajismo más elemental y el esteta más elitista y con sus creaciones Lecter presenta la frontera en múltiples formas: entre lo natural y lo cultural, entre lo animado y lo inanimado, entre lo vivo y lo muerto, entre la ciencia y el arte, entre lo interior y exterior, entre lo bello y lo feo.

Sus estudios en el ámbito de la medicina— cirujano en sus primeros años, psiquiatra en los últimos— lo sitúan en una figura liminal, en un mordaz *médico-asesino y psiquiatra-psicópata*. Es, precisamente, su especialidad en cirugía general lo que le permiten al caníbal la delicada extracción de los órganos de sus víctimas y su particular despiece y moldeado de sus cuerpos. Son sus conocimientos de la fisiología humana y sus años de experiencia como cirujano los que le permiten emplear la medicina para sus propios fines. Así, utiliza la ilustración “The Wound Man”, originariamente para estudiar la cura de heridas, como una guía de muerte y como su carta de presentación como Destripador de Chesapeake.

Asimismo, su extraordinaria agudeza olfativa le permite diagnosticar, como si se tratara de un *superhombre*, sin ninguna otra herramienta que su olfato, la enfermedad de sus pacientes. Como *médico-asesino* tiene la potestad de decidir sobre la vida y la muerte de sus pacientes y usar la medicina para el fin contrario. Sin embargo, en lugar de utilizar su don para salvar vidas (Eros), el caníbal deja salir sus instintos animales y adquiere el estatus del *superpredador* en busca de nuevas víctimas a las que acechar (Tánatos).

Hannibal es, literalmente, un *matasanos*, pues se convierte en un verdadero profesional en arrebatar las vidas humanas. La medicina y el arte, ligados tradicionalmente con el bien, son empleados por el Dr. Lecter para generar la belleza sobre el mal. Hannibal ejerce el papel del dios griego Asclepio de la medicina y la curación, y al mismo tiempo, representa a las Moiras de esta misma mitología. Estas divinidades eran la personificación del destino y controlaban el metafórico hilo de la vida de cada ser humano. Como ya se ha mencionado, es la imagen de un hilo o cuerda cortándose, por medio del montaje alterno, el que unía a Hannibal Lecter con el reciente asesinato de Rinaldo Pazzi. Se remarcaba aquí la divinidad de Hannibal al ser comparado el hilo que cosía y cortaba Bedelia du Maurier para curarle, con aquel que sostenía al inerte Rinaldo Pazzi asesinado por Hannibal.

Misma identidad dual que de *curandero homicida* se manifiesta en Lecter al ejercer como un *psiquiatra-psicópata*. Resulta cuanto menos irónico que uno de los psicópatas más buscados y admirados por los criminales, sea, a su vez, uno de los más prestigiosos profesionales para la comunidad científica. Un psicópata que aprovecha su reclusión en Hospital Psiquiátrico para escribir para las más reconocidas revistas científicas sobre este campo de la medicina. Es un férreo colaborador del FBI que vive al margen de la ley, un asesino en serie enmascarado cuya doble vida es su principal seña de identidad.

El mismo *opening* de la ficción televisiva puede ser visto como una prolongación de la liminalidad y el canibalismo que practica su protagonista principal. Similar al de *American*

Psycho, se juega con la ambigüedad del líquido rojizo, el vino o la sangre, que emana sobre la pantalla y que adquiere un doble sentido para los espectadores. En este caso, es el vino — también el cava en la tercera temporada— el que simboliza el refinamiento de Hannibal y, la sangre, en alusión a su sadismo, es lo que parece conformar el rostro del villano en la secuencia de apertura de la serie. Su exquisito gusto gastronómico es unido a su canibalismo y representado a través de los tipos de cocina que conforman cada temporada: francesa en la primera, japonesa en la segunda e italiana en la primera mitad de la tercera.

Los espacios vinculados a Hannibal suponen también una extensión de la liminalidad del personaje y es el comedor el lugar en el que confluye de manera más clara la identidad dual del *salvaje esteta*. El despacho de psiquiatría y su apartamento representan, de algún modo, los tres planos psíquicos que distingue Sigmund Freud: el *superyó*, el *yo* y el *ello*. El *superyó* es la conciencia moral integrada en el *yo* ideal en donde se alojan las conductas socialmente aprobadas y los conceptos morales que debe aprender todo individuo para evitar las confrontaciones en sociedad.

Su oficina representa los conocimientos culturales y sociales adquiridos por Lecter, los mismos con los que instruye a su propio pupilo, Will Graham, durante sus consultas. El respetado psiquiatra simboliza a la perfección el bien ante sus allegados y es en la más pura intimidad, en la bodega o sótano de su hogar, donde exterioriza sus impulsos primitivos, donde trocea a sus víctimas y mantiene sus restos ocultos (el *ello*). Es en este espacio donde el caníbal se siente realizado, ya que de alguna manera está satisfaciendo su lado más irracional o animal.

En último lugar, el *yo*, es la parte racional de todo individuo que establece el equilibrio entre los instintos más básicos o primitivos (el *ello*) y los pensamientos morales y éticos culturalmente aceptados (el *superyó*). En este caso, es el comedor y la cocina de Lecter donde se representan en mayor medida el *yo*, la identidad dual del caníbal. Es en ambas estancias donde Hannibal vive su día a día con aparente normalidad y donde aúna su lado más salvaje, revelado mediante la disposición gastronómica que hace de sus víctimas, con la característica sofisticación del personaje con la que enmascara también sus platos caníbales. Hannibal mezcla la barbarie con la civilización al demostrar que un caníbal acecha incluso dentro de las esferas culturales más altas.

Los conocimientos y pasión por el arte de Hannibal se manifiestan también a través de los mencionados espacios, decorados con reconocidas obras artísticas y convertidos en su particular museo. Cada pieza es escogida *ex profeso*, casi como si se tratara de una exposición a la que el caníbal como anfitrión parece invitar a contemplar y, más aún, reflexionar sobre la relación de ese arte con el protagonista. No resulta fortuita la elección de “Los bañistas” de Jean-Honoré Fragonard (1765), ubicada en la cocina de Lecter, donde se une la sensualidad de las mujeres desnudas de la obra con el erótico canibalismo que practica Hannibal con los cuerpos de sus víctimas. El caos que desata y la oscuridad que encierra el personaje es también revelada por medio de “La balsa de la medusa” de Théodore Géricault, colgado, justamente, en el vestíbulo de su hogar.

Como decimos, es en el gran salón de su apartamento donde realiza su mayor representación teatral y, por tanto, es la cocina la antesala, el *backstage*, en donde Hannibal se dispone a preparar sus sofisticados menús caníbales. Del mismo modo, las líneas rectas y superficies

metálicas que componen la moderna cocina de Lecter recuerdan a un quirófano— el lugar en el que interviene a sus víctimas—o la morgue, el lugar donde también las almacena. Este espacio es asociado con la muerte y es la frialdad del protagonista en el desempeño de su tarea la que contrasta con el colorido del comedor contiguo y la suntuosidad con la que decora sus obras gastronómicas. Igualmente, la naturaleza muerta que presenta Hannibal en sus platos contrasta con la “living wall” (pared viviente) con las jardineras con las que decora una de las paredes del comedor. Es en el gran salón donde las víctimas de Lecter alcanzan una nueva vida y cumplen el propósito por el que han sido escogidos por su artista.

No resulta casual que sea el comedor del caníbal, el centro neurálgico de su canibalismo, el que esté decorado con la pintura de “Leda y el cisne” (1742) de François Boucher, alegoría que pretende dar cuenta de las pasiones y debilidades humanas. Es Hannibal, simulando ser Dios, el que desciende a la tierra transformado en cisne para dominar, seducir e inducir a sus invitados a la práctica del canibalismo. Como dice el propio caníbal en la novela, en la adaptación cinematográfica y también en la serie, “el tifus y los cisnes, todo viene del mismo sitio” y, en el caso de Lecter, ambos conviven en el mismo ser. Es Hannibal convertido en el bello cisne el que oculta su verdadera identidad y el que sirve la muerte en sus platos. Es, en este sentido, la figura legendaria Algonquina del Wendigo la que simboliza los excesos y la codicia del hombre y es por medio de la cual se reflejan los sentimientos reprimidos u ocultos del protagonista.

Hannibalismo o teoría caníbal

Es la búsqueda de la armonía en la sociedad, a través de la muerte y puesta en escena preciosista de los llamados *groseros* lo que configura el *Hannibalismo* o teoría caníbal de Lecter. Al igual que la disposición de sus asesinatos, sus víctimas son escogidas *ex profeso* y sus actos sancionados bajo pena de muerte. La maldad de Hannibal crece como el árbol venenoso, “Poison tree”, del que hablaba William Blake en su poema, pues es dejando salir sus sentimientos reprimidos y sus instintos más básicos la manera en la que lucha contra la inmoralidad o la falta de ética de algunos ciudadanos.

Hannibal, el profeta, lanza su mensaje —el canibalismo es transformado casi en una religión— para captar seguidores a través de la *bella-horrorosa* presentación de sus asesinatos y menús caníbales. Se trata de una doctrina extrema cuya pena es la muerte y Lecter se ubica en el centro de esta nueva ideología que él mismo crea, oponiéndose al propio Cristianismo. Toma del Judaísmo la Ley de talión, o la Ley del contrapaso de la que hablaba Dante Alighieri, como el principio moral fundamental sobre el que rige su ideología. No debe entenderse el canibalismo de Lecter únicamente como la ingesta de carne humana, sino más bien debe tenerse en cuenta todo el proceso, tanto la selección previa que hace de sus víctimas como la disposición artística final que es escogida para cada una de ellas.

Lecter es un carnicero ético que selecciona cuidadosamente a sus presas, carentes de significado, para convertirlas en obras de gran valor estético. Para Lecter sus presas son un mero trozo de carne y es él quien, por medio de la puesta en escena de su muerte— de los *menús caníbales* y *asesinatos ético-estéticos*— les concede una significación. El arte “Kaiseki”— el que titula el primer episodio de la segunda temporada— tiene como fin ofrecer

una esmerada elaboración de los platos y es, concretamente, este ritual el que lleva a cabo religiosamente el caníbal en su cocina. El cuerpo de sus víctimas y su carne constituyen la pieza principal sobre la que erige el villano protagonista su *arte salvaje* y sobre los cuales el castigo moral que les aplica.

De este modo, une la manera en la que es presentada su muerte con las indebidas acciones de su pasado: el concejal Sheldon Isley es asesinado en el aparcamiento que construyó sobre un criadero de pájaros, convertido en un “Hombre árbol” similar al de Ferderico Guzmán (2011), y coloca en su estómago flores venenosas para remarcar que se trata de un sujeto tóxico. Es castigada también la ineptitud del juez que lleva el caso de Will Graham mediante la recreación de “El triunfo de la justicia” de Gabriel Metsu (1660) o se burla de la profesión de la forense Beverly Katz al diseccionarla y disponer su cuerpo en vitrinas con formol imitando la obra “Some Comfort Gained from the Acceptance of Inherent Lies in Everything” (1996) de Damien Hirst.

El caníbal es una especie de ganadero que cría a sus reses —sus víctimas— para que sean estas mismas las que le sirvan de alimento. Se preocupa incluso por otorgarles el mejor sabor a los *groseros* Anthony Dimmond o Abel Gideon antes de ser devorados en la tercera temporada. Hannibal no se define a sí mismo como caníbal, ya que sitúa a sus presas en una categoría más baja que la de los animales. Hannibal practica el *especismo humano* al animalizar a los seres humanos y discriminarlos por su pertenencia a una especie inferior. Se considera “vegetariano”, en el sentido estricto de la palabra, en tanto que evita el consumo “animal”. Hannibal es, en realidad, un antropófago, un depredador que escoge la carne humana para alimentarse principal o exclusivamente de ella y un caníbal que se nutre de sus iguales. En suma, su ideología contempla el *canibalismo animal*, la ingesta de sus víctimas humanas animalizadas como la única vía para hallar una vida plena.

Las entrañas de las reses, la parte más insulsa del animal, el llamado Quinto Cuarto en la Antigua Roma, son comparadas por Hannibal con las vísceras que extrae y cocina de sus presas. Nuevamente, Lecter invierte el significado original al escoger los órganos de sus víctimas para proporcionarles un nuevo sentido: acercar la alta cultura a través de sus primitivos platos, convertirlos ahora en *haute cuisine*. Lecter disfraza y cocina a fuego lento el horror y los dispone en una delicada y sofisticada puesta en escena, apetecible incluso para los más aprensivos.

En general, no lucha por reprimir sus impulsos más primitivos, sino por ocultarlos con la mayor efectividad posible. La pulsión homicida de Hannibal constituye una parte indivisible de su ser, de su *yo*. Sus crímenes son idealizados y justificada la elección de sus víctimas en pos de una causa mayor, la de acabar con quienes considera merecedores de su castigo. Lecter lanza su mensaje, el *Hannibalismo*, como una nueva doctrina, una idealización de los conceptos morales a seguir por la sociedad, solo pudiéndose lograr dejando emerger su parte irracional o animal.

El caníbal emplea sus conocimientos en el arte y la cultura para crear sus obras, tanto como chef vegetariano—prepara platos de carne humana, no animal—, así como (des)compositor artístico en el despiece que practica con sus víctimas. Es considerado un polímata, un verdadero erudito de las bellas artes y el campo de la medicina. Es instruido y aficionado a la

música y valiéndose de su clavicémbalo o theremín compone las más bellas piezas musicales al tiempo que el montaje alterno lo relaciona con el último de sus crímenes. En este sentido, la música clásica es un elemento más que ayuda a contraponer la artificiosa vida del caníbal. Así, las composiciones de Johann Sebastian Bach, Frédéric Chopin o Ludwig van Beethoven son vinculadas frecuentemente con él y son una manera de declarar su autoría como asesino y, como es habitual en la ficción, una manera más de disfrazar lo siniestro a través del arte y la sofisticación con la que se configura la imagen del villano protagonista.

3. UNA OBRA DE ARTE CADUCA

Como decimos, el horror y la violencia son continuamente camuflados en la ficción televisiva por medio de la llamada *estética del horror*, encargada de transformar las escenas de gran carga de violencia y los más cruentos crímenes que se exponen en la serie en puras obras de arte. El fin principal es embellecer la muerte, el mal y la perversión de su protagonista hasta el punto de conseguir invertir su significado y despertar la *macabra atracción* de la que hablaba Kolnai. De este modo, los *ético-estéticos asesinatos* y las piezas artísticas culinarias que prepara su chef caníbal se convierten en un deleite visual para los espectadores.

Estas *bello-horrorosas* imágenes atraviesan las tres temporadas de la serie y se manifiestan, especialmente, a través de los *asesinatos (est)éticos de Lecter* y de los personajes episódicos de la ficción. Como todo artista, “Hannibal el Caníbal” firma cada una de sus obras y lo hace por medio de la extracción de alguno de los órganos de sus víctimas. Mediante sus creaciones, ofrece una *performance* final de sus presas, dispuestas en un singular *ready made* artístico inspirado en obras clásicas como “La primavera” (1477-1478) de Sandro Botticelli, las contemporáneas “Cupid and centaur in the museum of love” (1992) de Joel Peter Witkin, “Corpus Medius” (2002) de Walterio Iraheta, “La mirilla” de Spencer Tunick, o los ya citados “Some Comfort Gained from the Acceptance of Inherent Lies in Everything” (1996) de Damien Hirst y “Hombre árbol” (2011) de Federico Guzmán.

El caníbal mezcla el arte clásico— en la recreación que hace y propone del mismo—y el contemporáneo —al escoger el cuerpo humano como la pieza fundamental para construir sus obras. Hannibal se constituye como artista al otorgarle a su arte un significado propio habiendo alterado el de aquellos que le sirvieron de inspiración. A través del arreglo y moldeado de sus víctimas, el caníbal busca establecer un paralelismo con la pieza artística a la que hacen referencia. Así, la estética preciosista de sus crímenes, la delicadeza y exquisitez con la que decora la puesta en escena, logran transformar los escenarios de muerte en auténticas piezas de museo.

Hannibal es un artista multidisciplinar, pues domina las seis bellas artes y con todas ellas elabora un *Gesamtkunstwerk*, una obra de arte total. En sus asesinatos artísticos aúna el estatismo y la composición de la pintura clásica y el modelado de los cuerpos humanos. Es tanto un escultor como un arquitecto que construye al detalle su obra. La música cumple también un papel primordial en el *arte caníbal*, puesto que las piezas musicales clásicas lo relacionan con la autoría de sus homicidios. Llega a definirse como un compositor a la altura de Stravinski, capaz de crear bellas composiciones musicales al tiempo que recrea sus más perversos crímenes. En última instancia, Hannibal se erige como un dramaturgo que ofrece un

significado oculto en cada una de sus obras o un “poeta maldito” que busca el exceso y la exploración del mal a través de su trabajo.

Los crímenes de Hannibal subrayan, en todo momento, la belleza de lo corporal y es por eso que el modelado de estos cuerpos se convierte en todo un ritual para constituir su arte. A juicio de Lecter, sus indeseables *groseros* alcanzan la perfección por medio de su descomposición, como el propio caníbal parece indicar con el origami que lleva a cabo con la ilustración de “El hombre de Vitrubio”. La imagen de Leonardo Da Vinci simboliza el cuerpo de la siguiente víctima de Lecter a quien descompone para otorgarle la forma desea y es esta papiroflexia humana la que concede al cuerpo la armonía y la extraña belleza que busca su artista.

Lecter no debe únicamente ser visto como un creador de contenido, un *(des)compositor artístico*, sino también un maestro que cede su legado y sus conocimientos a sus seguidores, pues son sus piezas de arte de exposición las que sirven de inspiración para otros artistas. De modo que, al igual que los pintores y escultores sirvieron de inspiración a Hannibal, este se vuelve un modelo a seguir para sus adeptos. El cuerpo es también el componente principal de las *performances* de los asesinos episódicos que se presentan en la ficción y esta escuela artística del crimen que guía el protagonista, la escuela de Lecter, persigue el mismo objetivo que su maestro: instaurar su propia concepción de la belleza y de la muerte. Fundamentándose, principalmente, en el arte contemporáneo, los seguidores de Lecter toman como inspiración la obra de Spencer Tunick, a quien llegan a imitar en la disposición que este realiza de los cuerpos desnudos, o la suspensión de los mismos en una puesta en escena similar a la del artista contemporáneo Sterlac Arcodiou.

Toda la ficción juega a construir una belleza sobre el mal y sobre la muerte y es la corriente artística del barroco la que le sirve mayormente de inspiración. Se hallan alusiones directas a este movimiento artístico desde la elección de la música —recurrentes las composiciones del músico Jonathan Sebastian Bach— hasta las obras artísticas que se exponen en la serie— “La anunciación” (1608) de Caravaggio, “La resurrección de Lázaro” (1630-1631) de Rembrandt o “El triunfo de la justicia” (1660) de Gabriel Metsu— a través de los crímenes homicidas de Lecter y su Escuela.

Del barroco es tomada la espectacularidad y quietud con la que se presentan las imágenes de lucha (*escenas de lucha pictórica*), la liminalidad y contradicción características de las pinturas barrocas a través de los crímenes de Lecter (*arte homicida barroco*) y la fragilidad de la vida en la presentación gastronómica de sus víctimas (*bodegones humanos*). En este sentido, es trasladada la tensión, el tenebrismo, el exceso corporal y el carácter ilusorio o artificioso de la *mise en scène* en las escenas de gran carga de violencia; la búsqueda de la espiritualidad a través de la representación de las pasiones internas, la dualidad y contradicción características del movimiento por medio de las fotografías mortuarias que lleva a cabo el protagonista y, en último lugar, la finitud de la vida es expresada por medio de las naturalezas muertas o bodegones caníbales de Hannibal.

Escenas de lucha pictóricas

El Barroco ansiaba romper con el estatismo de la pintura y crear sensación de movimiento a través de la tensión que generaban los personajes de estas pinturas. *Hannibal* se retrotrae a principios del siglo XVII para representar lo contrario, una obra de arte en movimiento que permanece suspendida en el tiempo. En las escenas de gran violencia prima la cámara lenta, la ralentización de los movimientos de los luchadores, la suspensión y ensalzamiento del cuerpo herido y la iluminación tenebrista de autores como Peter Paul Rubens o Caravaggio. En otras palabras, la serie se transforma en un lienzo sobre el que pintar y las escenas de lucha en auténticas obras de arte, imágenes en movimiento que logran recrear la quietud de la pintura.

El concepto de la muerte y las escenas de gran carga de violencia, que tienen como resultado el desgarrar corporal, son embellecidas y presentadas como verdaderos espectáculos visuales en la ficción. Así, la prolongación temporal de las imágenes se ve reforzada con la omisión de los sonidos diegéticos de la escena y sustituidos por una música instrumental. La perfecta coreografía de los luchadores es similar a la que se exhibe en los filmes de David Cronenberg y del teatro Kabuki japonés del que también se incorporan sonidos y ritmos en la segunda temporada de la serie. La unión de ambos recursos no hace más que realzar la escenografía teatral y el ambiente onírico en el que parecen discurrir este tipo de escenas. Al igual que en la Antigua Grecia se exponía la magnificencia de la lucha final de los héroes en la llamada *bella muerte*, la ficción televisiva traslada esta idea hasta los protagonistas villanos para glorificar a Hannibal Lecter y Will Graham al enfrentarse a su enemigo, Francis Dolarhyde, en la lucha final de la serie.

En general, en las escenas de lucha corporal no interesa mostrar el rostro de los individuos ni reflejar su dolor, sino tan solo el dramatismo de sus movimientos y el desgaste del cuerpo como si se tratase de un mero trozo de carne, el mismo que podría cocinar el caníbal más adelante. La carnalidad de estas escenas se manifiesta en los habituales planos detalle ralentizados de los cortes que propician unos personajes a otros. La sangre brota a borbotones en la pantalla como un recordatorio de la mortalidad de los heroicos villanos.

La sangre es la pintura que derrama Lecter para componer su obra y el cuchillo se convierte en su pincel o cincel con el moldea a su antojo a sus modelos. El cuchillo constituye en la ficción el arma blanca predilecta del protagonista y, de la misma manera, su utensilio de cocina y la misma herramienta con la que parece realizar cortes en la ficción por medio del *montaje caníbal*. Así, el rojo, habitual en los cuadros de Caravaggio y las escenas de lucha pictórica de la serie, no solo es relacionado con la sangre, sino también con el color de la carne de las víctimas de Lecter, cuya carnalidad se inspira en la obra de Francis Bacon.

Arte homicida barroco

La puesta en escena de los crímenes de Lecter evidencia la ambivalencia del personaje, pues su obra se define a través de la unión de conceptos contrapuestos, de la perfecta conjunción entre lo siniestro y lo bello, entre la vida y la muerte. Hannibal es el *maestro barroco* por excelencia, si bien su arte no es más que un engaño, un suntuoso decorado con el que crea fotografías mortuarias de sus víctimas. Del mismo modo que el barroco buscaba exponer una

realidad alternativa, un teatro sobre la vida, Lecter utiliza a sus títeres para construir una representación sobre la muerte.

Manteniendo la quietud característica de la pintura, Hannibal se convierte en un *escultor pictórico* que elabora un lienzo humano, un *tableaux vivant* con sus víctimas inertes. Lecter reproduce las obras de arte clásicas por medio de la “pintura viviente” que propone, si bien esta es protagonizada por el cadáver, un cuerpo sin vida. Dicho de otro modo, el *arte homicida* de Hannibal se constituye como un *tableau mortels*, la más realista de las pinturas y, al mismo tiempo, la más perecedera de las esculturas.

Hannibal es, en todos los sentidos, un *(des)compositor de arte*, en tanto que priva a las obras originales de su significado y les otorga el suyo propio. Es también un *(des)compositor artístico*, puesto que no solo arrebató las vidas humanas, sino que manipula a su antojo a sus víctimas para que se ajusten a su composición ideada. En último lugar, la perdurabilidad de sus obras se ve, inevitablemente, condicionada por el tiempo, pues amenazan con pudrirse o descomponerse.

Situado entre la vida y la muerte, lo sagrado y lo profano, lo puro y lo impuro, el cadáver es la pieza fundamental del canibalismo de Lecter. El cadáver no es más que un recordatorio de la mortalidad de los humanos y configura, en palabras de Julia Kristeva, el máximo abyecto. El cuerpo en sí mismo no constituye para Hannibal un objeto artístico, sino tan solo un medio para constituir su arte. No obstante, juega con la idea de su decadencia al taxidermizar a sus víctimas, colocándolas en una posición permanente con la que aspira lograr una apariencia similar a la que tenían en vida. El cuerpo deshecho es exhibido como un objeto bello capaz de captar la muerte, un momento efímero, y preservarlo en una bella fotografía de muerte.

Hannibal crea una obra de arte sostenida, entre la vida y la muerte, que posee una fecha de caducidad temprana, en donde el cadáver putrefacto amenaza con destruir la integridad de la obra. Al igual que el cerezo de la escultura del “Hombre árbol” funciona como un símbolo de la fugacidad de la vida, se podría decir que el *arte (est)ético* de Lecter es también de hoja caduca, pues conserva su belleza durante un tiempo limitado. En este asesinato, Hannibal consigue verdaderamente suspender la obra entre la vida y la muerte, siendo el cadáver del concejal Sheldon Isley el que nutre las flores insertadas en su estómago y quien las mantiene con vida.

El binomio vida-muerte queda también representado a través de la fusión que se hace de la naturaleza (vida) y el cadáver (muerte) en el *arte homicida* que se presenta en la ficción televisiva. El “Hombre árbol” de Lecter, así como los crímenes “Colmena humana” y “Hongos humanos” de los asesinos episódicos cruzan los límites lo natural y lo cultural y la vida y la muerte. El cuerpo humano, en decadencia y putrefacción, es capaz de valerse de los elementos naturales y, con ello, generar nuevos organismos y nuevas vidas. Es también en el asesinato “Primavera” donde se alude al inicio del ciclo de la vida, a la estación que le da nombre, y, a su vez, a la muerte por medio de las dos víctimas fallecidas que lo protagonizan.

Del mismo modo que las *naturalezas muertas* de los artistas barrocos, el propio Lecter y su Escuela logran exponer lo efímero de la vida a través de *naturalización de la muerte* de sus víctimas. Los objetos naturales inanimados que eran incorporados en el mundo ordinario en

los bodegones, son ahora invertidos, como hacía Joel Peter-Witkin, para presentar el cuerpo humano, también inerte, fusionado con la naturaleza. Como consecuencia, el cadáver, la mayor representación de la mortalidad de los seres humanos, se transforma, a manos de Lecter, en un símbolo de vida y muerte.

Bodegones humanos

Al igual que el exceso y la teatralidad del barroco son tomados para los *tableau mortels* de Lecter, es escogido el género pictórico del bodegón para la disposición de sus menús caníbales. El chef rescata esa opulencia como símbolo de sofisticación y lujo y decora suntuosamente sus menús gastronómicos con los adornos característicos de este movimiento artístico. Las conchas, las caracolas, las calaveras, los cuernos —en alusión también a la peligrosidad del Wendigo— no son más que indicadores del mensaje que pretende lanzar el villano: “memento mori” (recuerda que morirás).

Los *bodegones humanos* de Hannibal son los que dan cuenta de la fugacidad de la vida, en especial, la de sus víctimas, quienes protagonizan la obra. Es a través de las fotografías *post-mortem* que crea con sus víctimas y de sus menús caníbales con los que advierte, tanto a los invitados sentados a la mesa como a los espectadores que se encuentran tras la pantalla, que su final está próximo. Los bodegones del caníbal forman parte de los llamados *vanitas*, un subgénero del primero y es, precisamente, en estas pinturas donde se ensalza en mayor medida el concepto de la muerte como algo inevitable y la vida como algo pasajero o fugaz. Es por medio de la muerte donde los individuos buscan la redención final para alcanzar la salvación o la vida eterna, la misma que les concede Lecter a sus herejes.

4. LA DIVINIZACIÓN DEL MAL

Hannibal vulnera las leyes jurídicas y morales al cometer dos de las grandes abominaciones o tabúes existentes: el asesinato y el canibalismo. No solo arrebató la vida de sus víctimas, sino que juega con su muerte al disponer y manipular estos cuerpos para sus propios fines. El ejercicio primitivo de Lecter es disfrazado por medio de la sofisticación y el buen gusto con el que son transformados. El cadáver es el punto de partida del *Hannibalismo*, pues este es integrado en su *arte homicida* y a la vez, de él extrae algunos de sus órganos y es esa carne la que conforma el alimento principal en la dieta del caníbal.

De la misma manera que lo bello no puede existir sin lo feo, la vida sin la muerte, el bien no puede existir sin su contrario, ni Dios sin el Diablo. Nuevamente, Hannibal Lecter se sitúa en el límite entre ambos al constituirse como el *Diablo divinizado* o un *Dios diabólico*. En este sentido, a pesar de la marcada maldad del villano, en las primeras temporadas el caníbal es deificado y asociado continuamente con Dios, tanto a través de la música eclesiástica—*Allelujah*, *Ave María* o *Pie Jesu*—con el que se le relaciona, como a través de la fusión de la imagen de la Iglesia con los espacios vinculados a Lecter, como su despacho y su celda en el Hospital Psiquiátrico de Baltimore.

En tanto que Dios es comparado con un alfarero que conforma a los hombres a partir del barro, Hannibal usa la arcilla como símbolo de su labor. Moldea y otorga a sus víctimas, en el

sentido literal de la palabra, la forma deseada, tanto en sus *esculturas pictóricas* como en sus *menús caníbales*. Al igual que el movimiento artístico del barroco era utilizado para difundir la contrarreforma o reforma católica, Hannibal Lecter emplea sus *asesinatos(est)éticos* para transmitir su propio mensaje, su doctrina, en la tierra. Dirige, así, sus esfuerzos para destruir la Iglesia, a través de la manipulación y el engaño y de la persecución de quienes no siguen su doctrina.

Sacramento y sacrificio

Hannibal funciona como un *juez amoral*, un Dios castigador que arrebató y salva la vida a quienes desea. De esta manera, Lecter termina con el monopolio de Dios sobre las vidas humanas al cometer el asesinato y desafiar la religión del Cristianismo al practicar como forma de vida el canibalismo. Como en el Cristianismo, la mesa es para Hannibal un lugar sagrado, un espacio de comunión para ganar nuevos adeptos a su doctrina. Sin embargo, en lugar de ser Jesucristo el que ofrece su cuerpo a través del Santísimo Sacramento o la Eucarística a través del pan — o la Hostia sagrada como símbolo del incruento sacrificio—, es Lecter el que toma los cuerpos de sus iguales y realiza cruentos sacrificios humanos para su propio deleite.

El cuerpo de Dios no se pone al servicio de sus fieles, sino que son sus herejes quienes conforman el de Hannibal Lecter. Del mismo modo, el vino que ingiere el caníbal no es un símbolo de la sangre de Cristo, sino la de sus homicidios, de la muerte y el horror que deja tras de sí. La sangre de sus víctimas— Jack Crawford, tras la lucha encarnizada con el Lecter, al final de la segunda temporada, o Will Graham, cuando es atrapado en mitad de la tercera,— cumple un sentido divino, ya que la sangre derramada de sus herejes asciende y se queda suspendida momentáneamente en el cielo, buscando la imagen de su salvador. El caníbal se convierte en una especie de vampiro deificado, pues succiona la sangre —y la vida— de sus víctimas con el objetivo de aplicarles, de acuerdo con su doctrina caníbal, su merecida sentencia de muerte.

A este respecto, Lecter distingue dos tipos de enemigos que arremeten contra su doctrina: los groseros y los herejes. Los denominados *groseros* son aquellos que se contraponen a los modales y buen gusto de Hannibal y, por ende, son sancionados ética y estéticamente como es el caso de Sheldon Isley, Beverly Katz o Mason Verger, lanzado, como Jezabel, a los perros por su libertinaje. Por otro lado, los *herejes* son los que desean detener o condenar la doctrina caníbal y, entre ellos, destacan Jack Crawford, Rinaldo Pazzi o Francis Dolarhyde.

Precisamente, el *commendatore* florentino es comparado con Judas Iscariote y recibe un castigo similar a este, pues es también un traidor que se dejó seducir por treinta monedas de plata y es ahorcado como castigo. Por su parte, Francis Dolarhyde, el mayor de los herejes, es condenado en la lucha final que mantiene junto con Hannibal y Will al final de la tercera temporada y es herido, con un mordisco en la garganta, de la misma manera que se lo hacía Gianni Schicchi al hereje Capocchio en el cuadro de “Dante y Virgilio en el infierno” (1850) de William Adolphe-Bouguereau.

Como hizo en sus orígenes el Judaísmo, la doctrina caníbal se sitúa en oposición al Cristianismo y es en el centro de esta nueva religión, del *Hannibalismo*, donde se inscribe su profeta. Como llega a explicarle el caníbal a su pupilo en una ocasión, desafiar a Dios es su idea

de la diversión. De modo que, al igual que Lucifer se rebeló contra Dios, Hannibal Lecter desata su propio infierno en la tierra. El objetivo de este es crear la armonía en el universo por medio de la muerte. En otras palabras, la instauración del orden a través del caos.

Hannibal Lecter se erige como un Dios Destructor y Creador, en tanto que otorga a los herejes un nuevo significado a través de su asesinato y les confiere una nueva vida que perdura incluso más allá de su muerte. Hannibal se presenta como una alternativa a Dios. Es el diablo divinizado, el Becerro de oro de la tradición judeocristiana, el duende maligno Rumpelstiltskin de los hermanos Grimm y el Diablo Mefistófeles en el folclore alemán. En este sentido Will Graham, como Clarice en la novela, se convierte en la víctima faustiana del mefistofélico Hannibal al ser corrompido y guiado por el mismísimo Diablo.

El reflejo y la espiral del mal

Lecter se configura como la Diosa hindú Shiva, pues, como él mismo afirma, es tanto destructor como benefactor. La energía salvaje y destructora con la que se asocia el tercer ojo de Shiva cumple su papel en *Hannibal* y es representado por medio de primerísimos primeros planos del ojo de Lecter. La destrucción y muerte perpetrada por el caníbal es presentada a través del reflejo en su ojo en donde se muestra total o parcialmente el último crimen que ha llevado a cabo para vincularlo con la autoría del mismo. La peligrosidad del personaje se une, asimismo, por medio del reflejo de su rostro en la superficie metálica del cuchillo, su arma y herramienta predilecta.

El reflejo es un recurso habitual en la ficción como una señal para advertir de la peligrosidad de Hannibal y esta idea queda patente también en los episodios finales de la serie donde son contrapuestos los rostros de los dos mentores de Will, el de Jack Crawford (Dios) con el de Hannibal Lecter (Diablo), a la par el rostro de su pupilo— también fraccionado en dos— que parece debatirse entre el bien y el mal. Es el caníbal el que ya desde el segundo episodio de la primera temporada animaba a su pupilo a explorar el reflejo de su mente, el que verdaderamente revela su mejor versión. Will escoge su camino, el del mal, y es por ello que los rostros de Hannibal y Will no tardan en fusionarse, ya que ambos constituyen la mejor versión del otro.

En paralelo a la conversión hacia el mal de Will, son frecuentes los planos detalle cenitales de círculos concéntricos en la serie, con los que se pretende aludir al descenso del diablo y su pupilo por los círculos del infierno de Dante, hasta el octavo, dedicado al canibalismo. De este modo, tanto la ficción como los espectadores parecen avanzar hacia un abismo en una espiral del mal que los termina atrapando. Esta idea es igualmente reafirmada por medio de los planos contrapicados que a menudo evidencian el lugar que ocupan Hannibal y Will en la tierra, situados en una especie de subsuelo.

La ira del Cordero del Diablo

En las sesiones de terapia que mantiene el psiquiatra con su paciente, Hannibal actúa como un sacerdote al que Will acude para confesarse por sus pecados. No obstante, el caníbal no desea liberar a su pupilo de los pensamientos oscuros que le atormentan, sino hacer que estos se agraven con el paso del tiempo. Mientras que Clarice es representada por medio de la polilla

que remarca su metamorfosis en heroína, Will Graham es relacionado con la imagen de la libélula con la que compone su primer asesinato en solitario. Este animal simboliza el mal, al mismo Diablo, en los bodegones barrocos y es un anuncio del inevitable viaje hacia la villanía al que avanza el perfilador criminal. En contraste con la novela y filme homónimo de *El Dragón Rojo*, la inestabilidad emocional de Will Graham es revelada a través de la estética onírica que se presenta en la serie —referencias a David Lynch, Salvador Dalí, Pablo Picasso— y la marcada soledad del joven al vivir, junto con sus perros, en el bosque en lugar de la zona costera concebida por Thomas Harris.

Por otro lado, al igual que el canibalismo de Hannibal es expuesto a través de la figura del Wendigo, se realiza el salvajismo de Will con la de un ciervo que termina por convertirse en Cernunnos, el Dios de lo salvaje. Así, del mismo modo que Hannibal es falsamente relacionado con Dios, la ficción hace lo propio con Will al asociarlo con Jesucristo e invertir su papel. Ya no es aquel que quita los pecados del mundo, como reza la composición musical *Pie Jesu* con la que se le vincula, sino que aquel que junto al Diablo acaba con los pecadores desde la tierra.

Mientras que en la Biblia era el propio Jesús el que se sacrificaba por los seres humanos en busca de su salvación y expiación, en la ficción televisiva es Will el que desea castigar con la pena de muerte a su mentor, a su Dios. Will ejerce, en este sentido, como Hannibal, el sacrificio humano para redimir el mundo de los malhechores y en este caso como castigo a su maestro. Lecter, el *Diablo divinizado*, es santificado a través de la crucifixión que le tiene preparada su pupilo y, al mismo tiempo, se destaca su maldad y su traición al ser ahorcado como Judas. La crucifixión de Hannibal es necesaria, en este caso, no para la salvación de los hombres, sino para la de Cristo oscurecido que resurge como villano.

Al igual que Job en la Biblia, este héroe es sometido a lo largo del relato a diferentes pruebas establecidas por Satán con las que debe demostrar su fidelidad ante Dios, simbolizado a través de Jack Crawford. Sin embargo, de la misma manera que Eva fue tentada en el paraíso con la manzana prohibida, Hannibal incita al joven a adentrarse en el canibalismo y se consagra en el *Hannibalismo* con el acto de la comunión mediante la ingesta de los escribanos hortelanos. Hannibal no se oculta ante Dios— no esconde su rostro, como dicta la tradición, al ingerir estas pequeñas aves—, misma osadía que comparte con Will, con quien habla abiertamente sobre sus pecados en el confesionario abierto que establece en sus sesiones de terapia.

En definitiva, el caníbal es un Mesías oscuro que induce a los hombres al canibalismo y cumple su función como el guía o mentor de su pupilo Will Graham. Will se convierte en una figura oscurecida de Cristo que deja de ser el discípulo de Dios o San Pedro— el pescador o salvador de los hombres— para transformarse aquí en auténtico pescador de hombres. Como su mentor, el mismísimo Diablo, busca la salvación humana y la única manera de absolverlos de sus pecados es a través de su muerte.

Misma identidad contrapuesta que la del diabólico Dios Hannibal, se revela en la constitución misma de Will como cordero del Diablo. Este nuevo villano inicia su viaje en el momento en el que Jack Crawford decide incorporarlo en su equipo del FBI. Aun a sabiendas de la inestabilidad mental del joven, Jack “sacrifica” a Will, como Dios a su cordero, y lo incita a adentrarse en la mente de los asesinos a los que investiga. Es justamente sobre la pureza y la inocencia del cordero del que habla “Canciones de la Inocencia” de William Blake y el que crea

como contrapunto a este “Canciones de la Experiencia”, cuyo poema principal es el de “El tigre”. En este camino del héroe, el pupilo de Lecter se decanta definitivamente por dejar aflorar el *mal radical* que habitaba y lo amenazaba desde su interior, y convertirse en el tigre del que hablaba Blake.

Precisamente, Hannibal llega a tomar de ejemplo este último poema, el de “El tigre” para reflexionar sobre el origen del mal y del papel de Dios como su creador. Dios es capaz de concebir al tigre como un depredador cruel y feroz y, a su vez, un animal que alberga una inmensa belleza. La idea general sobre la que medita este poema, y el propio caníbal, es el problema lógico del mal que constituye la paradoja del Cristianismo. Con estos versos se desea demostrar deductivamente la imposibilidad lógica de que Dios y el mal coexistan, pues como ser omnipotente que es no es posible que sea Dios quien cree el mal y como deidad omnibenevolente que es el que permita la existencia del mismo en la tierra.

Los últimos episodios de la ficción televisiva aluden a los acontecimientos narrados en el Apocalipsis y retratados por William Blake que suponen la Apoteosis del héroe, en donde este alcanza la última etapa de su transformación hacia el mal. Es la ira del cordero, como justamente se titula el último episodio de la ficción, la que abre el sexto sello y desata el mal en la tierra. Es el supuesto cordero de Dios, Will Graham, el que se une y completa el 666, la *triada del mal*, junto con Hannibal Lecter y Francis Dolarhyde. El *cliffhanger* de la serie tiene lugar, justamente, en un acantilado (*cliff*) similar a las cataratas de Reichenbach por el que el detective Sherlock Holmes y su archienemigo Moriarty se precipitan.

Es en esta lucha final donde Hannibal se convierte en Satán y, junto a su cordero, luchan para derrocar a la gran bestia que los amenaza en el Día de Juicio Final. A diferencia del relato bíblico, no existe la posibilidad de que triunfe el bien, pues los tres villanos unen sus fuerzas en la última de las batallas, en el bello espectáculo de muerte y resurrección a través del cual ansían lograr la dominación y el poder absoluto sobre los hombres. Hannibal como Caronte, el barquero del Hades, guía a las sombras errantes hacia su propio infierno creado en la tierra y es junto a él donde aguarda Will, su fiel perro Cerbero. Con todo, Hannibal desea—y consigue al final del relato—adoctrinar a su pupilo Will Graham en el arte de lo abyecto y persigue este mismo fin para quienes se encuentran tras la pantalla.

5. HEDONISMO COMPARTIDO

Los escenarios de muerte creados en la ficción son velados por una belleza ponzoñosa. La muerte y el horror que dejan a su paso, tanto Lecter como sus seguidores, son escondidos por medio de los bellos asesinatos artísticos que desafían toda moralidad y sentido del buen gusto. Los espectadores se ven igualmente atraídos como horrorizados por la *artistificación* de la puesta en escena homicida que practica el villano protagonista, situándose en un continuo dilema moral al contemplar y disfrutar de las escenas teatrales violentas, de los *bello-horrorosos* asesinatos y de los suculentos —y más que apetecibles— *menús caníbales*. El caníbal puede ser leído como un hedonista, cuya vida queda definida por la búsqueda del placer y comparte, tanto con los invitados sentados a su mesa como con los espectadores, el gusto y degustación de la carne humana.

Hannibal, el guía del relato

A diferencia de las novelas, Hannibal no solo se convierte en el protagonista de la serie, sino también en un narrador omnisciente. El propio caníbal realiza auto referencias a la saga al reproducir de forma literal las palabras y acciones de su versión literaria o cinematográfica, como es el caso el pastel de carne que prepara en forma de máscara, idéntica a la que porta el Hannibal de Anthony Hopkins en *El Silencio de los Corderos* y Will Graham en la ficción serial. Así, sin tan siquiera haber presenciado la imagen del rostro del joven oculto tras esta careta, el caníbal conscientemente elabora este plato para remarcar sus intenciones con su pupilo.

Son igualmente frecuentes las escenas en las que, por montaje alterno, se revelan las conversaciones que mantienen los miembros del FBI sobre el Destripador de Chesapeake al tiempo que se muestra a Lecter, en una localización diferente, disfrutando con sorna de estos mismos comentarios. La ficción televisiva ofrece a los espectadores una ventaja cognitiva, puesto que les permite contraponer los dos puntos de vista del relato, el del detective Will Graham y el FBI y el del asesino en serie Hannibal y su Escuela del crimen. No obstante, el guía de la ficción, Hannibal Lecter, ejerce un engaño similar al que lleva a cabo a Will Graham en sus sesiones de terapia, si bien manipula a los espectadores haciéndoles creer que son los testigos omniscientes del relato.

La audiencia es sugestionada por el caníbal en parte de la primera temporada, pues, como a Will, le son obviados algunos acontecimientos de la trama con el objetivo de hacerles dudar sobre la inestabilidad emocional del perfilador criminal. De modo que son veladas las escenas en las que Lecter prepara falsas pruebas para incriminar a Will como el asesino de Abigail Hobbs. A pesar de ello, la ficción televisiva introduce pequeñas señales a lo largo del relato para advertir de la peligrosidad de Lecter. Se relaciona, por ejemplo, ya desde el segundo episodio de la primera temporada la oreja que le sería más tarde arrebatada a Abigail— y falsamente vinculada a Will Graham— por medio de la lámina “Plate 57” de Alphonse Bertillon de una de las paredes del despacho de Lecter.

Misma función de advertencia para los espectadores cumple el cuadro del acantilado del salón de Bedelia du Maurier en el décimo episodio de la tercera temporada. Esta imagen avicinaba el escenario final de la serie y sería más tarde sustituido, en la escena postcréditos, por la imagen de un cerezo para dar cuenta de la fugaz vida de la psiquiatra, ahora secuestrada y torturada por el caníbal. El *atrezzo* y la vestimenta de los personajes son también utilizados para realzar la peligrosidad de Lecter, como es el caso del color rojo y verde escogido para vestir a Abigail y Freddy Lounds y decorar el centro de mesa del comedor de Lecter. Ambas mujeres son cosificadas y equiparadas con la ensalada que degustan, pues fácilmente podrían convertirse en el ingrediente principal de la siguiente cena del caníbal.

Así, al igual que debe entenderse al personaje de Hannibal Lecter más allá de lo que muestra, de la superficie, la ficción anima a replicar el mismo ejercicio con las imágenes que en ellas se presentan. La ficción invita a desentrañar el significado oculto que guardan los motivos con los que se vincula a Lecter, desde la música clásica relacionada con la presencia del caníbal, la bella disposición que encubre el origen cárnico de los suntuosos y apetitosos *menús caníbales* o el montaje caníbal y montaje alterno que ponía a prueba a los espectadores al relacionar imágenes de distinta índole para poner de manifiesto la identidad liminal del

protagonista. De la misma manera que las obras de arte que descansan en los espacios asociados a Lecter guardan una estrecha relación con el canibalismo e identidad dual del protagonista, las piezas artísticas subrayan también, en algunos momentos de la ficción, su peligrosidad al vaticinar algunos de los actos que emprenderá más adelante.

Como decimos, los espectadores son testigos desde la primera temporada de la identidad homicida de Lecter y es precisamente ese conocimiento previo del personaje lo que les proporciona una ventaja cognitiva en el relato. No solo le acompañan en sus acciones, sino también son animados a apreciar las continuas auto referencias a la saga y a su propio canibalismo a través de sus *bromas caníbales*. De manera que, a pesar de conocer el horror que esconden los comentarios jocosos de Hannibal, mantiene a los espectadores de alguna manera alejados de la violencia que oculta el elegante psiquiatra. En concreto, son cinco los recursos necesarios para crear la relación de simpatía que se establece con el caníbal a lo largo del relato: la violencia que ejerce Lecter se ve a menudo omitida y su imagen se ve reforzada por la sofisticación y elegancia, su característico *humor caníbal*, la ocasional victimización que sufre, así como la presentación en la serie de villanos más despreciables que el propio Lecter sobre los que los espectadores focalizan su desprecio.

Desde el inicio del relato, la audiencia es animada a cruzar los tabúes sociales, disfrutar de las bello-horrorosas escenas ideadas por Lecter y adentrarse, del mismo modo que Will Graham, en el camino del mal de la mano del protagonista villano de la ficción. Como *monstruo caníbal*, la serie de televisión invita a transgredir los límites culturales— los mismos que comete la propia ficción— animando al espectador a seguir el relato desde el punto de vista del villano. Los espectadores experimentan las “fantasías escapistas” de las que hablaba Jeffrey J. Cohen para vivirlos momentáneamente, durante el tiempo que dure la proyección del episodio y desde la seguridad de su hogar, desde los ojos del “otro”.

Es por ello que la serie permite a quienes se encuentran tras la pantalla liberar las emociones y deseos reprimidos y alentarlos a traspasar los límites culturales sobre las que se asientan y se erigen las sociedades contemporáneas. La ficción *Hannibal* busca inducir al mal a los espectadores, introduciéndolos en la mente de los asesinos en serie de la ficción televisiva. No solo a contemplar desde los ojos de su autor —a través de la vívida imaginación del perfilador criminal Will Graham— el *modus operandi* empleado para componer la macabra puesta en escena de los crímenes, sino también ubicarlos junto al Dr. Lecter, el criminal más perseguido y conocer de primera mano su *modus vivendi*.

El monstruo satisface los deseos psicosexuales más profundos de los espectadores, en tanto que tienen la posibilidad de sacar a la luz sus pasiones más íntimas y desenfrenadas y vivirlas desde los ojos del monstruo que se refleja en pantalla. Son invitados a asistir al teatro, a la artificiosa vida del caníbal o el cuento de hadas al que se refería Abel Gideon, y a la representación que este mismo construye sobre la muerte de sus víctimas. El placer de Lecter por el canibalismo y el *arte salvaje* es compartido con la audiencia y es su hedonismo el que atrapa a unos espectadores cada vez más activos en el relato.

Espectadores activos y cautivos

Como decimos, el carácter dual de los protagonistas y de la propia ficción se manifiestan a través de la puesta en escena, la tipología de los planos, el montaje y las formas de mirada e interpelación con la que pretende inscribir en el relato al espectador y volver activo a un sujeto que tradicionalmente permanecía pasivo. La serie de televisión busca continuamente la inclusión del espectador en el relato, ya sea invitándole a reflexionar sobre el significado oculto que encierran las imágenes, de las ya mencionadas autoreferencias a la saga o al canibalismo de Lecter — las *bromas caníbales*— que solo quienes se hallan tras la pantalla logran entender—, de la *inmersión espectral* o las miradas directas a cámara de Lecter, cada vez más habituales en la tercera temporada.

En este sentido, a la hora de presentar la violencia en pantalla la ficción pasa del estatismo casi completo de las escenas de lucha barroca, a otorgar una autonomía propia a la cámara, en la llamada *inmersión espectral*, con la que introduce a los espectadores en puntos de vista únicos. La piel es la que limita el cuerpo (lo exterior, lo bello) con las vísceras (el interior, lo feo) y es la cámara la que a menudo transgrede esta frontera. La ficción no cesa en su empeño de revelar el horror y la mortalidad de los seres humanos animando a los espectadores a que contemplen el desgarramiento del cuerpo y la anatomía humana desde dentro. Se llega a adoptar el punto de vista de una bala cuando penetra en el rostro de Frederick Chilton, el de una abeja que explora el interior de las cavidades oculares de un cadáver o el de la garganta de una cantante de ópera que se dilata y se contrae en mitad de su actuación.

El objetivo de la ficción televisiva es buscar la cada vez mayor implicación de los espectadores en el relato y lo hace, como si se tratase de una elaboración de una receta, siguiendo tres pasos: el *canibalismo implícito o sugerido* en la primera temporada, *canibalismo explícito* en la segunda para terminar, en la tercera temporada, con la búsqueda de la *inclusión del espectador en el relato*. En la primera temporada, los espectadores son primero seducidos por el lado más amable del psiquiatra y, por ello, el canibalismo es tan solo *implícito* o *sugerido*, pues apenas se desvela la violencia que efectúa contra sus víctimas y la verdadera peligrosidad de Hannibal. Son frecuentes las metáforas y las *bromas caníbales* en donde Lecter juega con frases de doble sentido y cosifica a sus invitados o a sus presas, humor que tan solo los espectadores—conocedores de la doble identidad del *psiquiatra-asesino*— son capaces de entender. En última instancia, Lecter desea extender el apetito por el canibalismo más allá de los límites del relato a través de las exquisitas piezas gastronómicas que elabora.

El canibalismo de Lecter se manifiesta de una manera más clara en la segunda temporada (*canibalismo explícito*), en donde los espectadores, al igual que el pupilo del caníbal, deben demostrar su lealtad para con el relato y su protagonista. Esta *perversa lealtad* que los une con el villano los convierte no solo en testigos, sino también en sus cómplices silenciosos. De la explicitud con la que se muestra el canibalismo de Lecter, la ficción pasa en la tercera temporada a buscar la *inclusión del espectador en el relato* y lo hace por medio de las miradas a cámara directas o diegetizadas dirigidas a una de las víctimas de Hannibal y, por ende también a los espectadores. De este modo, Lecter lanza una señal de advertencia —el

memento mori que anunciaban ya sus bodegones humanos— para la audiencia, ya que ni tan siquiera estos se encuentran seguros tras la pantalla.

El monstruo Hannibal es el captor y los espectadores su cautiva audiencia a quienes va alimentando a lo largo del relato para convertirse en la pieza que le falta para completar su colección cárnica. Los espectadores son advertidos, de forma implícita, sobre la fugacidad de su vida, con fecha de caducidad temprana como las víctimas de Lecter, a través de sus naturalezas muertas y, al mismo tiempo, son relacionados, de forma explícita, con la carne humana que este cocina. Son situados a la altura de uno de los platos del caníbal, dentro de su frigorífico, o se deja un lugar, una silla vacía al final del relato, para acompañar a la cautiva Bedelia. Los escenarios de muerte que se revelan en la ficción son, en definitiva, un festín visual no apto para todos los espectadores y es que Hannibal se convierte en el *gourmet del horror*, aquel que cocina nuestros miedos y nos los sirve en bandeja.

CAPÍTULO V:

BIBLIOGRAFÍA

9. Referencias bibliográficas

- Abbott, S. (2018). Not Just Another Serial Killer Show: Hannibal, Complexity, and the Televisual Palimpsest. *Quarterly Review of Film and Video*, 35(6), 552-567. <https://doi.org/10.1080/10509208.2018.1499348>
- A. Berciano, R. (1994). Series norteamericanas. La fórmula del éxito. En Vilches, L. (Ed.), *Taller de escritura para televisión* (pp.229-262). Barcelona: Gedisa. ISBN: 84-7432-712-1
- Agnus Dei (Ed.) (2020). En *The Catholic Encyclopedia*. <https://bit.ly/3bIW4Qm>
- Aguado, D. y Martínez, P. (2015). Otro arquetipo femenino es posible: Interseccionalidad en Orange is the New Black. *Miguel Hernández Communication Journal*, (6), 261-280. <https://bit.ly/3rpd6Yi>
- Aguado, D. (2016). Los cuerpos como cartografía de resistencias: Análisis interseccional de Sense8. *Arte y Políticas de Identidad*, 15, 39. <https://bit.ly/3vYpZpl>
- Aguado, D. (2017). De Walter White a Heisenberg: el camino del (anti) héroe en la sociedad del riesgo. *Disertaciones: Anuario electrónico de estudios en Comunicación Social*, 10(2), 208-224. <https://bit.ly/3tYVswp>
- Ahmad, A. (2016). A Hustling Rube with a Little Taste: Serial Killers and Class in *The Silence of the Lambs*. En Miller, C. (Ed.), *The Silence of the Lambs: Critical Essays on a Cannibal, Clarice, and a Nice Chianti* (pp. 185-195). London: Rowman & Littlefield. ISBN: 9781442277861
- American Film Institute (Ed.), (2003) *AFI's 100 years...100 heroes & villains*. <https://bit.ly/3hpx5EN>
- Andrzejewski, A. (2017). Beauty Revealed in Scilence: Ways of Aesthetization in Hannibal (NBC 2013-2015). *Popular Inquiry: The Journal of Kitsch, Camp and Mass Culture* 7, 15-33. <https://bit.ly/31h1IZo>
- Arlt, R. (2000). *Los siete locos*. París: Colección Archivos. ISBN: 9782914273022
- Arnett, V. (2016). *Cruel as a Cucumber: Food, Horror, and "Hannibal"*. [Tesis doctoral, Maryland Institute College of Art]. <https://bit.ly/3tTGIUG>
- Aumont, J. y Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós. ISBN: 84-7509-620-4
- Auter, P. J., & Davis, D. M. (1991). When characters speak directly to viewers: Breaking the fourth wall in television. *Journalism Quarterly*, 68 (1-2), 165-171. <https://doi.org/10.1177/107769909106800117>
- Aristóteles (2016). *Acerca del alma*. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos. ISBN: 978-84-249-3047-9.
- Aristóteles (2017). *Reproducción de los animales*. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos. ISBN: 978-84-249-1671-9.

Azkunaga García, L. (2019). Bates Motel: del terror al cine negro. En Sánchez Zapatero, J y Martín Escribà, A. (Eds.), *Género negro sin límites* (pp. 517-525). Santiago de Compostela: Andavira Editorial. ISBN: 978-84-949877-6-2

Azkunaga García, L. (2021). Más allá de las fronteras: Identidades liminales en la ficción televisiva Hannibal, de Bryan Fuller. *Signa, Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 30 (2021), 303-322. DOI: <https://doi.org/10.5944/signa.vol30.2021.29312>

Bainbridge, J. (2018). Making a Meal of the Law: Hannibal, Taste and the Limits of Legality. *Quarterly Review of Film and Video*, 35(6), 601-613. <https://doi.org/10.1080/10509208.2018.1499345>

Bajtín, M. (1982). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI Editores. ISBN: 968-23-1 III-x

Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus. ISBN: 84-306-2194-6.

Baker, A. (1999). La construcción del TV Movie En Vilches, L. (Ed.), *Taller de escritura para televisión* (pp.97-124). Barcelona: Gedisa. ISBN: 84-7432-712-1

Balanzategui, J. (2018). The New Quality Crime Drama in the TVIV Era: Hannibal, True Detective, and Surrealism. *Quarterly Review of Film and Video*, 35(6), 657-679. <https://doi.org/10.1080/10509208.2018.1499341>

Balanzategui, J., Later, N. & Lomax, T. (2019). Hannibal Lecter's Monstruous Return. The Horror of Seriality in Bryan Fuller's *Hannibal*. En Mudan Finn, K. & Nielsen, E. J. (Eds.), *Becoming: Genre, Queerness, and Transformation in NBC's Hannibal* (pp.27-53). New York: Syracuse University Press. ISBN: 978-0-8156-3618-2

Bartolovich, C. (1998). The cultural logic of late cannibalism. En Baker, F., Hulme, P. & Iversen, M. (Eds.), *Cannibalism and the colonial world* (pp.204-237). Cambridge: Cambridge University Press. ISBN: 978-0521629089

Bassil-Morozow, H. (2016). Hannibal. *International Journal of Jungian Studies*, 8(1), 64-66. <https://doi.org/10.1080/19409052.2016.1121037>

Bataille, G. (2000). *La literatura y el mal*. Ediciones elaleph.com

Batchelor, B. (2016). Chasing Demons: *The Silence of the Lambs* as Popular Culture Iconography. En Miller, C. (Ed.), *The Silence of the Lambs: Critical Essays on a Cannibal, Clarice, and a Nice Chianti* (pp.17-27). London: Rowman & Littlefield. ISBN: 9781442277861

Beale, G. K. (2015). *Revelation: a shorter commentary*. Cambridge: William. B. Eerdmans Publishing. ISBN: 978-0802866219

Benet, V. (2004). *La cultura del cine, introducción a la historia y estética del cine*. Barcelona: Editorial Paidós México. ISBN: 84-493-1536-0

Bentham, A. (2015). Fatal attraction: The serial killer in American popular cultura. En Schmid, D (Ed.), *Violence in American popular culture*. (pp. 203-222). Praeger Publishers Inc. ISBN: 978-1440832055

- Bianculli, D. (2007). Quality TV: A US TV Critic's Perspective. En McCabe, J. & Akass, K. (Eds.), *Quality TV. Contemporary American Television and Beyond* (pp.35-37). New York: I.B. Tauris. ISBN: 978 1 84511 510 4.
- Bona, R. J. & Batista, L. L. (2016). Psicose e Bates Motel: similaridades na transposição da narrativa do filme para o seriado de televisão. *Rizoma*, 4(2), 156-170. <http://dx.doi.org/10.17058/rzm.v4i2.7477>
- Bou, N. y Pérez, X. (2000). *El tiempo del héroe: épica y masculinidad en el cine de Hollywood* (Vol. 122). Paidós Iberica Ediciones SA. ISBN: 9788449309083
- Bounds, J. D. (2016). "Oh, Hannibal- You Cannibal: Humor as Narrative Device" in *The Silence of the Lambs*. En Miller, C. J. (Ed.), *The Silence of the Lambs: Critical Essays on a Cannibal, Clarice, and a Nice Chianti* (pp. 197-207). London: Rowman & Littlefield. ISBN: 9781442277861
- Bowdoin Van Riper, A. (2016). The Silence of the Lambs and the Transformation of the Mystery- Thriller Film. En Miller, C. J. (Ed.), *The Silence of the Lambs: Critical Essays on a Cannibal, Clarice, and a Nice Chianti* (pp. 62-77). London: Rowman & Littlefield. ISBN: 9781442277861
- Breda, H. (2016). Délectable Lecter: Réification et (homo-)érotisation des corps masculins dans la série télévisée "Hannibal". *Institut de Recherche sur le Cinéma et l'Audiovisuel*. Recuperado de: <https://bit.ly/3c28Fyy>
- Breikss, S. K. L. (2016). A Rare Gift. En Westfall, J. (Ed.), *Hannibal Lecter and Philosophy: The Heart of the Matter* (Vol. 96). (pp 135-146). Chicago: Open Court. ISBN: 978-08126-9904-3
- Brinker, F. (2015). NBC's Hannibal and the Politics of Audience Engagement. En Däwes, B. Banser & A. Poppenhagen, N. (Eds.), *Transgressive Television: Politics and Crime in 21st Century American TV* (pp.303-327). Heidelberg: Universitätsverlag. ISBN: 9783825375539
- Broullón Lozano, M. A. (2015). La incertidumbre sobre el asesino. En Hermida, A. y Hernández Santaolla, V. (Eds.), *Asesinos en serie (s). Representación persuasiva del serial killer en la ficción televisiva contemporánea* (pp.153-172). Madrid: Síntesis. ISBN: 978-84-907714-9-5
- Brown, T. (2012). *Breaking the fourth wall. Direct Adress in the Cinema*. Edimburgh: Edinburgh University Press. ISBN: 978 0 7486 4425 4.
- Brusatin, M. (1987). *Historia de los colores*. Barcelona: Ediciones Paidós. ISBN: 84-7509-419-8
- Bryson, N. (2005). *Volver a mirar. Cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*. Madrid: Alianza Forma. ISBN: 84-206-7964-X
- Burguess, A. W. (2006) Mass, Spree, and Serial Homicide. En Douglas, J.E., Burgess, A.W., Burgess, A.G., & Ressler, R. K. (Eds.), *Crime Classification Manual* (pp.437-469). San Francisco: Jossey-Bass Published. ISBN: 9780787985011
- Burke, E. (2014). *Indagación filosófica acerca del origen de nuestras ideas de la belleza y lo sublime*. Alianza editorial. ISBN: 978-8420684505

- Cambra, I. A., Mastandrea, P. B., y Paragis, M. P. (2018). El mandato del nacimiento: Cuestiones bioéticas y biopolíticas en la serie El cuento de la criada. *Revista de Medicina y Cine*; 14(3): 181-191. <https://bit.ly/2NTnhGY>
- Cambra-Badii, I., Paragis, M. P., Mastandrea, P. & Martínez, D. (2019). Big Little Lies: a contemporary TV series about the representation of feminine subjectivity and violence against women. *Comunicación y Medios*, (39), 14-25. <http://dx.doi.org/10.5354/0719-1529.2019.51522>
- Campbell, J. (1959). *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. México: Fondo de cultura económica. <https://bit.ly/3e8sZ0I>
- Cano-Gómez, P. (2012). El héroe de la ficción postclásica. *Palabra clave*, 15(3), pp. 432-457. <https://bit.ly/3901zbX>
- Cappello, G. (2011). El héroe como demonio. A propósito de los asesinos en serie de la ficción televisiva. *La mirada de Telemo*, (6) <https://bit.ly/3syeKbi>
- Cardwell, S. (2007). Is Quality Television Any Good? Generic Distinctions, Evaluations and the Troubling Matter of Critical Judgement. En McCabe, J. & Akass, K. (Eds.), *Quality TV. Contemporary American Television and Beyond* (pp.19-34). New York: I.B. Tauris. ISBN: 978 1 84511 510 4.
- Carroll, N. (1987). The nature of horror. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 46(1), 51-59. <https://doi.org/10.2307/431308>
- Carroll, N. (1990). *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid: Antonio Machado libros. ISBN: 84-7774-645-1.
- Carroll, N. (1995). Enjoying horror fictions: a reply to Gaut. *The British Journal of Aesthetics*, 35(1), 67-73. <https://bit.ly/3rgqoq9>
- Carveth, R. (2016). Misrepresenting the Psicopathology of Serial Killers in *The Silence of the Lambs*. En Miller, C. J. (Ed.), *The Silence of the Lambs: Critical Essays on a Cannibal, Clarice, and a Nice Chianti* (pp. 117-127). London: Rowman & Littlefield. ISBN: 9781442277861
- Casas-Delgado, I. (2015). El periodista como cómplice enaltecedor del crimen. En Hermida, A. y Hernández Santaolla, V. (Eds.), *Asesinos en serie (s). Representación persuasiva del serial killer en la ficción televisiva contemporánea* (pp.207-222). Madrid: Síntesis. ISBN: 978-84-907714-9-5
- Cascajosa, C. (2005a). *Prime Time: Las mejores series de TV americanas: de «CSI» a «Los Soprano»*. Madrid: Calamar Ediciones. ISBN: 84-96235-13-0
- Cascajosa, C. (2005b). Por un drama de calidad en televisión: La segunda edad dorada de la televisión norteamericana. *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, (25), 121. <https://bit.ly/2Ydknyt>
- Cascajosa, C. (2013). Ellas dan el golpe: protagonistas femeninas en la edad dorada de la ficción dramática. En Martínez de Albeniz, I. y Moreno Del Río, C. (Eds.), *De Anatomía de Grey*

a *The Wire: la realidad de la ficción televisiva* (pp.81-103). Madrid: Los Libros de la Catarata. ISBN: 978-84-8319-777-6

Cascajosa, C. (2015). Tipos y formas del asesino serial en la ficción televisiva contemporánea. En Hermida, A. y Hernández Santaolla, V. (Eds.), *Asesinos en serie (s). Representación persuasiva del serial killer en la ficción televisiva contemporánea* (pp.35-50). Madrid: Síntesis. ISBN: 978-84-907714-9-5

Casetti, F. (1989). *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra. ISBN: 84-376-0827-9.

Casetti, F., y Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós. ISBN: 84-7509-668-9

Casey, J. (2015). Queer Cannibals and Deviant Detectives: Subversion and Homosocial Desire in NBC's *Hannibal*. *Quarterly Review of Film and Video*, 32(6), 550-567. <https://doi.org/10.1080/10509208.2015.1035617>

Casey, J. (2018). Afterthoughts on "Queer Cannibals and Deviant Detectives," Inspired by *Hannibal* Season 3. *Quarterly Review of Film and Video*, 35(6), 583-600. <https://doi.org/10.1080/10509208.2018.1499346>

Cenciarelli, C. (2012). Dr Lecter's Taste for 'Goldberg', or: The Horror of Bach in the *Hannibal* Franchise. *Journal of the Royal Musical Association*, 137(1), 107-134. <https://doi.org/10.1080/02690403.2012.669929>

Cerdas, D. (2008). Hitchcock y Psicosis: El acuchillamiento del terror clásico. *Creación y Producción en Diseño y Comunicación*, 15, pp. 17-20. <https://bit.ly/2LwH5hL>

Cherry, B. (2012). *True Blood: Investigating Vampires and Southern Gothic*. Bloomsbury Publishing. ISBN: 978-1848859401.

Chevalier, J. y Greerbrant, A. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder. ISBN: 84-254-1514-4

Chicharro, M. (2013). Representaciones de la mujer en la ficción postfeminista: *Ally McBeal*, *Sex and the City* y *Desperate Housewives*. *Papers: revista de sociología*, 98(1), 11-31. <http://dx.doi.org/10.5565/rev/papers/v98n1.469>

Chinchilla, K. (2000). Jano: El dios de los inicios y el dios de las puertas. *Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 26(1), 227-241. <https://bit.ly/2QGU0jX>

Clover, C. J. (1987). Her body, himself: Gender in the slasher film. *Representations*, 20, 187-228. <https://bit.ly/3d8Zz1M>

Cobo Durán, S. (2015). Focalización y arcos de transformación en la construcción de conductas criminales. En Hermida, A. y Hernández Santaolla, V. (Eds.), *Asesinos en serie (s). Representación persuasiva del serial killer en la ficción televisiva contemporánea* (pp.121-136) Madrid: Síntesis. ISBN: 978-84-907714-9-5

Córdoba, D., Saéz, J. y Vidarte, P. (2005). *Teoría Queer. Políticas bolleras, Maricas, Trans, Mestizas*. Barcelona: Egales. Editorial Gai y Lesbiana. ISBN: 84-95346-99-0

- C. Perry, A. (2018a). Homicide: Life on Street. En Condon, P. (Ed.), *1001 series de tv que hay que ver antes de morir* (p.443). Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial. ISBN: 978-84-1685-55-7.
- C. Perry, A. (2018b). Oz. En Condon, P. (Ed.), *1001 series de tv que hay que ver antes de morir* (p.500). Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial. ISBN: 978-84-1685-55-7.
- Cohen, J. J. (1996). Monster Culture (Seven Theses). En Cohen, J.J. (Ed.), *Monster Theory: Reading Culture* (pp.3-25). United States: the University of Minnesota Press. ISBN: 0-8166-2854-8
- Cowie, E. (1988). The Popular Film as a Progressive Text- a discussion of Coma. En Penley, C. (Ed.), *Feminism and film theory* (pp.104-140). London: Routledge. ISBN 0-85170-222-8
- Creed, B. (2004). Freud's Worst Nightmare: Dining with Dr. Hannibal Lecter. En Schneider, S. J. (Ed.), *Horror Film and Psychoanalysis: Freud's Worst Nightmare* (pp. 188-202). Cambridge: Cambridge University Press. ISBN: 978-0-521-82521-4.
- Crisóstomo, R. (2013). El enemigo ya no está a las puertas. El nuevo enemigo doméstico en la serialidad estadounidense contemporánea: el caso de Dexter y Homeland. *Comunicación y hombre* (9), 3-12. <https://bit.ly/3sKeC9n>
- Crisóstomo, R. (2014). Dr. Lecter y Mr. Dexter Morgan: mutaciones del héroe postclásico en la ficción televisiva. *Área abierta*, 14(2), 35-52. <https://bit.ly/390UtEb>
- Crisóstomo, R. (2015a). Apetito por lo horrible. Lo bello y lo siniestro en Hannibal. En Broullón, M. A. y Velasco, P. (Eds.), *La representación del horror. Semiótica, Estética y Estudios Culturales* (pp. 156-67). Madrid: Apeirón. Estudios de Filosofía. ISSN 2386 – 5326.
- Crisóstomo, R. (2015b). Mecanismos de seducción del horror y lo siniestro en Dexter y Hannibal. En Hermida, A. y Hernández Santaolla, V. (Eds.), *Asesinos en serie (s). Representación persuasiva del serial killer en la ficción televisiva contemporánea* (pp.103-120). Madrid: Síntesis. ISBN: 978-84-907714-9-5
- Crisóstomo, R. (2016). 'Fannibals' místéricos: el poder del 'Fandom'. *Index.comunicación: Revista científica en el ámbito de la Comunicación Aplicada*, 6(2), 101-114. <https://bit.ly/3rlxQ3c>
- Crisóstomo, R. (2018). Los ecos del caníbal: homenajes estilísticos y pilares cinematográficos de *Hannibal*. En García Martínez, A. N. y Ortiz, M. J. (Ed.), *Cine y serie* (pp. 139-154). Salamanca: Comunicación Social. ISBN: 978-8417600051
- De la Torre, T. (2016). *Historia de las series*. Barcelona: Roca Editorial. ISBN: 978-8416498512.
- Dellwing, M. (2019). "It's Only Cannibalism if we're Equals": Consuming the Lesser in Hannibal. En Dürschmidt, J. & Kautt, Y. (Eds.), *Globalized Eating Cultures* (pp. 289-307). Palgrave Macmillan, Cham. ISBN: 9783030067007

- Deshane, E. (2019). The Great Red Dragon: Francis Dolarhyde and Queer Reading of Skin. En Mudan Finn, K., & Nielsen, E. J. (Eds.), *Becoming: Genre, Queerness, and Transformation in NBC's Hannibal* (pp.124-144). New York: Syracuse University Press. ISBN: 978-0-8156-3618-2
- Devlin, W. J & Biderman, S. (2016). The Beguiling Horror of Hannibal Lecter. En Westfall, J. (Ed.), *Hannibal Lecter and Philosophy: The Heart of the Matter* (Vol. 96) (pp 217-228). Chicago: Open Court. ISBN: 978-08126-9904-3
- Diak, N. (2018). Lost nights and dangerous days: Unraveling the relationship between Stranger Things and synthwave. En Wetmore Jr, K. J. (Ed.), *Uncovering Stranger Things: Essays on Eighties Nostalgia, Cynicism and Innocence in the Series* (pp.20-28). North Carolina: McFarland. ISBN: 978-1-4766-7186-4
- Dimare, P.C. (2016). Tortured Objects: Patriarchy and Eroticism in *The Silence of the Lambs*. En Miller, C. J. (Ed.), *The Silence of the Lambs: Critical Essays on a Cannibal, Clarice, and a Nice Chianti* (pp. 171-183). London: Rowman & Littlefield. ISBN: 9781442277861
- Dole, C. M. (2016). Adapting The Silence of the Lambs: The Politics of Gender, the Constraints of Genre. En Miller, C. J. (Ed.), *The Silence of the Lambs: Critical Essays on a Cannibal, Clarice, and a Nice Chianti* (pp.3-15). London: Rowman & Littlefield. ISBN: 9781442277861
- Donald, A. (1992). Working for oneself, labor and love in the 'silence of the lambs'. *Michigan Quarterly Review*, 31(3), 346-360. <https://bit.ly/3snGUWv>
- Douglas, M. (1973). *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Madrid: Siglo veintiuno de España Editores. ISBN: 84-323-0115-9
- Douglas, J.E., Burgess, A.W., Burgess, A.G., & Ressler, R.K. (2006). *Crime Classification Manual*. San Francisco: Jossey-Bass Published. ISBN: 9780787985011
- Douglas, P. (2011). *Cómo escribir una serie dramática de televisión*. Barcelona: Alba Editorial. ISBN: 978-84-8428-610-3
- Eagleton, T. (2010). *Sobre el mal*. Barcelona: Ediciones Península. ISBN: 978-84-9942-061-5
- Early, F. H. (2001). Staking her claim: Buffy the Vampire Slayer as transgressive woman warrior. *The Journal of Popular Culture*, 35(3), 11-27. <https://doi.org/10.1111/j.0022-3840.2001.3503.11.x>
- Eco, U. (2005). *Historia de la belleza*. Barcelona: Lumen. ISBN: 84-264-1468-0
- Eco, U. (2007). *Historia de la fealdad* Barcelona: Lumen. ISBN: 978-84-264-1634-6
- Elliott, J. (2018). This is my Becoming: Transformation, Hybridity, and the Monstrous in NBC's Hannibal. *University of Toronto Quarterly*, 87(1), 249-265. <https://bit.ly/2Pt9mb6>
- Ellis, P. A. (2008). Before Her Lambs Were Silent: Reading Gender and the Feminine in Red Dragon. En Szumskyj, B. (Ed.), *Dissecting Hannibal Lecter: Essays on the Novels of Thomas Harris*, (pp. 160-175). Carolina: McFarland. ISBN-13:978-0-7864-3275-2

Elsmore, J. (2018). Crónicas Vampíricas. En Condon, P. (Ed.), *1001 series de tv que hay que ver antes de morir* (p.762). Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial. ISBN: 978-84-1685-55-7.

Ercan, E. E. (2015). Body on the Border: Hannibal or the Popularity of Chopping up on TV. *Iletisim*, (22). <https://bit.ly/2NL5oYV>

Escudero, M. (1999). El sueño de la razón produce monstruos en El Silencio de los Corderos de Jonathan Demme. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, (77), 67-80. <https://bit.ly/3sq2NV0>

Ewoldt, A. (2019). Fannibals Are Still Hungry: Feeding Hannibal and Other Series Companion. En Mudan Finn, K., & Nielsen, E. J. (Eds.), *Becoming: Genre, Queerness, and Transformation in NBC's Hannibal* (pp.239-257). New York: Syracuse University Press. ISBN: 978-0-8156-3618-2

Fahy, T. (2003). Killer culture: Classical music and the art of killing in Silence of the Lambs and Se7en. *The Journal of Popular Culture*, 37(1), 28-42. <https://bit.ly/3rmRtrs>

Farrington, I. (2018). Fargo. En Condon, P. (Ed.), *1001 series de tv que hay que ver antes de morir* (p.923). Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial. ISBN: 978-84-1685-55-7.

Felts, K. (2019). Some Lazy Psychiatry, Dr. Lecter: Teacups, Narrative, and Hannibal's Critique. En Mudan Finn, K., & Nielsen, E. J. (Eds.), *Becoming: Genre, Queerness, and Transformation in NBC's Hannibal* (pp.192-214). New York: Syracuse University Press. ISBN: 978-0-8156-3618-2

Fernández Paradas, A. R. (2016). Género, cultura y territorio en la didáctica de las ciencias sociales. La deconstrucción de los estereotipos sexuales en la serie *Sense8*. En García Ruiz, C.; Arroyo Doreste, A., y Andreu Mediero, B. (Eds.), *Deconstruir la alteridad desde la didáctica de las ciencias sociales: educar para una ciudadanía global* (pp.331-342). Universidad de las Palmas y UUPDCS: Las Palmas de Gran Canaria. <https://bit.ly/3lN2q4H>

Fernández Pichel, S. N. (2013). Amado Monstruoso. Lo heroico y monstruoso en Walter White. En Cobo Durán, S. C. y Hernández-Santaolalla, V. (Eds.), *Breaking bad: 530 gramos (de papel) para serieadictos no rehabilitados* (pp. 105-122). Madrid: Errata Naturae. ISBN: 978-84-15217-48-0

Ferreday, D. (2015). Game of Thrones, rape culture and feminist fandom. *Australian Feminist Studies*, 30(83), 21-36. <https://doi.org/10.1080/08164649.2014.998453>

Feuer, J. (2007). HBO and the Concept of Quality TV. En McCabe, J. & Akass, K. (Eds.), *Quality TV. Contemporary American Television and Beyond* (pp.145-157). New York: I.B. Tauris. ISBN: 978 1 84511 510 4.

Fiddy, D. (2018a). El fugitivo. En Condon, P. (Ed.), *1001 series de tv que hay que ver antes de morir* (p.95). Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial. ISBN: 978-84-1685-55-7.

Fiddy, D. (2018b). Black Mirror. En Condon, P. (Ed.), *1001 series de tv que hay que ver antes de morir* (p.805). Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial. ISBN: 978-84-1685-55-7.

- Figuro Espadas, J., & Martínez Lucena, J. (2015). To all law enforcement entities, this is not an admission of guilt: antiheroísmo y redención en *Breaking Bad*. *Comunicación y hombre* (11), 69-81. <https://bit.ly/2NPgCxm>
- Fonseca, T. (2007). The doppelganger. En Joshi, S.T. (Ed.), *Icons of horror and the Supernatural*. (pp.187-213). Westport, Connecticut: Greenwood Press. ISBN 0-313-33780-2
- Foucault, M. (1996). *La vida de los hombres infames*. Buenos Aires: Altamira. ISBN: 987-9017-03-X
- French, K. M. (2019). Bedelia Du Maurier: Hannibal's Femme Fatale and the Final Girl. En Mudan Finn, K., & Nielsen, E. J. (Eds.), *Becoming: Genre, Queerness, and Transformation in NBC's Hannibal* (pp.169-191). New York: Syracuse University Press. ISBN: 978-0-8156-3618-2
- Freud, S. (1989). *Lo ominoso en Obras completas*. Tomo XVIII. Argentina: Amorrortu. ISBN: 950-518-575-8
- Freud, S. (2014). *Das unheimliche*. Buenos Aires: Mármol-Izquierdo Editores. ISBN: 978-987-45328-0-0.
- Fuchs, M. (2015). Cooking with Hannibal: Food, liminality and monstrosity in Hannibal. *European Journal of American Culture*, 34(2), 97-112. https://doi.org/10.1386/ejac.34.2.97_1
- Fuchs, M. & Phillips, M. (2018). It's Only Cannibalism If We're Equals: Carnivorous Consumption and Liminality in Hannibal, *Quarterly Review of Film and Video*, 35(6), 614-629. <https://doi.org/10.1080/10509208.2018.1499344>
- Fuller, S. M. (2005). Deposing an American cultural totem: Clarice starling and postmodern heroism in Thomas Harris's *Red Dragon*, *The Silence of the Lambs*, and *Hannibal*. *The Journal of Popular Culture*, 38(5), 819-833. <https://doi.org/10.1111/j.0022-3840.2005.00143.x>
- Funk, S., & Funk, J. (2016). Transgender dispossession in *Transparent*: Coming out as a euphemism for honesty. *Sexuality & Culture*, 20(4), 879-905. <https://bit.ly/3d3N5sy>
- García, P.J., y Raya Bravo, I. (2015). Siguiendo la pista al asesino en serie en la historia del cine. En Hermida, A. y Hernández Santaolla, V. (Eds.), *Asesinos en serie (s). Representación persuasiva del serial killer en la ficción televisiva contemporánea* (pp.17-34) Madrid: Síntesis. ISBN: 978-84-907714-9-5
- García Fanlo, L. (2011). Dexter, entre la realidad ficcional y social. Jornadas Nacionales de Sociología 2011. Buenos Aires: *Carrera de Sociología Universidad de Buenos Aires*. <https://bit.ly/39h0FHI>
- García Martínez, A. N. (2009). El espejo roto: la metaficción en las series anglosajonas. *Revista Latina de Comunicación Social*, 12(64), 654-667. <https://bit.ly/2NWWikg>
- García Martínez, A. N. (2018a). La estética del asco. Lo repugnante en la serialidad contemporánea. En M. A. Huerta y P. Sangro (Eds.), *La estética en las series contemporáneas* (pp.189-210). Valencia: Tirant humanidades. ISBN: 9788417203337

García Martínez, A. N. (2018b.) Relato fílmico a relato serial: los casos de *Fargo* y *Hannibal*. En García Martínez, A. N. y Ortiz, M. J. (Ed.), *Cine y serie*. (pp. 57-75). Salamanca: Comunicación Social. ISBN: 978-8417600051

García Martínez, A. N. y Ortiz, M. J. (2018). *Cine y serie*. Salamanca: Comunicación Social. ISBN: 978-8417600051

García Martínez, A. N. (2019a). Placer estético y repugnancia en *Hannibal*: identificación dramática, prolongación temporal y puesta en escena. *Cuadernos.info*, (44), 209-224. <https://doi.org/10.7764/cdi.44.1556>

García Martínez, A. N. (2019b). *Hannibal* and the paradox of disgust. *Continuum*, 1-11. <https://doi.org/10.1080/10304312.2019.1641180>

García Martínez, A. N. (2020). 'Tell me, what are you becoming?' *Hannibal* and the inescapable presence of the grotesque. *Horror Studies* 11(1), 83-100. https://doi.org/10.1386/host_00012_1

Garrett, G. (1994). Objecting to Objectification: Re-Viewing the Feminine in *The Silence of the Lambs*. *The Journal of Popular Culture*, 27(4), 1-12. https://doi.org/10.1111/j.0022-3840.1994.2704_1.x

Garrido, V. (2000). *El psicópata: Un camaleón en la sociedad actual*. Alzira: Algar. ISBN: 9788495722294

Garrido, V. y Abarca, N. (2015). Estudio del perfil psicopático del asesino en series televisivas. En Hermida, A. y Hernández Santaolla, V. (Eds.), *Asesinos en serie (s). Representación persuasiva del serial killer en la ficción televisiva contemporánea* (pp.51-66) Madrid: Síntesis. ISBN: 978-84-907714-9-5

Garrido, V. y Latorre, V. (2017). *El Silencio de los Corderos. Una exploración del mal*. Valencia: Tirant Lo Blanch. ISBN: 9788491695844

Gaudreault, A., y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós. ISBN: 9788449300929

Genette, G. (1989a). *Figuras III*. Barcelona: Editorial Lumen. ISBN: 84-2642358-2

Genette, G. (1989b). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus. ISBN: 84-306-2195-4.

Genette, G. (2001). *Umbrales*. México: Siglo XXI Editores. ISBN: 968-23-2322-3

Gent, J. (2018). Carnivàle. En Condon, P. (Ed.), *1001 series de tv que hay que ver antes de morir* (p.589). Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial. IBSN: 978-84-1685-55-7.

Gil Calvo, E. (2006). *Máscaras masculinas: héroe, patriarca y monstruo*. Barcelona: Alianza. ISBN: 9788433962393

Gil Cortés, J. M. (1997). *Orden y caos, un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Editorial Anagrama. ISBN: 9788433905499

Gilson, D. (2013). *Unpalatable fiction: An exploration of transgressive gender identity in Hannibal*. [Tesis doctoral, Murdoch University]. <https://bit.ly/31jy2FI>

Giori, M. (2016). Do you (really) believe in evil?: Psycho, la serialità televisiva e il suo spettatore. *Between*, 11 (VI). <http://dx.doi.org/10.13125/2039-6597/2077>

Gledhill, E. H. (2019). Monstrous Masculinities in Gothic Romance: Will Graham, Jane Eyre, and Caleb Williams. En Mudan Finn, K., & Nielsen, E. J. (Eds.), *Becoming: Genre, Queerness, and Transformation in NBC's Hannibal* (pp.74-95). New York: Syracuse University Press. ISBN: 978-0-8156-3618-2

Gómez Tarín, F. J. (2006). El análisis del texto fílmico. Castellón: Beira Interior. <https://bit.ly/2RNdzau>

Goodrich, J. (2008). Hannibal at the Lectern: A textual Analysis od Fr. Hannibal Lecter's Character and Motivations in Thomas Harris's Red Dragon and The Silence of the Lambs. En Szumskyj, B. (Ed.), *Dissecting Hannibal Lecter: Essays on the Novels of Thomas Harris*, (pp. 37-48). Carolina, United States: McFarland. ISBN-13:978-0-7864-3275-2

Gordillo, I. y Guarinos, V. (2013). *Cooking Quality: Las composiciones estructurales de Breaking Bad*. En Cobo Durán, S. C. y Hernández-Santaolalla, V. (Eds.), *Breaking bad: 530 gramos (de papel) para serieadictos no rehabilitados* (pp. 185-198). Madrid: Errata Naturae. ISBN: 978-84-15217-48-0

Gordon, A. M. (2016). Hannibal Lecter: The Psychiatrist as Cannibal. En Miller, C. J. (Ed.), *The Silence of the Lambs: Critical Essays on a Cannibal, Clarice, and a Nice Chianti* (pp.103-115). London: Rowman & Littlefield. ISBN: 9781442277861

Gorender, M. E. (2010). Serial killer: el nuevo héroi de la posmodernidad. *Estudios de Psicoanálisis* (34) 117-122. <https://bit.ly/2P3KK8M>

Gracia, D. (2018). Psychopath Aesthetics: the Example of the Cannibal. *MHRA Working Papers in the Humanities*, 12, 70-79. <https://bit.ly/2PnitKi>

Gramlich, C. (2008). Afterword: Mythmaker. En Szumskyj, B. (Ed.), *Dissecting Hannibal Lecter: Essays on the Novels of Thomas Harris*, (pp. 212-216). Carolina, United States: McFarland. ISBN-13:978-0-7864-3275-2

Gregory, B. (2002). Hannibal Lecter: The honey in the lion's mouth. *American journal of psychotherapy*, 56(1), 100-114.

Grixti, J. (1995). Consuming cannibals: Psychopathic killers as archetypes and cultural icons. *The Journal of American Culture*, 18(1), 87-96. https://doi.org/10.1111/j.1542-734X.1995.1801_87.x

Gubern, R. (1987). *La mirada opulenta: Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona: Ediciones Gustavo Gili. ISBN: 84-252-1338-X.

- Gubern, R. (2002). *Máscaras de la ficción*. Barcelona: Anagrama. ISBN: 84-339-6170-5.
- Halberstam, J. (1991). Skinlick: Posthuman gender in Jonathan Demme's The silence of the lambs. *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies*, 9(3), 36-53. https://doi.org/10.1215/02705346-9-3_27-36
- Hassert, D. L. (2016). The Psychiatrist as Sociopathic God. En Westfall, J. (Ed.), *Hannibal Lecter and Philosophy: The Heart of the Matter* (Vol. 96). (pp 71-82)Chicago: Open Court. ISBN: 978-08126-9904-3
- Hawkins, H. (1993). Maidens and monsters in modern popular culture: The Silence of the Lambs and Beauty and the Beast. *Textual practice*, 7(2), 258-266. <https://doi.org/10.1080/09502369308582169>
- Harris, T. (1993). *El Silencio de los corderos*. Barcelona: RBA Editores. ISBN: 84-473-0138-9.
- Harris, T. (1981). *El Dragón Rojo*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial. ISBN: 84-9759-492-4.
- Harris, T. (1999). *Hannibal*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, S.A. ISBN: 84-253-9960-2
- Harris, T (2007). *Hannibal: el origen del mal*. Barcelona: Random House Mondadori. ISBN: 978-84-01-33625-6.
- Hermida, A (2013). Breaking Bad: la fórmula del color. En Cobo Durán, S. C. y Hernández-Santaolalla, V. (Eds.), *Breaking bad: 530 gramos (de papel) para serieadictos no rehabilitados* (pp.259-276). Madrid: Errata Naturae. ISBN: 978-84-15217-48-0
- Hermida, A. (2015). Retratos del asesino en serie a través de la puesta en escena. En Hermida, A. y Hernández Santaolla, V. (Eds.), *Asesinos en serie (s). Representación persuasiva del serial killer en la ficción televisiva contemporánea* (pp.241-256) Madrid: Síntesis. ISBN: 978-84-907714-9-5
- Hermida, A, y Hernández-Santaolla, V. (2015). El asesino televisivo como estrategia de persuasión narrativa. En Hermida, A. y Hernández Santaolla, V. (Eds.), *Asesinos en serie (s). Representación persuasiva del serial killer en la ficción televisiva contemporánea* (pp.9-16) Madrid: Síntesis. ISBN: 978-84-907714-9-5
- Hernández- Santaolla, V. (2013). Sucumbiendo la química del poder. Estrategias de persuasión en *Breaking Bad*. En Cobo Durán, S. C. y Hernández-Santaolalla, V. (Eds.), *Breaking bad: 530 gramos (de papel) para serieadictos no rehabilitados* (pp.123-142). Madrid: Errata Naturae. ISBN: 978-84-15217-48-0
- Hernández- Santaolla y Cobo Durán (2013). Introducción. Descomponiendo *Breaking Bad*. En Cobo Durán, S. C. y Hernández-Santaolalla, V. (Eds.), (2013). *Breaking bad: 530 gramos (de papel) para serieadictos no rehabilitados* (pp. 7-10). Madrid: Errata Naturae. ISBN: 978-84-15217-48-0
- Hernández-Santaolla, V. (2015). Estrategias de persuasión del líder sectario en la ficción televisiva. En Hermida, A. y Hernández Santaolla, V. (Eds.), *Asesinos en serie (s)*.

Representación persuasiva del serial killer en la ficción televisiva contemporánea (pp.191-206)
Madrid: Síntesis. ISBN: 978-84-907714-9-5

Hibberd, J. (4 de abril de 2013). NBC's 'Hannibal' contains 'The Shining' shout-outs
Entertainment Weekly. <https://bit.ly/2OAuBr8>

Hodel, C. H. (2016). The Filleting of Gender and Sexuality in *The Silence of the Lambs*. En Miller, C. J. (Ed.), *The Silence of the Lambs: Critical Essays on a Cannibal, Clarice, and a Nice Chianti* (pp. 159-169). London: Rowman & Littlefield. ISBN: 9781442277861

Holt, J. (2016). An Aesthete par Excellence. En Westfall, J. (Ed.), *Hannibal Lecter and Philosophy: The Heart of the Matter* (Vol. 96). (pp 161-170)Chicago: Open Court. ISBN: 978-08126-9904-3

Horvat, A. (2020). Haunting and queer histories: representing memory in Jill Soloway's
Transparent. *Feminist Media Studies*, 20(3), 398-413.
<https://doi.org/10.1080/14680777.2019.1609060>

Ionita, M (2014). Long-form Televisual Narrative and Operatic Structure in Bryan Fuller's
Hannibal. *Cineaction*, 22-29. <https://bit.ly/3sowPsp>

Mørch Jacobsen, H. (2016). *Our Monsters, ourselves-An analysis of the modern monster in The Fall and Hannibal* [Tesis de master, University of Stavanger, Norway]. <https://bit.ly/3ciRyYY>

Jenner, M. (2017). Binge-watching: Video-on-demand, quality TV and mainstreaming
fandom. *International Journal of Cultural Studies*, 20(3), 304-320.
<https://doi.org/10.1177/1367877915606485>

Jiménez Gascón, Z. (2010). La construcción del villano como personaje cinematográfico. *Frame, Especial: Nuevas tendencias en investigación en narrativa audiovisual* (6) pp. 285-311.
<https://bit.ly/2Y2hBM4>

Joshi, S.T. (2008). Suspense vs. Horror: The Case of Thomas Harris. En Szumskyj, B. (Ed.),
Dissecting Hannibal Lecter: Essays on the Novels of Thomas Harris, (pp. 118-132). Carolina,
United States: McFarland. ISBN-13:978-0-7864-3275-2

Jost, F. (2015). *Los nuevos malos. Cuando las series estadounidenses desplazan las líneas del Bien y del Mal*. Buenos Aires: Librería. ISBN: 9789873754081.

Kant, I. (2014). *Crítica del juicio*. Editorial Minimal. ISBN: 9788447377121

Keegan, C. M. (2016). Tongues without Bodies: The Wachowskis' Sense8. *Transgender Studies Quarterly*, 3(3-4), 605-610. <https://doi.org/10.1215/23289252-3545275>

Kilgour, M. (1998a). Dr. Frankenstein Meets Dr. Freud. En Martin, Robert. & Savoy, E. (Eds.),
American Gothic: New Interventions in a National Narrative (pp. 40-54). Iowa City: University
of Iowa Press. ISBN: 9780877456223

- Kilgour, M. (1998b). The function of cannibalism at the present time. En Barker, F., Hulme, P. & Iversen, M. (Eds.), *Cannibalism and the colonial world*. (pp.238-259) Cambridge University Press. ISBN: 0 521 62118 6
- Kirby, J. (2018). Transmissions from the Upside down: Post-Punk sound Waves in Stranger Things. En Wetmore Jr, K. J. (Ed.), *Uncovering Stranger Things: Essays on Eighties Nostalgia, Cynicism and Innocence in the Series* (pp.29-38). North Carolina: McFarland. ISBN: 978-1-4766-7186-4
- Klock, G. (2017). *Aestheticism, Evil, Homosexuality, and Hannibal: If Oscar Wilde Ate People*. Lexington Books. ISBN 978-1-4985-4849-6
- Klosterman, C (2013). Malas decisiones. Por qué Breaking Bad gana a Mad Men. En Cobo Durán, S. C. y Hernández-Santaolalla, V. (Eds.), *Breaking bad: 530 gramos (de papel) para serieadictos no rehabilitados* (pp.13 -22). Madrid: Errata Naturae. ISBN: 978-84-15217-48-0
- Kolnai, A. (2013). *Asco, soberbia, odio*. Madrid: Encuentro. ISBN: 978-84-9055-009-0
- Korsmeyer, C. (2011). *Savoring Disgust. The Foul and the Fair in Aesthetics*. New York: Oxford University Press.
- Krawczyk-Łaskarzewska, A. (2017). See My Heart: Art and Alchemical Reasoning, or Character Transformation in Bryan Fuller's Hannibal. *Open Cultural Studies*, 1(1), 304-318. <https://doi.org/10.1515/culture-2017-0027>
- Kristeva, J. (1997). *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* (Vol. 2). Cuba, La Habana: UNEAC. ISBN: 9789590400391
- Kristeva, J. (2004). *Poderes de la perversión*. Siglo XXI editores. ISBN: 968-23-1515-8
- Krupp, J. L. (2017). This is my design la poética visual de la serie Hannibal. En Machado Lopes, Aristeu Elisandro, Gallindo Gonçalves Silva, Daniele & Lima De Faria, Mônica (Eds.), *Comunicação & Cultura Midiática: diálogos interdisciplinares* (pp.11-20). Porto Alegre, Brasil: Editora Fi. ISBN: 978-85-5696-161-4
- Later, N. (2018). Quality Television (TV) Eats Itself: The TV-Auteur and the Promoted Fanboy. *Quarterly Review of Film and Video*, 35(6), 531-551. <https://doi.org/10.1080/10509208.2018.1499349>
- Laza, J. I. (2016). La estética del horror en el thriller serial. El caso del hada de los dientes, buffalo bill y hannibal el caníbal. *Cauce*, (39), 393-416. <https://bit.ly/39bt95W>
- Lee, F., & Lasswell, J. (2005). *A dazzle of dragonflies*. Texas A&M University Press. ISBN: 9781585444595
- Lévi-Strauss, C. (1995). *Antropología estructural*. Barcelona: Ediciones Paidós. ISBN: 84-7509-449-X.
- Levinson, J. (2013). *Suffering Art Gladly: The Paradox of Negative Emotion in Art*. London: Palgrave MacMillan. <https://doi.org/10.1057/9781137313713>

- Lewerenz, E. (2019). Adapt. Evolve. Become: Queering Red Dragon in Bryan Fuller's Hannibal. En Mudan Finn, K., & Nielsen, E. J. (Eds.), *Becoming: Genre, Queerness, and Transformation in NBC's Hannibal* (pp.54-73). New York: Syracuse University Press. ISBN: 978-0-8156-3618-2
- Lynch, A. (2018). Tossed Salads and Scrambled Brains: Frasier, Hannibal and Good Taste in Quality Television (TV). *Quarterly Review of Film and Video*, 35(6), 630-643. <https://doi.org/10.1080/10509208.2018.1499343>
- Ling, L. H. M. (2004). The monster within: what Fu Manchu and Hannibal Lecter can tell us about terror and desire in a post-9/11 world. *Positions: east asia cultures critique*, 12(2), 377-400. <https://doi.org/10.1215/10679847-12-2-377>
- Logsdon, R. (2017). Merging with the Darkness: An Examination of the Aesthetics of Collusion in NBC's Hannibal. *The Journal of American Culture*, 40(1), 50-65. <https://doi.org/10.1111/jacc.12678>
- Lomax, T. (2018). Cannibalizing Montage: Slicing, Dicing, and Splicing in Bryan Fuller's Hannibal. *Quarterly Review of Film and Video*, 35(6), 644-656. <https://doi.org/10.1080/10509208.2018.1499342>
- López Rodríguez, F. J. (2014). Juego de tronos: en la nueva era dorada del drama televisivo, o ganas o mueres. *Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, 10, 144-149. <https://bit.ly/2NRgoG1>
- López Rodríguez, F. J. (2015). El asesino animado: Representación y significación del asesino en serie en la animación japonesa contemporánea. En Hermida, A. y Hernández Santaolla, V. (Eds.), *Asesinos en serie (s). Representación persuasiva del serial killer en la ficción televisiva contemporánea* (pp.291-306) Madrid: Síntesis. ISBN: 978-84-907714-9-5
- Lorgeré, S. (2019). Pour une «spaciologie» des séries télévisées, la sérialité autrement: analyse des espaces dans Hannibal de Bryan Fuller (NBC, 2013-2015). *TV/Series*, (15). <https://doi.org/10.4000/tvseries.3622>
- Lyon, S. (2018a). Star Trek. En Condon, P. (Ed.), *1001 series de tv que hay que ver antes de morir* (p.126). Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial. ISBN: 978-84-1685-55-7.
- Lyon, S. (2018b). Las chicas de oro. En Condon, P. (Ed.), *1001 series de tv que hay que ver antes de morir* (p.354). Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial. ISBN: 978-84-1685-55-7.
- Magistrale, T. (2008). Trasmogrified Gothic: The Novels of Thomas Harris. En Szumskyj, B. (Ed.), *Dissecting Hannibal Lecter: Essays on the Novels of Thomas Harris*, (pp. 133-146). Carolina, United States: McFarland. ISBN-13:978-0-7864-3275-2
- Mana, D. (2008). This Is the Blind Leading the Blind: Noir, Horror and Reality in Thomas Harris's Red Dragon. En Szumskyj, B. (Ed). *Dissecting Hannibal Lecter: Essays on the Novels of Thomas Harris*, (pp. 87-101). Carolina, United States: McFarland. ISBN-13:978-0-7864-3275-2
- Mann, K. B. (1996). The Matter With Mind: Violence and The Silence of the Lambs. *Criticism*, 38(4), 583-605

- Marimón, J. (2014). *El montaje cinematográfico. Del guión a la pantalla* (Vol. 12). Barcelona: Edicions Universitat Barcelona. ISBN: 978-84-475-3806-5.
- Martin, S. (2002). *Monstruos al final del milenio*. Alberto Santos. ISBN: 8495070332
- Martin, B. (2013). *Difficult Men: Behind the Scenes of a Creative Revolution: From The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad*. Penguin. ISBN: 978-1594204197
- Martinez Lucena, J. (2015). El imaginario social del psicópata en la serialidad televisiva actual: el caso de House of Cards. *Imagonautas: revista Interdisciplinaria sobre imaginarios sociales*, 5(6), pp. 27-37. <https://bit.ly/2LR3KG4>
- Martinez Oliva, J. (2005). *El desaliento del guerrero: representaciones de la masculinidad en el arte de las décadas de los 80 y 90*. Cendeac. ISBN: 84-609-5248-7.
- Marzal Felici, J. y Gómez Tarín, F. J. (2007). Interpretar un film. Reflexiones en torno a las metodologías de análisis del texto fílmico para la formulación de una propuesta de trabajo. En Marzal Felici, J. y Gómez Tarín, F. J. (Eds.) *Metodologías de análisis del film* (pp. 31-56). Madrid: Edipo SA. <https://bit.ly/3w3FT7G>. ISBN: 978-84-88365-20-0
- Marzabal, I., y Arocena, C. (2016). *Películas para la educación: aprender viendo cine, aprender a ver cine*. Madrid: Cátedra. ISBN: 978-84-376-3607-8
- Mayorga Escalada, S. (2019). Netflix, estrategia y gestión de marca en torno a la relevancia de los contenidos. *adComunica. Revista Científica de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación*, (18), 219-244. <http://dx.doi.org/10.6035/21740992.2019.18.11>
- Mcateer, J. (2015). Psychopaths, Aesthetes, and Gourmands: What Hannibal Has to Teach Us about Consuming Art. <https://bit.ly/3o8icXg>
- McArteer, J. (2016). Consuming Homicidal Art. En Westfall, J. (Ed.), *Hannibal Lecter and Philosophy: The Heart of the Matter* (Vol. 96). (pp 99-108)Chicago: Open Court. ISBN:978-08126-9904-3
- McClelland, R. (2016). Psycopaths, Outlaw, and Us. En Westfall, J. (Ed.), *Hannibal Lecter and Philosophy: The Heart of the Matter* (Vol. 96). (pp 85-98) Chicago: Open Court. ISBN:978-08126-9904-3
- McCraw, B. (2016). What's So Bad about Eating People?. En Westfall, J. (Ed.), *Hannibal Lecter and Philosophy: The Heart of the Matter* (Vol. 96). (pp 31 -42)Chicago: Open Court. ISBN:978-08126-9904-3
- McCrossin, T. (2016). Acts of God. En Westfall, J. (Ed.), *Hannibal Lecter and Philosophy: The Heart of the Matter* (Vol. 96). (pp 45-58)Chicago: Open Court. ISBN: 978-08126-9904-3
- McGinn, C. (2016). *El significado del asco*. Madrid: Ediciones Cátedra. ISBN: 978-84-376-3577-4
- Mclean, J. (2015). *The Art and Making of Hannibal: The Television Series*. London: Titan Books. ISBN: 9781783295753

- Medina-Contreras, J. (2018). Figura y fondo, realidad y ensoñación en Hannibal. En Huerta, M. A. y Sangro P. (Eds.), *La estética en las series contemporáneas* (pp.189-210). Valencia, España: Tirant humanidades. ISBN: 9788417203337
- Menéndez, I. (2008). *Discursos de ficción y construcción de la identidad de género en televisión*. Treballs feministes. ISBN: 978-84-8384-044-3
- Menéndez, I. y Zurian, F. A. (2014). Mujeres y hombres en la ficción televisiva norteamericana hoy. *Anagramas: Rumbos y sentidos de la comunicación*, 13(25), 54-61. <https://bit.ly/2NRgoG1>
- Messent, P. (2008). American Gothic: Liminality and the Gothic in Thomas Harris's Hannibal Lecter Novels. En Szumskyj, B. (Ed.), *Dissecting Hannibal Lecter: Essays on the Novels of Thomas Harris*, (pp.13-36). Carolina, United States: McFarland. ISBN-13:978-0-7864-3275-2
- Messimer, M. (2018). "Did you just smell me?": Queer embodiment in NBC's Hannibal. *The Journal of Popular Culture*, 51(1), 175-193. <https://doi.org/10.1111/jpcu.12632>
- Miller, W. I. (1997). *Anatomía del asco*. Madrid: Taurus. ISBN: 84-306-0017-5
- Miller, C. (2016). *The Silence of the Lambs: Critical Essays on a Cannibal, Clarice, and a Nice Chianti*. London: Rowman & Littlefield. ISBN: 978-1442277854
- Mittel, J. (2015). *Complex TV: the Poetics of Contemporary Narrative Storytelling*. New York University Press. ISBN: 978-0814771358
- Miranda, M. D. (2016). Forensic Silence: Identification, Individualization, and the Power of Observation. En Miller, C. J. (Ed.), *The Silence of the Lambs: Critical Essays on a Cannibal, Clarice, and a Nice Chianti* (pp.91-101). London: Rowman & Littlefield. ISBN: 9781442277861
- Miranda, M. D. (2019). "Do You See?": Clues, Reasoning, and Connoisseurship. En Mudan Finn, K., & Nielsen, E. J. (Eds.), *Becoming: Genre, Queerness, and Transformation in NBC's Hannibal* (pp.215-238). New York: Syracuse University Press. ISBN: 978-0-8156-3618-2
- Moisi, D. (2016). *Geopolítica de las series o el triunfo global del miedo*. Madrid: Errata Naturae. 978-8416544486
- Morelli, M. R. (2013). Análisis de la serie "Dexter": Una aproximación a su relato en la cultura de la convergencia. *La trama de la comunicación*, 17(1), 151-161. <https://bit.ly/39dZmJz>
- Mudan Finn, k. & Nielsen, E.J. (2019). Introduction: A love Crime. En Mudan Finn, K., & Nielsen, E. J. (Eds.), *Becoming: Genre, Queerness, and Transformation in NBC's Hannibal*. New York: Syracuse University Press. (pp.1-9) ISBN: 978-0-8156-3618-2
- Mudan Finn, K., & Nielsen, E. J. (2019). *Becoming: Genre, Queerness, and Transformation in NBC's Hannibal*. New York: Syracuse University Press. ISBN: 978-0-8156-3618-2
- Nakamura, M. (2016). Buffalo Bill Meets Madame Butterfly: War and Orientalism in *The Silence of the Lambs*. En Miller, C. J. (Ed.), *The Silence of the Lambs: Critical Essays on a Cannibal, Clarice, and a Nice Chianti* (pp.145-157). London: Rowman & Littlefield. ISBN: 9781442277861

- Ndalianis, A. (2015). Hannibal: A disturbing feast for the senses. *Journal of Visual Culture*, 14(3), 279-284. <https://doi.org/10.1177/1470412915607928>
- Neira, E. (2020). *Streaming Wars: La nueva televisión*. Barcelona: Libros cúpula. ISBN: 978-84-480-2658-5
- Nelson, R. (2008). *State of Play: Contemporary "high-end" TV drama*. New York: Manchester University Press. ISBN: 978 0 7190 7311 3
- Nielsen, E. (2014). I feel unstable: Use of werewolf narrative in NBC's Hannibal. <https://bit.ly/39eHoXx>
- Nielsen, E., & Mudan Finn, K. (2018). Blood in the Moonlight: Hannibal as Queer Noir. *Quarterly Review of Film and Video*, 35(6), 568-582. <https://doi.org/10.1080/10509208.2018.1499347>
- Nietzsche, F. W. (2000). *Basic writings of Nietzsche* (Vol. 1). New York: Random House, Inc. ISBN: 0-679-78339-3.
- Nygaard, T., & Lagerwey, J. (2017). Broadcasting quality: re-centering feminist discourse with The Good Wife. *Television & New Media*, 18(2), 105-113. <https://doi.org/10.1177/1527476416652485>
- Oleson, J. C. (2005). King of killers: The criminological theories of Hannibal Lecter, part one. *Journal of criminal justice and popular culture*, 12(3), 186-210. <https://bit.ly/31kLnOp>
- Oleson, J. C. (2006a). Contemporary demonology: The criminological theories of Hannibal Lecter, part two. *Journal of criminal justice and popular culture*, 13(1), 29-49. <https://bit.ly/3vbg7Os>
- Oleson, J. C. (2006b). The devil made me do it: the criminological theories of Hannibal Lecter, part three. *Journal of criminal justice and popular culture*, 13(2), 117-133. <https://bit.ly/2OXzOd5>
- Owen, A. & Havis, L. (2019). The Hannibalization of America: The Cannibal Gourmet as Promethean Gift Giver. En Mudan Finn, K., & Nielsen, E. J. (Eds.), *Becoming: Genre, Queerness, and Transformation in NBC's Hannibal* (pp.10-26). New York: Syracuse University Press. ISBN: 978-0-8156-3618-2
- Palacios, J. (2001). *Psychokillers: anatomía del asesino en serie*. Ediciones Temas de Hoy. ISBN: 978-8478809578
- Pardo, E. (2012). *A lenda de Hannibal Lecter: um estudo da carnavalização nos filmes o silêncio dos inocentes, Hannibal e dragão vermelho*. [Tesis de máster, Universidad Presbiteriana Mackenzie, Sao Paolo]. <https://bit.ly/3w1fbgq>
- Pawlik, J. (1996). *Teoría del color*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica. ISBN: 84-493-0215-3

- Pearlman, R. (2018a). Nat King Cole Show. En Condon, P. (Ed.), *1001 series de tv que hay que ver antes de morir* (p.48). Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial. ISBN: 978-84-1685-55-7.
- Pearlman, R. (2018b). Bates Motel. En Condon, P. (Ed.), *1001 series de tv que hay que ver antes de morir* (p.880). Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial. ISBN: 978-84-1685-55-7.
- Perez de Algaba, C. (2013). Breaking Bad plano a plano. En Cobo Durán, S. C. y Hernández-Santaolalla, V. (Eds.), *Breaking bad: 530 gramos (de papel) para serieadictos no rehabilitados* (pp.295-310). Madrid: Errata Naturae. ISBN: 978-84-15217-48-0
- Philips, K. R. (2000). Consuming Community in Jonathan Demme's *The Silence of the Lambs*. *Communication Quarterly*, 47(4), S26. <https://bit.ly/3rna32G>
- Piñeiro-Otero, T. (2016). Intenciones e intersecciones de la música clásica en Hannibal de Bryan Fuller (NBC). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, (21), 177-189. <https://bit.ly/3fehQxq>
- Poon, J. (19 de abril de 2014). Ep 8 Suzakana. *Janice Poon Art food styling*. <https://bit.ly/3ckYwNe>
- Poon, J. (7 de mayo de 2014). Episode 10 Naka choko. *Janice Poon Art food styling*. <https://bit.ly/3clwAJb>
- Povelich, A. (2016). The Light from Friendship. En Westfall, J. (Ed.), *Hannibal Lecter and Philosophy: The Heart of the Matter* (Vol. 96). (pp 123-134) Chicago: Open Court. ISBN:978-08126-9904-3
- P. Ruiz de Elvira, A. (20 de noviembre de 2014). Los experimentos de Brian Reizell en "Hannibal". *El País*. Recuperado de: <https://bit.ly/2EPcPYT> . (Consultado el 5 de diciembre de 2020)
- Raines, M. (2018). Uncanny Adaptations: Revisionary Narratives in Bryan Fuller's Hannibal. *Adaptation*, 11(3), 252-272. <https://doi.org/10.1093/adaptation/apy014>
- Raya Bravo, I. (2013). Breaking Bad en el contexto de la producción de AMC en la era de la Quality Television. En Cobo Durán, S. C. y Hernández-Santaolalla, V. (Eds.), *Breaking bad: 530 gramos (de papel) para serieadictos no rehabilitados* (pp.329-346). Madrid: Errata Naturae. ISBN: 978-84-15217-48-0
- Rego, B. (20 de julio de 2015). Hannibal, Aphex Twin y el cine pretencioso de los 80 *Mediateletipos* <https://bit.ly/3bN5cn1>
- Reiff, M. C. (2016). The Evolution of Evil: From Alfred Hitchcock's *Shadow of a Doubt* and *Psycho* to Jonathan Demme's *The Silence of the Lambs*. En Miller, C. J. (Ed.), *The Silence of the Lambs: Critical Essays on a Cannibal, Clarice, and a Nice Chianti* (pp. 79-89). London: Rowman & Littlefield. ISBN: 9781442277861
- Rich, R. (1993). Never a victim: Jodie Foster, a new kind of female hero. En Cook, P. & Dodd, P. (Eds.), *Women and film: a sight and sound reader*, (pp.50-61) London: Temple University Press.

- Rieger, G.A. (2019). "Whispering through the Crystals". Hannibal Lecter and the Poetics of Mentorship. En Mudan Finn, K., & Nielsen, E. J. (Eds.), *Becoming: Genre, Queerness, and Transformation in NBC's Hannibal* (pp.96-123). New York: Syracuse University Press. ISBN: 978-0-8156-3618-2
- Robbins, B. (1996). Murder and mentorship: Advancement in the silence of the lambs. *Boundary 2*, 23(1), 71-90. <https://doi.org/10.2307/303577>
- Romero Bejarano, H. J. (2013). ¿Cómo se cocina Breaking Bad? Análisis de una producción de culto. En Cobo Durán, S. C. y Hernández-Santaolalla, V. (Eds.), *Breaking bad: 530 gramos (de papel) para serieadictos no rehabilitados* (pp.311-328). Madrid: Errata Naturae. ISBN: 978-84-15217-48-0
- Rosenkranz, K. (2015). *Estética de lo feo* (Vol. 2). Athenaica Ediciones Universitarias. ISBN: 9788416230617
- Rozin, P., & Fallon, A. E. (1987). A perspective on disgust. *Psychological review*, 94(1), 23. <https://doi.org/10.1037/0033-295X.94.1.23>
- Rubio-Hernández, M. M. (2013). Reinventando a Fausto. Walter White como actualización del mito Faustino. En Cobo Durán, S. C. y Hernández-Santaolalla, V. (Eds.), *Breaking bad: 530 gramos (de papel) para serieadictos no rehabilitados* (pp.143-162). Madrid: Errata Naturae. ISBN: 978-84-15217-48-0
- Ruiz Martínez, J. M. (2017). Hannibal Lecter como ejemplo de personaje transmedia: un estudio de caso. *Tropelias: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, (28), 42-59. <https://bit.ly/3w0E9ww>
- Sanchez Casarrubios, M. (2012). Narración y sociedad: el villano en el cine contemporáneo (2000-2010). *Revista Aequitas: Estudios sobre historia, derecho e instituciones*, (2), pp. 189-224. <https://bit.ly/31hno23>
- Sanchís, V. (1996). *Violencia en el cine: matones y asesinos en serie*. Valencia: Editorial LLa MÀscara. ISBN: 84-7974-156-2
- Sangro Colón, P. (2008a). Identificarse con el monstruo: el personaje de Hannibal Lecter en El silencio de los corderos. En Escribá Martín, À. (Ed.), *Palabras que matan: Asesinos y violencia en la ficción criminal* (pp. 297-320). Córdoba, España: Almuzara. ISBN: 978-8496968516
- Sangro Colón, P. (2008b). El cine en el diván: teoría fílmica y psicoanálisis. *Revista de Medicina y Cine*. 4 (1) 4-11. <https://bit.ly/2NXcj3i>
- Sangster, J. (2018a). Raíces. En Condon, P. (Ed.), *1001 series de tv que hay que ver antes de morir* (p.248). Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial. ISBN: 978-84-1685-55-7.
- Sangster, J. (2018b). The Wire. En Condon, P. (Ed.), *1001 series de tv que hay que ver antes de morir* (p.574). Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial. ISBN: 978-84-1685-55-7.
- Santaularia, I. (2009). *El monstruo humano. Una introducción a la ficción de los asesinos en serie*. Barcelona: Laertes. ISBN: 9788475846309

- Santaularia, I. (2010). Dexter: Villain, Hero or Simply a Man? The Perpetuation of Traditional Masculinity in Dexter. *Atlantis*, 57-71. <https://bit.ly/2QHmpX7>
- Saunders, R. A. (2016). Hannibal Lecter, Preying on the Last Man at the End of History: A Critical Historiography of *The Silence of the Lambs*. En Miller, C. J. (Ed.), *The Silence of the Lambs: Critical Essays on a Cannibal, Clarice, and a Nice Chianti* (pp.49 - 61). London: Rowman & Littlefield. ISBN: 9781442277861
- Scahill, A. (2016) Serialized Killers: Prebooting Horror in Bates Motel. En Klein, A. A., & Palmer, R. B. (Eds.), *Cycles, Sequels, Spin-offs, Remakes, and Reboots: Multiplicities in Film and Television*. (pp. 316-334) University of Texas Press. ISBN: 9781477308172
- Schelling, F. W. J. (2004). *Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana y los objetos con ella relacionados* (Vol. 3). Barcelona: Anthropos Editorial del Hombre. ISBN: 84-7658-190-4.
- Schwan, A. (2016). Postfeminism meets the women in prison genre: Privilege and Spectatorship in Orange Is the New Black. *Television & New Media*, 17(6), 473-490. <https://doi.org/10.1177/1527476416647497>
- Schmid, D. (2005). *Natural Born Celebrities: Serial Killers in American Culture*. Chicago: The University of Chicago Press. ISBN: 0-226-73867-1
- Shaw, D. (2016). Empathy for the Devil. En Westfall, J. (Ed.), *Hannibal Lecter and Philosophy: The Heart of the Matter* (Vol. 96). (pp 199-216)Chicago: Open Court. ISBN: 978-08126-9904-3
- Simmons, W. J. (2020). Bad Feminism: On Queer-Feminist Relatability and the Production of Truth in Fleabag. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 61(1), 32-46. <https://bit.ly/3vXRcPg>
- Simpson, P. (2008). Gothic Romance and Killer Couples. En Szumskyj, B. (Ed.), *Dissecting Hannibal Lecter: essays on the Novels of Thomas Harris*. (pp.49-66). Carolina, United States: McFarland. ISBN-13:978-0-7864-3275-2
- Simpson, P. (2009). *Making Murder: The Fiction of Thomas Harris: The Fiction of Thomas Harris*. Santa Barbara, California: ABC-CLIO. ISBN: 9781282566743
- Simpson, P. (2010). Noir and the Psycho Thriller. En Rzepka, J. Charles & Horsley, Lee (Eds.), *A Companion to Crime Fiction* (pp.187-197) Oxford: Wiley-Blackwell. ISBN: 978-1405167659
- Simpson, P. L. (2016). Clarice, Your Case File: Twenty-Five Years Later, a Forensic Profile of the Critical Response to *The Silence of the Lambs*. En Miller, C. J. (Ed.), *The Silence of the Lambs: Critical Essays on a Cannibal, Clarice, and a Nice Chianti* (pp.29-47). London: Rowman & Littlefield. ISBN: 9781442277861
- Smith, V. L. (2011). Our serial killers, our superheroes, and ourselves: Showtime's Dexter. *Quarterly Review of Film and Video*, 28(5), 390-400. <https://doi.org/10.1080/10509200902820688>

- Smuts, A. (2009). Horror. En Livingston, P. y Plantinga, C. (Eds.), *The Routledge Companion to Philosophy and Film* (pp.505-514). New York: Routledge. ISBN: 9780415771665
- Souza, R. (2013). We Still Need to Talk About Norman. *Translatio*, (6). <https://bit.ly/3cpTiQx>
- Spencer, L. G. (2020). Embodied queer theology in S howtime's Queer as Folk. *Argumentation and Advocacy*, 56(2), 79-96. <https://doi.org/10.1080/10511431.2019.1709773>
- Staiger, J. (1999). Taboos and Totems: Cultural Meanings of The Silence of the Lambs. En Thornham, S. (Ed.), *Feminist film theory: A reader* (pp.210-226). New York: New York University Press. ISBN: 9780814782439
- Stewart, J. A. (1995). The Feminine Hero of The Silence of the Lambs. *The San Francisco Jung Institute Library Journal*, 14(3), 43-62. <https://doi.org/10.1525/jung.1.1995.14.3.43>
- Sundelson, D. (1993). The demon therapist and other dangers: Jonathan Demme's The Silence of the Lambs. *Journal of Popular Film and Television*, 21(1), 12-17. <https://doi.org/10.1080/01956051.1993.9943971>
- Sundt Gullhaugen, A., & Aage Nottestad, J. (2011). Looking for the hannibal behind the cannibal: Current status of case research. *International Journal of Offender Therapy and Comparative Criminology*, 55(3), 350-369. <https://doi.org/10.1177/0306624X10362659>
- Szumskyj, B. (2008). *Dissecting Hannibal Lecter: essays on the Novels of Thomas Harris*. Carolina, United States: McFarland. ISBN-13:978-0-7864-3275-2
- Szumskyj, B. (2008). Morbidity of the Soul: An Appreciation of Hannibal. En Szumskyj, B. (Ed.), *Dissecting Hannibal Lecter: Essays on the Novels of Thomas Harris*, (pp. 200-211). Carolina, United States: McFarland. ISBN-13:978-0-7864-3275-2
- Tasker, Y. (2019). *The Silence of the Lambs*. London: British Film Institute. ISBN: 0-85170-871-2/978-0-85170-871-3
- Taubin, A. (1993). Grabbing the knife: "The Silence of the Lambs" and the history of the serial killer movie. En Cook, P. & Dodd, P. (Eds.), *Women and film: a sight and sound reader*, (pp.123-131). London: Temple University Press. ISBN: 9781857270761
- Taylor, B. (1994). The violence of the event: Hannibal Lecter in the Lyotardian sublime. En Earnshaw, S. (Ed.), *Postmodern Surroundings* (pp.215-230). ISBN: 978-90-5183-671-4
- Taylor, A. (2013). A cannibal's sermon: Hannibal Lecter, sympathetic villainy and moral reevaluation. *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image*, 184-208. <https://bit.ly/3rs47G0>
- T. Blumberg, A (2018). The Twilight Zone. En Condon, P. (Ed.), *1001 series de tv que hay que ver antes de morir* (p.67). Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial. ISBN: 978-84-1685-55-7.
- Tharp, J. (1991). The Transvestite as Monster Gender Horror in The Silence of the Lambs and Psycho. *Journal of Popular Film and Television*, 19(3), 106-113. <https://bit.ly/3fd2idn>

- Thompson, R. J. (1997). *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*. New York: Syracuse University Press. ISBN: 0-8156-0504-8
- Thompson, K. (2003). *Storytelling in film and television*. United States of America: Harvard University Press. ISBN: 0-674-01087-6.
- Thompson, R. J. (2007). Preface. En McCabe, J. & Akass, K. (Eds.), *Quality TV. Contemporary American Television and Beyond* (pp.xvii-xx). New York: I.B. Tauris. ISBN: 978 1 84511 510 4.
- Thurm, E. (3 de junio de 2015). Hannibal showrunner: 'We are not making television. We are making a pretentious art film from the 80s' *The Guardian* <https://bit.ly/3liBIAD>
- Tirino, M. (2017a). La boca del male. cannibalismo, estetización e performatividad nell'ecosistema narrativo di hannibal lecter. *Im@go. A Journal of the Social Imaginary*, 0(9), 162-180. <https://bit.ly/2P9Su9j>
- Tirino, M. (2017b). The Art of Killing. L'omicidio come performance identitaria nella serie. En Napoli, A. & Santoro, A. (Eds.), *Indelebili tacce: I mediae la rappresentazione della morte ai tempi della rete*. (pp.85-96). Ipermedium Libri-Funes. ISBN: 978-88-97647-23-2
- Trías, E. (1982). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Seix Barral. ISBN: 84 322 0821 3
- Todorov, T. (1976). Las categorías del relato literario. En Barthes, R. et al (Eds.), *Análisis estructural del relato* (pp. 155-192). Buenos Aires: Editorial tiempo Contemporáneo. ISBN: 9786079352592
- Twomey, R. (2018). Competing nostalgia and Popular culture: Mad Men and Stranger Things. En Wetmore Jr, K. J. (Ed.), *Uncovering Stranger Things: Essays on Eighties Nostalgia, Cynicism and Innocence in the Series* (pp.39-48). North California, United States: McFarland & Company, Inc., Publishers. ISBN: 978-1-4766-7186-4
- Ulliyatt, T. (2012). To amuse the mouth: anthropophagy in Thomas Harris's tetralogy of Hannibal Lecter novels. *Journal of Literary Studies*, 28(1), 4-20. <https://doi.org/10.1080/02564718.2012.644464>
- Vargas-Iglesias, J. J. (2015). Juego, mito y arquitectura del crimen en la mente del asesino. En Hermida, A. y Hernández Santaolla, V. (Eds.), *Asesinos en serie (s). Representación persuasiva del serial killer en la ficción televisiva contemporánea* (pp.85-102) Madrid: Síntesis. ISBN: 978-84-907714-9-5
- Velilla, J. (2017). La tipografía del serial killer: análisis narrativo y estético del opening de Hannibal y Dexter. En De la Cuadra de Colmenares, E. (Ed.), *Nuevas narrativas. Entre la ficción y la información: de la desregulación a la integración transmedia*. ISBN: 978-84-947521-8-6
- Vernet, M. (1989). The look at the camera. *Cinema Journal*, 28(2), 48-63. <https://doi.org/10.2307/1225117>
- Vilches, L. (1999). Introducción. En Vilches, L. (Ed.), *Taller de escritura para televisión* (pp.9 - 18). Barcelona: Gedisa. ISBN: 84-7432-712-1

- Villota, G. (2013). Breaking Bad: ¿hay vida comunitaria en el 'afuera' de la ciudad?. En Martínez de Albeniz, I, y Moreno del Río, C. (Eds.), *De Anatomía de Grey a The Wire: la realidad de la ficción televisiva*. (pp. 64-80) Madrid: Los Libros de la Catarata. ISBN: 978-84-8319-777-6
- Visa Barbosa, M. (2011). Claves del éxito del personaje psicópata como protagonista en el cine. *Vivat Academia*, (116), 40-51. <https://doi.org/10.15178/va.2011.116.40-51>
- Vogler, C. (2002). *El viaje del escritor. Las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas*. Madrid: Ma Non Troppo. ISBN: 9788495601513
- Votaw, M. (8 de abril de 2013). Exclusive Interview: Hannibal Creator Bryan Fuller on Dream Sequences, David Lynch, and FBI Consultants *Reel life with Jane* <https://bit.ly/2Q3wMnI>
- Waugh, R. H. (2008). The butterfly and the Beast: The imprisoned Soul in Thomas Harris's Lecter Trilogy. En Szumskyj, B. (Ed.), *Dissecting Hannibal Lecter: Essays on the Novels of Thomas Harris*, (pp. 68-86). Carolina: McFarland. ISBN-13:978-0-7864-3275-2
- Weintraub, S. (28 de junio de 2014). Bryan Fuller Talks HANNIBAL Season 3, Trying to Get David Bowie on the Show, Network Support, and More at the Saturn Awards *Collider* <https://bit.ly/3vjq9xA>
- Westfall, J. (2016a). *Hannibal Lecter and Philosophy: The Heart of the Matter* (Vol. 96). Chicago: Open Court. ISBN:978-08126-9904-3
- Westfall, J. (2016b). A Funny Thing Happened on the Way to the Dinner Party. En Westfall, J. (Ed.), *Hannibal Lecter and Philosophy: The Heart of the Matter* (Vol. 96). (pp 171-184)Chicago: Open Court. ISBN:978-08126-9904-3
- Williams, T. (2008). From Red Dragon to Manhunter. En Szumskyj, B. (Ed.), *Dissecting Hannibal Lecter: Essays on the Novels of Thomas Harris*, (pp. 102-117). Carolina, United States: McFarland. ISBN-13:978-0-7864-3275-2
- Wolfe, C., & Elmer, J. (1995). Subject to Sacrifice: Ideology, Psychoanalysis, and the Discourse of Species in Jonathan Demme's Silence of the Lambs. *Boundary 2*, 22(3), 141-170. <https://doi.org/10.2307/303726>
- Wong, M. S (2016). Cosmopolitan cannibal. En Westfall, J. (Ed.), *Hannibal Lecter and Philosophy: The Heart of the Matter* (Vol. 96). (pp 3-14)Chicago: Open Court. ISBN:978-08126-9904-3
- Worringer, W. (2008). *Abstracción y naturaleza: una contribución a la psicología del estilo*. México: Fondo de cultura económica. ISBN: 9786071631176
- Wright, M (2018). Urgencias. En Condon, P. (Ed.), *1001 series de tv que hay que ver antes de morir* (p.458). Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial. IBSN: 978-84-1685-55-7.
- Yanal, R. (2003). Two Monsters in Search of a Concept, *Contemporary Aesthetics*, 1(1), 11. <https://bit.ly/3mH4jiF>

Young, E. (1991). The Silence of the Lambs and the flaying of feminist theory. *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies*, 9(3), 4-35. https://doi.org/10.1215/02705346-9-3_27-4

Žižek, S. (2009). *Sobre la violencia: seis reflexiones marginales*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica. ISBN: 978-950-12-6902-4

Žižek, S. (2011). Hannibal Lecter y el analista lacaniano. *Aesthetika. Revista Internacional sobre Subjetividad, Política y Arte*, 7(1), 70-71. <https://bit.ly/31vyBMN>

Zunzunegui, S. (1994) *Paisajes de la forma*. Madrid: Ediciones Cátedra. ISBN: 84-376-1273-X

Zunzunegui, S. (1996). *La mirada cercana: microanálisis filmico*. Madrid: Paidós papeles para la comunicación. ISBN: 9788449302312

10. Listado de ficciones citadas

Películas

Allen, W. (Director). (1977). *Annie Hall* [Película]. Jack Rollins & Charles H. Joffe Production.

Argento, D. (Director). (1977). *Suspiria* [Película]. Seda Spettacoli

Argento, D. (Director). (2007). *Giallo* [Película]. Footprint Investment.

A. Romero, G. (Director). (1982). *Creepshow* [Película]. Warner Bros., Laurel Entertainment Inc.

Bacon, L. (Director). (1933). *42nd Street* [La calle 42] [Película]. Warner Bros.

Brahm, J. (Director). (1944). *The Lodger* [Jack, el destripador] [Película]. 20th Century Fox.

Baker, R. S. y Berman, M. (Director). (1959). *Jack the Ripper* [El destripador de Londres] [Película]. Mid Century Película Productions Ltd.

Burr, J. (Director). (1990). *Leatherface: Texas Chainsaw Massacre III* [La matanza de Texas 3] [Película]. New Line Cinema.

Capra, F. (Director). (1944). *Arsenic Old Lace* [Arsénico por compasión] [Película]. Warner Bros.

Carpenter, J. (Director). (1978). *Halloween* [La noche de Halloween] [Película]. Compass International Pictures, Falcon International Productions.

Chaplin, C. (Director). (1947). *Monsieur Verdoux* [Película]. United Artists, Charles Chaplin Productions.

Clouzot, H. G. (Director). (1955). *Les diaboliques* [Las diabólicas] [Película]. Vera Películas.

Comfort, L. (Director). (1945). *Bedelia* [Película]. British National Películas, John Corfield Productions.

Craven, W. (Director). (1984). *Nightmare on Elm Street* [Pesadilla en Elm Street] [Película]. New Line Cinema, Media Home Entertainment, Smart Egg Pictures.

Craven, W. (Director). (1996). *Scream* [Scream. Vigila quién llama] [Película]. Dimension Películas, Woods Entertainment.

Cronenberg, D. (Director). (2007). *Eastern Promises* [Promesas del este] [Película]. BBC Películas, Astral Media, Corus Entertainment, TéléPelícula Canada, Kudos Productions, Serendipity Point Películas, Scion Películas, Shine Pictures.

Cunningham, S. (Director). (1980). *Friday the 13th* [Película]. Paramount Pictures.

Curtiz, M. (Director). (1933). *Mystery of the Wax Museum* [Los crímenes del museo] [Película]. Warner Bros.

Demme, J. (Director). (1991). *The Silence of the Lambs* [El Silencio de los Corderos] [Película]. Orion Pictures.

Donner, R. (Director). (1978). *Superman: The Movie* [Superman] [Película]. Dovemead Películas, Película Export AG, International Película Production.

Donner, R. (Director). (1985). *The Goonies* [Los Goonies] [Película]. Amblin Entertainment, Warner Bros.

Fincher, D. (Director). (1995). *Seven* [Película]. New Line Cinema, Kopelson Entertainment.

Fincher, D. (Director). (1999). *Fight Club* [El club de la lucha] [Película]. Fox 2000 Pictures, Regency Enterprises, Linson Películas, Atman Entertainment, Knickerbocker Películas, Taurus Película.

Fincher, D. (Director). (2007). *Zodiac* [Película]. Warner Bros., Paramount Pictures, Phoenix Pictures.

Fleischer, R. (Director). (1968). *The Boston Strangler* [El estrangulador de Boston] [Película]. 20th Century Fox.

Fleischer, R. (Director). (1971). *10 Rillington place* [El estrangulador de Rillington Place] [Película]. Columbia Pictures.

Ford Coppola, F. (Director). (1972). *The Godfather* [El Padrino] [Película]. Paramount Pictures, Alfran Productions.

Ford Coppola, F. (Director). (1974). *The Godfather. Part II* [El Padrino. Parte II] [Película]. Coppola Co. Production

Ford Coppola, F. (Director). (1990). *The Godfather. Part III* [El Padrino. Parte III] [Película]. Paramount Pictures.

Friedkin, W. (Director). (1973). *The exorcist* [El exorcista] [Película]. Warner Bros., Hoya Productions.

Geronimi, C., Larson, E., Reitherman, W. y Clark, L. (Director). (1959). *La Bella durmiente* [Sleeping Beauty] [Película]. Walt Disney Productions.

Gillespie, C. (Director). (2021). *Cruella* [Película]. Walt Disney Pictures, Gunn Films, Marc Platt Productions.

Gilligan, V. (Director). (2019). *El camino: A Breaking Bad Movie* [El Camino: Una película de Breaking Bad] [Película]. Netflix, AMC, Sony Pictures Television.

Greenaway, P. (Director). (1989). *The Cook, the Thief, His Wife & Her Love* [El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante] [Película]. Allarts Cook Ltd, Erato Películas, Películas Inc.

Haneke, M. (Director). (1997). *Funny games* [Película]. Wega-Película.

Hanson, C. (Director). (1992). *The Hand that Rocks the Cradle* [La mano que mece la cuna] [Película]. Hollywood Pictures, Interscope Communications.

Hardwicke, C. (Director). (2008). *Twilight* [Crepúsculo] [Película]. Summit Entertainment, Temple Hill, Maverick Películas, Imprint Entertainment, Goldcrest Películas, Twilight Productions.

Harron, M. (Director). (2000). *American Psycho* [Película]. Lionsgate

Hill, J. (Director). (1965). *Study in terror* [Estudio de terror] [Película]. Compton Películas, Sir Nigel Películas.

Hitchcock, A. (Director). (1927). *The Lodger: A Story of the London Fog* [El enemigo de las rubias] [Película]. Carlyle Blackwell Productions, Gainsborough Pictures.

Hitchcock, A. (Director). (1940). *Rebecca* [Película]. Selznick International Pictures.

Hitchcock, A. (Director). (1943). *Shadow of a Doubt* [La sombra de una duda] [Película]. Universal Pictures.

Hitchcock, A. (Director). (1945). *Spellbound* [Recuerda] [Película]. Selznick International Pictures.

Hitchcock, A. (Director). (1958). *Vertigo* [Vértigo][Película]. Paramount Pictures, Alfred J. Hitchcock Productions.

Hitchcock, A. (Director). (1960). *Psycho* [Psicosis] [Película]. Paramount Pictures.

Hooper, T. (Director). (1974). *Texas Chain saw Massacre* [La matanza de Texas] [Película]. Bryanston Picture.

Hooper, T. (Director). (1986). *The Texas Chainsaw Massacre 2* [La matanza de Texas 2] [Película]. Cannon Películas, Golan-Globus Productions.

Jones, C. (Director). (1955). *Peter Pan* [Película]. National Broadcasting Company (NBC).

Jordan, N. (Director). (1994). *Interview with the Vampire: The Vampire Chronicles* [Entrevista con el vampiro] [Película]. Geffen Pictures.

Kubrick, S. (Director). (1971). *A Clockwork Orange* [La naranja mecánica] [Película]. Warner Bros., Hawk Películas.

Kubrick, S. (Director). (1980). *The Shining* [El Resplandor] [Película]. Hawk Films, Peregrine, Warner Bros., Producers Circle.

Lang, F. (Director). (1931). *M* [M, el vampiro de Dusseldorf] [Película]. Nero Película.

Laughton, C. (Director). (1955). *The night of the Hunter* [La noche del cazador] [Película]. United Artists.

Leone, S. (Director). (1966). *Il buono, il brutto, il cattivo* [El bueno, el feo y el malo] [Película]. Produzioni Europee Associati (PEA), Arturo González P.C, Constantin Película.

Liebman, M. y O'Curran, Charles (Director). (1954). *Satins and Spurs*. [Película]. National Broadcasting Company (NBC).

Lucas, G. (Director). (1977). *Star Wars* [La guerra de las galaxias. Episodio IV: Una nueva esperanza] [Película]. Lucasfilm, 20th Century Fox.

Lynch, D. (Director). (1992). *Twin Peaks: Fire Walk with me* [Twin Peaks: Fuego camina conmigo] [Película]. Twin Peaks Production, New Line Cinema.

Mann, M. (Director). (1986). *Manhunter* [Película]. De Laurentiis Entertainment Group (DEG), Red Dragon Productions.

Maylam, T. (Director). (1996). *The Burning* [La quema] [Película]. Peliculaways Pictures, The Cropsy Venture.

Mendes, S. (Director). (1999). *American Beauty* [Película]. DreamWorks SKG

Murnau, F. W. (Director). (1922). *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* [Nosferatu] [Película]. Prana-Película GmbH.

Nolan, C. (Director). (2008). *El caballero oscuro* [The Dark Knight] [Película]. Legendary Pictures, DC Entertainment, Syncopy Films.

Noyce, P. (Director). (1999). *The Bone Collector* [El coleccionista de huesos] [Película]. Universal Pictures, Columbia Pictures.

Phillips, T. (Director). (2019). *Joker* [Película]. DC Comics, DC Entertainment, Warner Bros., Village Roadshow, Bron Studios, Creative Wealth Media Finance, 22 & Indiana Pictures.

Porter, E. S. (Director). (1903). *The Great Train Robbery* [Asalto y robo al tren] [Película]. Edison Manufacturing Company.

Powel, M. (Director). (1960). *Peeping Tom* [El fotógrafo del pánico] [Película]. Amalgamated Productions, Michael Powell.

Ratner, B. (Director). (2002). *Red Dragon* [Dragón Rojo] [Película]. Universal Pictures, Dino de Laurentiis, Metro-Goldwyn-Mayer.

Rusell, K. (Director). (1980). *Altered States* [Un viaje alucinante al fondo de la mente] [Película]. Warner Bros.

Schroeder, B. (Director). (1992). *Single White Female* [Mujer blanca soltera busca...] [Película]. Columbia Pictures.

Scorsese, M. (Director). (2019). *The Irishman* [El Irlandés] [Película]. Netflix, Sikelia Productions, Tribeca Productions.

Scott, T. (Director). (1983). *The Hunger* [El ansia] [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer, Peerford Ltd.

Scott, R. (Director). (1991). *Thelma & Louise* [Thelma y Louise]. Pathé Entertainment, Percy Main, Star Partners III Ltd.

Scott, R. (Director). (2001). *Hannibal* [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Universal Pictures, Dino de Laurentiis, Scott Free Productions.

Slade, D. (Director). (2018). *Black Mirror: Bandersnatch* [Película]. Netflix.

Spielberg, S. (Director). (1982). *E.T. The Extra-Terrestrial* [E.T., el extraterrestre] [Película]. Universal Pictures, Amblin Entertainment.

Spielberg, S. (Director). (1984). *Indiana Jones and the Temple of Doom* [Indiana Jones y el templo maldito] [Película]. Paramount Pictures, LucasPelícula.

Stone, O. (Director). (1994). *Natural Born Killers* [Asesinos natos] [Película]. Warner Bros., Regency Enterprises, Alcor Películas.

Stromberg, R. (Director). (2014). *Maleficent* [Maléfica] [Película]. Walt Disney Pictures, Roth Películas.

Tarantino, Q. (Director). (1994). *Pulp Fiction* [Película]. Miramax, Band Apart, Jersey Películas.

Tarkovski, A. (Director). (1975). *Zérkalo* [El espejo] [Película]. Mosfilm.

Tykwer, T. (Director). (2006). *Das Parfum - Die Geschichte eines Mörders* [El perfume: Historia de un asesino] [Película]. VIP Medienfonds 4, Neff Productions, Castelao Productions.

Trier, L. V. (Director). (2009). *Antichrist* [Anticristo] [Película]. Zentropa Productions

Truffaut, F. (Director). (1959). *Les quatre cents coups* [Los cuatrocientos golpes] [Película]. Les Películas du Carrosse.

Vallée, J.M. (Director). (2013). *Dallas Buyers Club* [Película]. Truth Entertainment, Voltage Pictures, R² Películas, Evolution Independent.

Van Sant, G. (Director). (2003). *Elephant* [Película]. Meno Película Company, Blue Relief.

Verhoeven, P. (Director). (1992). *Basic Instinct* [Instinto Básico] [Película]. Carolco Pictures, Canal+.

Webber, P. (Director). (2007). *Hannibal Rising* [Hannibal: El origen del mal] [Película]. Young Hannibal Productions, Carthago Películas S.a.r.l, Dino de Laurentiis Cinematographica, ETIC Películas, Ingenious Película Partners, Quinta Communications, Zephyr Películas.

Welles, O. (Director). (1941). *Citizen Kane* [Ciudadano Kane] [Película]. RKO, Mercury Theatre Productions.

Welles, O. (Director). (1942). *The Magnificent Amersons* [El cuarto mandamiento] [Película]. RKO.

Welles, O. (Director). (1975). *F for fake* [Fraude] [Película]. SACI, Les Películas de l'Astrophore, Janus Película und Fernsehen.

Whale, J. (Director). (1931). *Frankenstein* [El doctor Frankenstein] [Película]. Universal Pictures.

Whale, J. (Director). (1932). *The Old Dark House* [El caserón de las sombras] [Película]. Universal Pictures.

Wiene, R. (Director). (1920). *Das Cabinet des Dr. Caligari* [El gabinete del doctor Caligari] [Película]. Decla Película.

Young, T. (Director). (1962). *Dr. No* [Agente 007 contra el Dr. No] [Película]. EON Productions.

Series

Abrams, J. J., Lindelof, D., Lieber J. y Cuse, C. (Productor Ejecutivo). (2004-2010). *Lost* [Perdidos] [Serie de televisión]. CBS Television Studios, Touchstone Television, Bad Robot, Grass Skirt Productions.

Ackerman, H., Arnold, D., Froug, W. y Asher, W. (Productor Ejecutivo). (1964-1972). *Bewitched* [Embrujada] [Serie de televisión]. Ashmont Productions, Screen Gems Television.

Aguirre-Sacasa, R., Toland Krieger, L., Goldwater, J. y Schechter, S. (Productor Ejecutivo). (2018-2020). *Chilling Adventures of Sabrina* [Las escalofriantes aventuras de Sabrina] [Serie de televisión]. Warner Bros. Television.

Antonacci, G. y Nardino, G. (Productor Ejecutivo). (1984-1989). *Brothers* [Serie de televisión]. Gary Nardino Productions, Paramount Video, Paramount Television.

Araki, T. (Productor Ejecutivo). (2006-2007). *Desu Nōto* [Death Note] [Serie de televisión]. D.N. Dream Partners, Madhouse, Nippon TV, Shueisha, VAP.

Arnaz, D. (Productor Ejecutivo). (1951-1957). *I love Lucy* [Serie de televisión]. CBS Films, CBS Television Distribution.

Asher, I. (Productor Ejecutivo). (1955-1957). *20th Century Fox hour*. [Serie de televisión]. TCF Television Productions, CBS Productions.

Autry, G. y Schaefer, A. (Productor Ejecutivo). (1950-1956). *The Gene Autry Show* [Serie de televisión]. Flying 'A' Productions.

Ball, A., Cleveland, R., Taylor, C., Soloway, J., Williams, C. et al. (Productor Ejecutivo). (2001-2005). *Six Feet Under* [A dos metros bajo tierra] [Serie de televisión]. HBO, The Greenblatt Janollari Studio, Actual Size Películas, Actual Size Productions.

Ball, A., Woo, A., Buckner, B., Oliver, N., Tucker, R. et al. (Productor Ejecutivo). (2008-2014). *True Blood* [Serie de televisión]. HBO.

Barton Lewis, R. (Productor Ejecutivo). (1996-1998). *Poltergeist: The legacy* [Poltergeist: El legado] [Serie de televisión]. PMP Legacy Productions, Trilogy Entertainment Group, MGM Television, Showtime.

Bays, C., Thomas, C., Fryman, P. y Greenberg, R. (Productor Ejecutivo). (2005-2014). *How I met your mother* [Cómo conocí a vuestra madre] [Serie de televisión]. Bays & Thomas Productions, 20th Century Fox Television.

Benioff, D., Weiss, D. B. Martin, G. R.R., Taylor, V., Nutter, D. et al. (Productor Ejecutivo). (2011-2019). *Game of thrones* [Juego de Tronos] [Serie de televisión]. HBO Entertainment, Television 360, Grok! Television, Generator Entertainment, Startling Television, Bighead Littlehead.

Bennett, H., Epstein, J. y Pice, F. (Productor Ejecutivo). (1976). *Rich Man, Poor Man* [Hombre rico, hombre pobre] [Serie de televisión]. Universal Pictures Television

Berger, R. (Productor Ejecutivo). (1978). *Holocaust* [Holocausto] [Serie de televisión]. Titus Productions Inc.

Berlanti, G., Gamble, S., Siega, M., Morgenstein, L., Tree, S. et al. (Productor Ejecutivo). (2018-presente). *You* [Serie de televisión]. A+E Studios, Alloy Entertainment, Berlanti Productions, Warner Horizon Television.

Blatt, D. H. y Singer, R. (Productor Ejecutivo). (1984-1985). *V* [Serie de televisión]. Warner Bros. Television.

Bochco, S., Kozoll, M., Milch, D., Lewis, J., Yerkovich, A., Tinker, G. et al. (Productor Ejecutivo). (1981-1987). *Hill Street Blues* [Canción triste de Hill Street] [Serie de televisión]. MTM Enterprises, National Broadcasting Company (NBC).

Bochco, S., Fisher, T. L., Kelley, D. E., Tinker, M., Hoblit, G. et al. (Productor Ejecutivo). (1986-1994). *L.A. Law* [La ley de los Ángeles] [Serie de televisión]. Steven Bochco Productions, 20th Century Fox Television, 20th Television.

Bochco, S., Milch, D., Clark, B., Tinker, M., Mills, D. et al. (Productor Ejecutivo). (1993-2005). *NYPD Blue* [Policías de Nueva York] [Serie de televisión]. Steven Bochco Productions, 20th Century Fox Television.

Bochco, S., Eglee, C. H. y Fresco, M. (Productor Ejecutivo). (1995-1997). *Murder one* [Serie de televisión]. Steven Bochco, 20th Century Fox Television.

Boomer, L. y Carlson, M. (Productor Ejecutivo). (2000-2006). *Malcolm in the middle* [Malcom] [Serie de televisión]. Satin City Productions, Regency Television, 20th Century Fox Television.

Brancato, C., Bernard C., Miro D. y Eckstein, P. (Productor Ejecutivo). (2015-2017). *Narcos* [Serie de televisión]. Gaumont International Television, Netflix.

Brand, J., Falsey, J., Chase, D., Frolov, D., Hall, B. et al. (Productor Ejecutivo). (1990-1995). *Northern Exposure* [Doctor en Alaska] [Serie de televisión]. Universal Pictures.

Breckman, A., Hoberman, D., Shalhoub, T., Scharpling, T. y Thompson, T. (Productor Ejecutivo). (2002-2009). *Monk* [Serie de televisión]. Mandeville Productions, CBS Television Studios, Moratim Produktions, NBC Universal Television, Touchstone Television, USA Cable Entertainment, Universal Media Studios (UMS).

Brooker, C., Reisz, B. y Jones, A. (Productor Ejecutivo). (2011-2019). *Black Mirror* [Serie de televisión]. Zeppotron, Channel 4, House of Tomorrow.

Brooker, C. (Guionista) y Harris, O. (Director). (21 de octubre de 2016). San Junipero (Temporada 3, episodio 4) [Episodio de serie de televisión]. En Brooker, C., Reisz, B. y Jones, A. (Productor Ejecutivo). *Black Mirror* [Serie de televisión]. Zeppotron, Channel 4, House of Tomorrow.

Brooker, C. y Bridges, W. (Guionista) y Haynes, T. (Director). (29 de diciembre de 2017). USS Callister (Temporada 4, episodio 1) [Episodio de serie de televisión]. En Brooker, C., Reisz, B. y Jones, A. (Productor Ejecutivo). *Black Mirror* [Serie de televisión]. Zeppotron, Channel 4, House of Tomorrow.

Brooks, J. L. y Burns, A. (Productor Ejecutivo). (1970-1977). *Mary Tyler Moore Show* [La chica de la tele] [Serie de televisión]. MTM Enterprises.

Brooks, J. L., Groening, M. y Simon, S. (Productor Ejecutivo). (1989-presente). *The Simpsons* [Los Simpson] [Serie de televisión]. Gracie Films, 20th Century Fox Television, Film Roman.

Bruckheimer, J., Zuiker, A. E, Petersen, W., Donahue, A., Fink, K. et al. (Productor Ejecutivo). (2000-2015). *CSI: Crime Scene Investigation* [CSI: Las Vegas] [Serie de televisión]. Alliance Atlantis Communications, Jerry Bruckheimer Television, CBS Productions, CBS Paramount Network Television, CBS Television Studios.

Bruckheimer, J., Devine, E., Zuiker, A. E. y Lautanen, S. (Productor Ejecutivo). (2002-2012). *CSI: Miami* [Serie de televisión]. CBS Paramount Network Television, CBS Productions, The American Travelers, Alliance Atlantis Communications, Jerry Bruckheimer Films.

Bruckheimer, J., Zuiker, A. E., Sinise, G., Cannon, D. y Veasey, P. (Productor Ejecutivo). (2004-2013). *CSI: New York* [CSI: Nueva York] [Serie de televisión]. Alliance Atlantis Communications, CBS Paramount Network Television, Clayton Entertainment, Jerry Bruckheimer Television.

Burge, C. M., Kern, B., Spelling, A. y Duke Vincent, E. (Productor Ejecutivo). (1998-2006). *Charmed* [Embrujadas] [Serie de televisión]. Spelling Television, Northshore Productions, Viacom Productions, Paramount Pictures.

Burrows, J. (Productor Ejecutivo). (1982-1993). *Cheers* [Serie de televisión]. Charles/Burrows/Charles Productions, Paramount Television.

Campbell, C., Kronish, S., Moses, K. y Sander, I. (Productor Ejecutivo). (1996-2000). *Profiler* [Serie de televisión]. Three Putt Productions, National Broadcasting Company (NBC), NBC Studios

Cannell, S. J., Lupo, F., Ashley, J., Bowman, R. S. y Hasburgh, P. (Productor Ejecutivo). (1983-1987). *The A-team* [Serie de televisión]. Stephen J. Cannell, Universal Pictures Television.

Carsey, M., Werner, T., Finestra, C., Markus, J., Williams, M. et al. (Productor Ejecutivo). (1984-1992). *The Cosby Show* [El show de Bill Cosby] [Serie de televisión]. Bill Cosby, Carsey-Werner Company, National Broadcasting Company (NBC).

Carter, C., Sponitz, G., Gilligan, V., Shiban, J., Manners, K. et al. (Productor Ejecutivo). (1993-2000). *The X-Files* [Expediente X] [Serie de televisión]. 20th Century Fox Television, Ten Thirteen Productions.

Casey, P., Lee, D., Angell, D., Lloyd, C., Keenan, J. et al. (Productor Ejecutivo). (1993-2004). *Frasier* [Serie de televisión]. Grub Street Productions, Paramount Television, Paramount Television.

Chaiken, I., Lam, R., Golin, S. y Kennar, L. (Productor Ejecutivo). (2004-2009). *The L Word* [L] [Serie de televisión]. Showtime, Viacom Productions.

Chase, D., Winer, M., Winter, T., Kessler, T. A., Grey, B. et al. (Productor Ejecutivo). (1999-2007). *The Sopranos* [Los Sopranos] [Serie de televisión]. HBO, Brillstein Entertainment Partners.

Chulack, C., Wells, J., Crichton, M., Orman, J., Woodward, L. et al. (Productor Ejecutivo). (1994-2009). *ER* [Urgencias] [Serie de televisión]. Warner Bros. Television, Amblin Television, Constant C Productions, John Wells Productions.

Cohen, J., Cohen, E., Littlefield, W., Hawley, N., Oakes, C. et al. (Productor Ejecutivo). (2014). *Fargo* [Serie de televisión]. FX Productions, MGM Television

Cohen, J., Cohen, E., Littlefield, W., Hawley, N., Oakes, C. et al. (Productor Ejecutivo). (2015). *Fargo II* [Serie de televisión]. 26 Keys Productions, FX Productions, Littlefield Company.

Cohen, J., Cohen, E., Littlefield, W., Hawley, N., Oakes, C. et al. (Productor Ejecutivo). (2017). *Fargo III* [Serie de televisión]. 26 Keys Productions, MGM Television, Littlefield Company, FX Productions, Nomadic Pictures.

Cohen, J., Cohen, E., Littlefield, W., Hawley, N., Oakes, C. et al. (Productor Ejecutivo). (2020). *Fargo IV* [Serie de televisión]. FX Productions, MGM Television.

Collins, D., Williams, M. y Metzler D. (Productor Ejecutivo). (2003-2007). *Queer Eye for the Straight Guy* [Serie de televisión]. Scout Productions.

Collins, D., Williams, M., Eric, R., Sher, A., Eilenberg, D. et al. (Productor Ejecutivo). (2018-presente). *Queer eye* [Serie de televisión]. Scout Productions, ITV Studios, ITV Entertainment.

Coon, G. L., Lucas, J. M. y Freiburger, F. (Productor Ejecutivo). (1966-1969). *Star Trek: The original series* [Star Trek: La serie original] [Serie de televisión]. National Broadcasting Company (NBC).

Cowen, R. y Lipman, D. (Productor Ejecutivo). (2000-2005). *Queer as Folk* [Serie de televisión]. Cowlip Productions, Tony Jonas Productions, Showtime, QAF V Productions, Temple Street Productions.

Cramer, D. S. (Productor Ejecutivo). (1974). *QB VII* [Serie de televisión]. Douglas S. Cramer Company, Screen Gems.

Daniels, G., Gervais, R., Merchant, S., Lieberstein, P., Novak, B.J. et al. (Productor Ejecutivo). (2005-2013). *The Office* [Serie de televisión]. Universal Pictures Television.

David, L., Seinfeld, J., Shapiro, G., West, H. y Scheinman, A. (Productor Ejecutivo). (1989-1998). *Seinfeld* [Serie de televisión]. Castle Rock Entertainment, West-Shapiro.

Davies, R. T. y Schindler, N. (Productor Ejecutivo). (1999-2000). *Queer as folk* [Serie de televisión]. Channel 4

Davis, D. y Cronyn, H. (Productor Ejecutivo). (1948-1949). *Actor's Studio* [Serie de televisión]. The Actors Studio, World Video Company.

Davis, J., Echevarría, R., Adelstein, M., Gateley, L., Williams, B. et al. (Productor Ejecutivo). (2011-2017). *Teen Wolf* [Serie de televisión]. MGM Television, MTV.

Davis, J., Gordon, M., Sherman Barrois, J., Zeiman, A. y Schindler, P. (Productor Ejecutivo). (2005-2020). *Criminal Minds* [Mentes criminales] [Serie de televisión]. Touchstone Television, Paramount Television, The Mark Gordon Company, American Broadcasting Company (ABC).

Davola, J., Fields, G., Firestein, L., Veasey, P., Ivory Wayans, K. et al. (Productor Ejecutivo). (1990-1994). *In living color* [La vida en color] [Serie de televisión]. 20th Century Fox Television, Ivory Way Productions.

Disney, W. y Eisner, M. (Productor Ejecutivo). (1954-1961). *Disneyland* [Disneylandia] [Serie de televisión]. Walt Disney Productions.

Doherty, R., Timberman, S., Beverly, C., Coles, J., Polson, J. et al. (Productor Ejecutivo). (2012-2019). *Elementary* [Serie de televisión]. CBS Productions, Timberman/Beverly Productions, Hill of Beans Productions.

Dortort, D. (Productor Ejecutivo). (1959-1973). *Bonanza* [Serie de televisión]. National Broadcasting Company.

Farr, D., Alfano, J., Coan, T., Woodhead, A., Bevan, T. et al. (Productor Ejecutivo). (2019-presente). *Hanna* [Serie de televisión]. Amazon Studios, NBC Universal Television, Tomorrow Studios, Working Title Television.

Felton, N. (Productor Ejecutivo). (1964-1968). *The Man from U.N.C.L.E* [El agente de CIPOL] [Serie de televisión]. Arena Productions, MGM Television.

Felton, F. y Rolfe, S. (Productor Ejecutivo). (1966-1967). *The girl from U.N.C.L.E* [La chica de CIPOL] [Serie de televisión]. National Broadcasting Company (NBC).

Fincher, D., Spacey, K., Roth, E., Donen, J., Brunetti, D. et al. (Productor Ejecutivo). (2013-2018). *House of cards* [Serie de televisión]. Netflix, Media Rights Capital (MRC), Panic Pictures, Trigger Street Productions.

Willimon, B. (Guionista) y Fincher, D. (Director). (1 de febrero de 2013). Chapter 1 (temporada 1 episodio 1) [Episodio de serie de televisión]. En Fincher, D., Spacey, K., Roth, E., Donen, J., Brunetti, D. et al. (Productor Ejecutivo). *House of cards* [Serie de televisión]. Netflix, Media Rights Capital (MRC), Panic Pictures, Trigger Street Productions.

Fincher, D. y Hannah, L. (Productor Ejecutivo). (2017-presente). *Mindhunter* [Serie de televisión]. Netflix, Denver and Delilah Productions, Panic Pictures.

Finnerty, J., Fontana, T., Levinson, B. y Bromell, H. (Productor Ejecutivo). (1993-1998). *Homicide: Life on the Street* [Serie de televisión]. Baltimore Pictures, Fatima Productions, MCEG-Sterling Entertainment, NBC Studios, Reeves Entertainment Group, Thames Television.

Fontana, T., Levinson, B. y Finnerty, J. (Productor Ejecutivo). (1997-2003). *Oz* [Serie de televisión]. The Levinson/Fontana Company, Rysher Entertainment, Viacom Productions, HBO Original Programming.

Forster, W. (Productor Ejecutivo). (1951-1952). *Sua vida me pertence* [Serie de televisión]. TV Tupi.

Foss, S. y Bernth, P. (Productor Ejecutivo). (2007-2012). *Forbrydelsen* [The Killing: crónica de un asesinato] [Serie de televisión]. Radio (DR), ZDF Enterprises, SVT, Norsk Rikskringkasting, Nordvision, ZDF, Nordisk Film.

Fuller, B., Masius, J., Spezialy, T. y Godchaux, S. (Productor Ejecutivo). (2003-2004). *Dead like me* [Tan muertos como yo] [Serie de televisión]. MGM Television.

Fuller, B., Holland, T. y Minear, T. (Productor Ejecutivo). (2004). *Wonderfalls* [Serie de televisión]. Living Dead Guy Productions.

Fuller, B., Jinks, D. y Cohen, B. (Productor Ejecutivo). (2007-2008). *Pushing Daisies* [Criando malvas] [Serie de televisión]. The Jinks/Cohen Company, Living Dead Guy Productions, Warner Bros. Television.

Fuller, B., De Laurentiis, M., Slade, D., Rymer, M., Dumas, S. et al. (Productor Ejecutivo). (2013-2015). *Hannibal* [Serie de televisión]. Gaumont International Television, National Broadcasting Company (NBC).

Garcia, G., Buckland, M. y Bowman, B. (Productor Ejecutivo). (2005-2009). *My name is Earl* [Me llamo Earl] [Serie de televisión]. 20th Century Fox Television, Amigos de Garcia Productions.

Gelbart, L., Reynolds, G., Rappaport, J., Metcalfe, B., Koenig, D. et al. (Productor Ejecutivo). (1972-1983). *M.A.S.H.* [Serie de televisión]. 20th Century Fox.

Geller, B., Crane, B., Balter, A., Justman, R. H., Woodfield, W. et al. (Productor Ejecutivo). (1966-1973). *Mission: Impossible* [Misión: imposible] [Serie de televisión]. Desilu Productions, Paramount Television.

Gilligan, V., Cranston, B., Walley-Beckett, M., Gould, P., Schnauz, T. et al. (Productor Ejecutivo). (2008-2013). *Breaking Bad* [Serie de televisión]. Gran Via Productions, High Bridge Productions, Sony Pictures Television.

Gilligan, V., Gould, P., Hutchison, G., Glatzer, J., Smith, G. et al. (Productor Ejecutivo). (2015-presente). *Better Call Saul* [Serie de televisión]. AMC, High Bridge Productions, Crystal Diner Productions, Gran Via Productions, Sony Pictures Television

Gómez, S., Matyka, M., McCarthy, T., Golin, S. Sugar, M. et al. (Productor Ejecutivo). (2017-2020). *Thirteen reasons why* [Por trece razones] [Serie de televisión]. Netflix, Kicked to the Curb Productions, Anonymous Content, July Moon Productions, Paramount Television.

Gordon, H., Gansa, A., Raff, G., Cuesta, M., Nir, A. et al. (Productor Ejecutivo). (2011-2020). *Homeland* [Serie de televisión]. 20th Century Fox Television.

Hanson, H., Josephson, B., Nathan, S., Toynton, I., Kettner, C. et al. (Productor Ejecutivo). (2005-2017). *Bones* [Serie de televisión]. 20th Century Fox Television, Far Field Productions, Josephson Entertainment.

Hart, P., Conniff, F., Bakay, N. y Hart, M. J. (Productor Ejecutivo). (1996-2003). *Sabrina, The Teenage Witch* [Sabrina, cosas de Brujas] [Serie de televisión]. Hartbreak Films, Viacom Productions, Finishing The Hat.

Heller, B., Nutter, D. y Berger, A. (Productor Ejecutivo). (2008-2015). *The Mentalist* [El mentalista] [Serie de televisión]. Warner Bros. Television, Primrose Hill Productions.

Hirst, M., Bevan, T., Silverman, B., Fellner, E., Weber, J. et al. (Productor Ejecutivo). (2007-2010). *The Tudors* [Los Tudor] [Serie de televisión]. Reveille Eire, Working Title Television, Octagon Entertainment, Peace Arch Entertainment, Showtime Networks.

Hitchcock, A. (Productor Ejecutivo). (1955-1969). *Alfred Hitchcock presents* [Serie de televisión]. Universal Pictures Television, Shamley Productions, Revue Studios.

Howard, R., Grazer, B., Hanks, T. y Bostik, M. (Productor Ejecutivo). (1998). *From the Earth to the Moon* [De la tierra a la luna] [Serie de televisión]. Clavius Base, Go Flight Inc, Imagine Entertainment, HBO.

Huggins, R. y Trapnell, C. (Productor Ejecutivo). (1957-1962). *Maverick* [Serie de televisión]. Warner Bros. Television.

Iannucci, A., Smith, W., Louis-Dreyfus, J., Mandel, D., Blackwell, S. et al. (Productor Ejecutivo). (2012-2019). *Veep* [Serie de televisión]. HBO.

Jacobs, D. (Productor Ejecutivo). (1978-1991). *Dallas* [Serie de televisión]. Lorimar Television.

Johnson, K. (Productor Ejecutivo). (1978). *The Incredible Hulk* [El increíble Hulk] [Serie de televisión]. Universal Pictures Television.

Jones, Q., Salzman, D. Borowitz, D. y Borowitz, A., Smith, W. et al. (Productor Ejecutivo). (1990-1996). *The Fresh Prince of Bel-Air* [El príncipe de Bel-Air] [Serie de televisión]. The Stuffed Dog Company, Quincy Jones Entertainment, Quincy Jones-David Salzman Entertainment, NBC Productions, Warner Horizon Unscripted Television.

Katzka, G. (Productor Ejecutivo). (1983-1986). *Philip Marlowe, Private Eye* [Serie de televisión]. David Wickes, HBO, London Weekend Television (LWT), Paragon Motion Pictures.

Kauffman, M. y Crane, D. (Productor Ejecutivo). (1994-2004). *Friends* [Serie de televisión]. Warner Bros. Television, Bright/Kauffman/Crane Productions.

Kelley, D. E., Kramer J., Bromwell H., Tinker, J., D'Elia, B. et al. (Productor Ejecutivo). (1994-2000). *Chicago Hope* [Serie de televisión]. 20th Century Fox Television, David E. Kelley Productions.

Kelley, D. E., Kramer, J., D'Elia, B., Robin, S., Listo, M. et al. (Productor Ejecutivo). (1997-2000). *Ally McBeal* [Serie de televisión]. 20th Century Fox Television, David E. Kelley Productions

Kelley, D. E., Vallée, J.M., Arnold, A., Papandrea, B., Saari, P. et al. (Productor Ejecutivo). (2017-presente). *Big Little Lies* [Serie de televisión]. HBO, Blossom Películas.

King, M., King, R., Scott, R., Kennedy, B., Humphrey, T. et al. (Productor Ejecutivo). (2009-2016). *The Good Wife* [Serie de televisión]. CBS Productions, Scott Free Productions.

Kirkman, R., Darabont, F., Gimple, S. M., Nicoltero, G., Alpert, D. et al. (Productor Ejecutivo). (2010-presente). *The Walking Dead* [Serie de televisión]. Circle of Confusion, Valhalla Motion Pictures, Darkwoods Productions, AMC Studios, AMC, Idiot Box Productions.

Klein, H., Knauf, D. y Moore, R. D. (Productor Ejecutivo). (2003-2005). *Carnivàle* [Serie de televisión]. 3 Arts Entertainment, HBO.

Kneale, N. (Productor Ejecutivo). (1953-1957). *The Quatermass Experiment* [Serie de televisión]. BBC.

Kohan, J., Zisk, C., Jones, R., Dannelly, B y Benabib, R. (Productor Ejecutivo). (2005-2012). *Weeds* [Serie de televisión]. Lions Gate Television, Tilted Productions, Weeds Productions.

Kohan, J., Friedman, L., Falk, S., Lennon, G., Trim, M. et al. (Productor Ejecutivo). (2013-2019). *Orange is the New Black* [Serie de televisión]. Netflix, Lionsgate Television.

Kortner, P. (Productor Ejecutivo). (1956-1960). *Playhouse 90* [Serie de televisión]. Universal Pictures Television, Columbia TriStar Domestic Television, Filmaster Productions, Screen Gems Television.

Kurtzman, A. y Lumet, J. (Productor Ejecutivo). (2021-presente). *Clarice* [Serie de televisión]. CBS Television Studios, MGM Television, Metro-Goldwyn-Mayer, Secret Hideout.

Larson, G. A. (Productor Ejecutivo). (1978-1980). *Battlestar Galactica* [Galáctica, Estrella de Combate] [Serie de televisión]. Universal Pictures Television, Glen A. Larson Productions.

Larson, G. A. (Productor Ejecutivo). (1982-1986). *Knight Rider* [El coche fantástico] [Serie de televisión]. Glen A. Larson Productions, Universal Pictures Television.

Leonard, S. (Productor Ejecutivo). (1965-1998). *I Spy* [Yo, espía] [Serie de televisión]. 3F Productions.

LeVine, D. J., Singel, R. y Shuster, J. (Productor Ejecutivo). (1993-1997). *Lois & Clark: The New Adventures of Superman* [Lois & Clark: Las nuevas aventuras de Superman] [Serie de televisión]. December 3rd Productions, Gangbuster Films Inc, Lorimar Television, Roundelay, Warner Bros. Television.

Levitan, S., Lloyd, C., (Productor Ejecutivo). (2009-2020). *Modern Family* [Serie de televisión]. 20th Century Fox Television, Levitan / Lloyd.

Duffer, M., Duffer, R., Levy, S., Cohen, D., Zuker, D., O'Shannon, et al. (Productor Ejecutivo). (2016-presente). *Stranger Things* [Serie de televisión]. Netflix, 21 Laps Entertainment, Monkey Massacre.

Lorre, C., Prady, B. y Aronsohn, L. (Productor Ejecutivo). (2007-2019). *The Big Bang Theory* [Serie de televisión]. Warner Bros. Television.

Lynch, D. y Frost, M. (Productor Ejecutivo). (1990-1991). *Twin Peaks* [Serie de televisión]. Lynch/Frost Productions, Propaganda Films, Spelling Entertainment, Twin Peaks Production.

Lynch, D., Frost, M., Sutherland, S. S. (Productor Ejecutivo). (2017). *Twin Peaks: The return* [Serie de televisión]. Lynch/Frost Productions

Macdonnell, N. (Productor Ejecutivo). (1955-1975). *Gunsmoke* [La ley del revólver] [Serie de televisión]. Arness Production Company, CBS Productions, Filmaster Productions.

MacFarlane, S. (Productor Ejecutivo). (2005-2014). *American dad!* [Serie de televisión]. 20th Century Fox Television.

Mann M. (Productor Ejecutivo). (1984-1989). *Miami Vice* [Corrupción en Miami] [Serie de televisión]. Universal Pictures Television. Michael Mann Productions.

Manos, J. Jr., Cerone, D., Colleton, S., Eegle, C.H., Goldwyn, J. et al. (Productor Ejecutivo). (2006-2013). *Dexter* [Serie de televisión]. The Colleton Company, John Goldwyn Productions, Clyde Phillips Productions, Devilina Production.

Marlowe, A. W., Bowman, R. y Schindel, B. (Productor Ejecutivo). (2009-2016). *Castle* [Serie de televisión]. Beacon Pictures.

Marshall, G. (Productor Ejecutivo). (1974-1984). *Happy Days* [Días felices] [Serie de televisión]. Henderson Productions, Miller-Milkis Productions, Miller-Milkis-Boyett Productions, Paramount Television.

Martin, Q. (Productor Ejecutivo). (1963-1967). *The Fugitive* [El fugitivo] [Serie de televisión]. United Artists, Quinn Martin Productions (QM).

Milch, D. (Productor Ejecutivo). (2004-2006). *Deadwood* [Serie de televisión]. Paramount Television, CBS Paramount Network Television, Red Board Productions.

Miller, B., Moss, E., Miller, B., Fiore, N., Chaiken, I. et al. (Productor Ejecutivo). (2017-presente). *The Handmaid's tale* [El cuento de la criada] [Serie de televisión]. MGM Television, Hulu.

Moye, M. G., Leavitt, R., Gurman, R. y Eells, P. (Productor Ejecutivo). (1987-1997). *Matrimonio con hijos* [Married with Children] [Serie de televisión]. Embassy Television, ELP Communications, Columbia Pictures Television.

Murphy, R., Falchuk, B., Buecher, B., Wong, J., Salt, J. et al. (Productor Ejecutivo). (2011-presente). *American Horror Story* [Serie de televisión]. 20th Century Fox Television, Brad Falchuk Teley-Vision, Ryan Murphy Productions FX Productions.

Murphy, R., Falchuk, B. y Jacobson, Nina (2018-presente). *Pose* [Serie de televisión]. FX Productions.

Mutchnick, M., Kohan, D., Burrows, J., Herschlag, A., Wrubel, B. et al. (Productor Ejecutivo). (1998-2006). *Will & Grace* [Serie de televisión]. KoMut Entertainment, Three Sisters Entertainment, National Broadcasting Company (NBC), Everything Entertainment, New Dominion Pictures, Outdoor Life Network.

Netter, D. y Straczynski, J. M. (Productor Ejecutivo). (1993-1998). *Babylon 5* [Serie de televisión]. Warner Bros. Television, Babylonian Productions.

Nichols, M., Costas, C. D., Brokaw, C. y Haley, M. (Productor Ejecutivo). (2003). *Angels of America* [Serie de televisión]. Avenue Pictures.

Norris, C., Morgan, A., Norris, A. Dawson, G. T., Lupo, F. et al. (Productor Ejecutivo). (1993-2001). *Walker, Texas Ranger* [Walker, Ranger de Texas] [Serie de televisión]. CBS Productions, Columbia TriStar Television, Cannon Television, Amadea Film Productions, Norris Brothers Entertainment.

Orr, W. T. (Productor Ejecutivo). (1955-1962). *Cheyenne* [Serie de televisión]. Warner Bros. Television.

Orr, W. T. (Productor Ejecutivo). (1957-1961). *Surgafoot* [Serie de televisión]. Warner Bros. Television.

Orr, W. T. (Productor Ejecutivo). (1958-1962). *Bronco* [Serie de televisión]. Warner Bros. Television.

Paltrow, B., Fontana, T., Falsey, J., Tinker, M., Tinker, J. et al. (Productor Ejecutivo). (1982-1988). *St. Elsewhere* [Hospital][Serie de televisión]. MTM Productions, National Broadcasting Company (NBC).

Parker, T., Stone, M., Graden, B., Liebling, D., Howell, B. et al. (Productor Ejecutivo). (1997-presente). *South Park* [Serie de televisión]. Celluloid Studios, Braniff Productions, Parker-Stone Productions, South Park Studios, Comedy Partners.

Pizzolatto, N., Fukunaga, C., Brown, R., Harrelson, W., Stephens, S. et al. (Productor Ejecutivo). (2014-presente). *True detective* [Serie de televisión]. HBO, Anonymous Content.

Plec, J., Narducci, M., Morgenstein, L. y Girolamo, G. (Productor ejecutivo). (2013-2018). *The Originals*. Alloy Entertainment, CBS Television Studios, Warner Bros. Television.

Plec, J., Matthews, B., Morgenstein, L. y Girolamo, G. (Productor ejecutivo). (2018-presente). *Legacies*. Alloy Entertainment, CBS Television Studios, Warner Bros. Television.

Raimi, S. (Productor Ejecutivo). (1995-2001). *Xena: The Warrior Princess* [Xena: La princesa guerrera] [Serie de televisión]. Universal Pictures Television, MCA Television, Renaissance Pictures, MCA Television.

Robbenberry, G., Berman, R., Neuss, W., Taylor, J., Braga, B. et al. (Productor Ejecutivo). (1987-1994). *Star Trek: The Next Generation* [Star Trek: La Nueva Generación] [Serie de televisión]. Paramount Television.

Roth, L. y Thompson R. C. (Productor Ejecutivo). (1978-1979). *The Paper Chase* [Vida de estudiante] [Serie de televisión]. 20th Century Fox Television.

Ryan, S., Brazil, S., Mazzara, G., Eegle, C.H., Sutter, K. et al. (Productor Ejecutivo). (2002-2008). *The Shield* [Al margen de la ley] [Serie de televisión]. Fox Television Network, Sony Pictures Television, The Barn Productions, 20th Century Fox Television, Columbia TriStar Television, MiddKid Productions.

Schreder, C. (Productor Ejecutivo). (1984). *The Burning bed* [Serie de televisión]. Tisch-Avnet Productions Inc, National Broadcasting Company (NBC).

Karaszewski, L., Alexander, S., Falchuk, B., Murphy, R., Jacobson, N. et al. (Productor Ejecutivo). (2016-presente). *American Crime Story* [Serie de televisión]. Color Force, Scott & Larry Productions, Ryan Murphy Productions, FX Productions, Fox 21 Television Studios, Cinema Vehicle Services.

Serling, R. (Productor Ejecutivo). (1959-1964). *The Twilight Zone* [Dimensión desconocida] [Serie de televisión]. Cayuga Productions, CBS Productions.

Sherman-Palladino, A., Palladino, D. y Rosenthal, D. S. (Productor Ejecutivo). (2000-2007). *Gilmore Girls* [Las Chicas Gilmore] [Serie de televisión]. Dorothy Parker Drank Here Productions, Hofflund/Polone Production, Warner Bros. Television.

Sherman-Palladino, A., Palladino, D., Lawrence, S. R. y Gilbert, D. (Productor Ejecutivo). (2017-presente). *The marvelous Mrs. Maisel* [La maravillosa Señora Maisel] [Serie de televisión]. Pictures in a Row, Amazon Prime Video.

Shore, D., Jacobs, K., Attanasio, P., Singer, B., Friend, R., Laurie, H. et al. (Productor Ejecutivo). (2004-2012). *House M.D.* [House] [Serie de televisión]. NBC Universal Television, Shore Z Productions, Bad Hat Harry Productions, Moratim Produktions.

Singer, R., Butler, R., Long, C. y Jacobs, D. (Productor ejecutivo). (1993-1997). *Lois & Clark: The New Adventures of Superman* [Lois y Clark: Las nuevas aventuras de Superman] [Serie de televisión]. December 3rd Productions, Gangbuster Films Inc, Lorimar Television, Roundelay, Warner Bros. Television.

Simon, D., Burns, E., Colesberry, R. F., Pelecanos, G., Chappelle, J. et al. (Productor Ejecutivo). (2002-2008). *The Wire* [Bajo escucha] [Serie de televisión]. HBO.

Sorkin, A., O'Donnell, L., Redford, P., Attie, E., Wells, J., et al. (Productor Ejecutivo). (1999-2006). *The West Wing* [El ala Oeste de la Casa Blanca] [Serie de televisión]. Warner Bros. Television, John Wells.

Spelling, A. y Goldberg, L. (Productor Ejecutivo). (1975-1979). *Starky & Hutch* [Starky y Hutch] [Serie de televisión]. Spelling-Goldberg Productions.

Spelling, A. (Productor Ejecutivo). (1981-1989). *Dinasty* [Dinastía] [Serie de televisión]. American Broadcasting Company (ABC).

Spelling, A., Duke, E. V. y Star, D. (Productor Ejecutivo). (1992-1999). *Melrose place* [Serie de televisión]. Darren Star Productions, Fox Television Network, Spelling Television, Torand Productions.

Spielberg, S. (Productor Ejecutivo). (1983-1987). *Amazing Stories* [Serie de televisión]. Amblin Entertainment, Universal Pictures Television.

Spielberg, S. y Hanks, T. (Productor Ejecutivo). (2001). *Band of Brothers* [Hermanos de sangre] [Serie de televisión]. HBO, DreamWorks SKG, DreamWorks Television, Playtone.

Spelling, A. y Vincent, D. E. (Productor Ejecutivo). (1993). *And the band played on* [En el filo de la duda] [Serie de televisión]. HBO, Odissey Entertainment, Spelling Entertainment.

Star, D. y Junge, A. (Productor Ejecutivo). (1998-2004). *Sex and the City* [Sexo en Nueva York] [Serie de televisión]. Darren Star Productions, HBO, Sex and the City Productions.

Star, D. (Productor Ejecutivo). (1990-2000). *Beverly Hills 90210* [Sensación de vivir] [Serie de televisión]. 90210 Productions, Fair Dinkum Productions, Spelling Television, Torand Productions.

Steinberg, H., Bruckheimer, J., Littman, J., Redlich, E., Nash, J. et al. (Productor Ejecutivo). (2002-2009). *Without a trace* [Sin rastro] [Serie de televisión]. Jerry Bruckheimer Films, Grossman Productions.

Stern, L. y Sultan, A. (Productor Ejecutivo). (1965-1970). *Get smart* [Agente 86] [Serie de televisión]. Talent Associates. CBS Productions.

Soloway, J., Sperling, A., Ganatra, N., Rosenthal, R., Bedard, B. et al. (Productor Ejecutivo). (2014-2019). *Transparent* [Serie de televisión]. Amazon Prime Video, Pictures in a Row.

Sud, V., Bondesen, M., Sveistrup, S., Bernth, P., Gabold, I. et al. (Productor Ejecutivo). (2011-2014). *The Killing* [Serie de televisión]. Fox Television Studios, Fuse Entertainment.

Sullivan, B., Davidson, S. y Kagan, J. (Productor Ejecutivo). (1993-1998). *Dr. Quinn, Medicine Woman* [La Doctora Quinn] [Serie de televisión]. CBS Productions, The Sullivan Company.

Surnow, J., Cochran, R., Grazer, B., Gordon, H., Katz, E. et al. (Productor Ejecutivo). (2001-2010). *24* [Serie de televisión]. Imagine Entertainment, 20th Century Fox Television, Real Time Productions, Teakwood Lane Productions.

Susskind, D. (Productor Ejecutivo). (1947-1958). *Kraft Television Theatre* [Serie de televisión]. J. Walter Thompson Agency, Talent Associates.

Sutter, K., Linson, J., Linson, A., Barclay, P., Erickson, D. et al. (Productor Ejecutivo). (2008-2014). *Sons of Anarchy* [Hijos de la Anarquía] [Serie de televisión]. FX Productions, SutterInk, Linson Entertainment, 20th Century Fox Television.

Tapert, R. y Raimi, S. (Productor Ejecutivo). (1995-1999). *Hercules: The legendary Journeys* [Hércules: Los viajes legendarios] [Serie de televisión]. Universal Pictures Television, Renaissance Pictures, Pacific Renaissance Pictures, MCA Television.

Thomas, T., Junger Witt, P., Harris, S., Siegel, D. Hervey, W. et al. (Productor Ejecutivo). (1985-1992). *The Golden Girls* (Las chicas de oro) [Serie de televisión]. Touchstone Television, Witt-Thomas-Harris Productions.

Trendle, G. W. y Striker, F. (Productor Ejecutivo). (1949-1957). *The Lone Ranger* [El llanero solitario] [Serie de televisión]. Apex Film Corp, Wrath Productions, American Broadcasting Company (ABC).

Turner, B., Turner, T., Brazill, M., Carsey y M., Filgo, J. (Productor Ejecutivo). (1998-2006). *That '70s Show* [Aquellos maravillosos 70] [Serie de televisión]. Carsey-Werner-Mandabach Productions, 20th Century Fox Television.

Wachowski, L., Wachowski, L., Straczynski, J.M., Hill, G., Holland, C. et al. (Productor Ejecutivo). (2015-2018). *Sense8* [Serie de televisión]. Georgeville Television, Studio JMS, Netflix.

Waller-Bridge, P., Williams, J. y Williams, H. (Productor Ejecutivo). (2016-2019). *Fleabag* [Serie de televisión]. Two Brothers Pictures.

Waller-Bridge, P., Woodward y S. Fennell, E. (Productor Ejecutivo). (2018-presente). *Killing Eve* [Serie de televisión]. BBC America, Panorama Films, Sid Gentle Films.

Weiner, M., Hamm, J., Noxon, M., Jacquemetton, M., Pierson, F. et al. (Productor Ejecutivo). (2007-2015). *Mad Men* [Serie de televisión]. Weiner Bros., Silvercup Studios, Lionsgate.

Winkler, H., Rich, J. y Mantley, J. (Productor Ejecutivo). (1985-1992). *MacGyver* [Serie de televisión]. Paramount Television, Winkler-Rich Productions.

Winter, T., Wahlberg, M., Scorsese, M., Patten, T.V. y Levinson, S. (Productor Ejecutivo). (2010-2014). *Boardwalk Empire* [Serie de televisión]. HBO, Leverage Management, Closest to the Hole Productions, Sikelia Productions, Cold Front Productions.

Whedon, J., Noxon, M., Fury, D., Greenwalt, D., Berman, G. et al. (Productor Ejecutivo). (1997-2003). *Buffy The Vampire Slayer* [Buffy, cazavampiros] [Serie de televisión]. Mutant Enemy Productions, Sandollar Television, Kuzui Enterprises, 20th Century Fox Television.

Whedon, J., Greenwalt, D., Minear, T., Berman, G., Fury, D. et al. (Productor Ejecutivo). (1999-2004). *Angel* [Serie de televisión]. Mutant Enemy Productions, Greenwolf Corp, David Greenwalt Productions, Kuzui Enterprises, Sandollar Television, 20th Century Fox Television.

Williamson, K., Berlanti, G. y Kapios, T. (Productor Ejecutivo). (1998- 2003). *Dawson's Creek* [Dawson Crece] [Serie de televisión]. Outerbank Entertainment, Columbia TriStar Television, Columbia TriStar Domestic Television.

Williamson, K., Plec, J., Morgenstein, L. y Levy, B. (Productor Ejecutivo). (2009-2017). *The Vampire Diaries* [Crónicas Vampíricas] [Serie de televisión]. Alloy Entertainment, Outerbanks Entertainment, Warner Bros. Television, CBS Productions, Bonanza Productions.

Williamson, K. (Productor Ejecutivo). (2013-2015). *The Following* [Serie de televisión]. Warner Bros. Television, Bonanza Productions, Outerbanks Entertainment.

Wolper, D. L. (Productor Ejecutivo). (1977). *Roots* [Raíces] [Serie de televisión]. Warner Bros. Television.

Wolper, M., Lee, R., Ehrin, K., Cuse, C., Gates, T. et al. (Productor Ejecutivo). (2013-2017). *Bates Motel* [Serie de televisión]. Universal Pictures Television, The Wolper Organization.

Zachary, G. y Markle, F. (Productor Ejecutivo). (1947-1949). *Ford Theatre* [Serie de televisión]. Ford Motor Company, Screen Gems Television.

CAPÍTULO VI:

ANEXOS

Anexo I. Argumentos de las novelas de Thomas Harris

El Dragón Rojo

Will Graham, un ex agente del FBI, regresa al servicio gracias a la petición de su ex superior, Jack Crawford, para investigar los asesinatos perpetrados por un asesino en serie conocido como "El Duende Dentado". El perfilador criminal decidió retirarse del cuerpo de policías unos años atrás tras haber sido herido de gravedad por Hannibal Lecter durante su captura. Las secuelas psicológicas que le causó este suceso le obligaron al joven a permanecer encerrado en un psiquiátrico durante tres años.

Ahora, en plena investigación de este nuevo asesino, Graham decide visitar a Lecter en el Hospital de Baltimore para Criminales Insanos en el que se encuentra para pedirle su ayuda. El apodado como Duende Dentado es, en realidad, Francis Dolarhyde, un ávido lector del *National Tattler*, del reportero Freddy Lounds, a quien asesina por no estar conforme con el tratamiento que se le da en su periódico.

Dolarhyde conoce a Reba McClane, una compañera invidente que trabaja con él en Gateway Film Services e inician una relación romántica. Es en la compañía en la que trabaja Francis donde escoge, a través de las películas caseras, a los que serán sus víctimas. Por medio de ellas ansía convertirse en el Dragón Rojo, una personalidad con autonomía propia que habita en el interior del joven y contra la que lucha por controlar sus impulsos homicidas. Con el fin de completar su transformación y haciéndose pasar por investigador, Dolarhyde acude al Museo de Brooklyn donde se encuentra la acuarela original del Dragón Rojo de William Blake para comérsela.

Desde ese momento, el casi completamente convertido Dragón Rojo comienza a mantener conversaciones en clave con Hannibal Lecter a través del periódico *Tattler*. Es el caníbal el que le revela la dirección de Will Graham y consigue poner en peligro no solo al joven, sino también a su familia. Dolarhyde visita una última vez a McClane y la secuestra. Incendia su casa intencionadamente y finge su muerte para confundir a la policía y dejar libre a Reba. Francis acude en busca de Will y en el inesperado encuentro consigue herirle de gravedad. Al final, es Molly, la esposa de Will, la que consigue detener al Dragón Rojo.

El Silencio de los Corderos

Clarice Starling, una joven aspirante al puesto de Agente del FBI, recibe el encargo de interrogar a Hannibal Lecter en relación a un caso de asesinatos múltiples a mujeres. El criminal, bautizado por la policía como Buffalo Bill, escoge a sus víctimas femeninas, las desuella antes de matarlas y les coloca a cada una de ellas una polilla en su garganta. El Dr. Lecter conocía la identidad de este asesino en serie debido a las conversaciones que mantuvo años atrás con Benjamin Raspail, un antiguo paciente suyo. De modo que Lecter decide ayudar a la joven con el caso de Buffalo Bill a cambio de obtener información sobre su vida personal.

La siguiente víctima elegida por Buffalo Bill es Catherine Martin, la hija de la senadora Ruth Martin. Esta última le ofrece a Lecter proporcionarle mejores condiciones para su reclusión a cambio de información que ayude a capturar al secuestrador de su hija. La entrevista con la senadora resulta infructuosa, pero permite a Hannibal escapar.

El tiempo para salvar a Catherine Martin se va agotando y es finalmente Clarice la que descubre datos clave sobre la personalidad y patología del asesino en serie de entre las pistas proporcionadas por Lecter. La aspirante al FBI consigue identificar a Jame Gumb, el nombre tras el que se esconde Buffalo Bill, y se enfrenta a él en solitario en su casa de Belvedere, Ohio. Starling consigue herir mortalmente a su oponente y salvar a Catherine Martin. Hannibal, por su parte, se encuentra en el Caribe disfrutando de su ansiada libertad.

Hannibal

La novela *Hannibal* tiene lugar siete años después de *El Silencio de los corderos* y en todo ese tiempo el caníbal ha conseguido eludir a las autoridades. La agente Clarice Starling es investigada ahora por el FBI debido a su mala praxis en un operativo antidroga que dejó un total de cinco muertos. Su némesis en el Departamento de Justicia de los Estados Unidos es Paul Krendler que, con el objetivo de destruir la carrera de la joven, afirma existir una relación inapropiada entre la agente del FBI y Hannibal Lecter.

Por su parte, Mason Verger, la única víctima viva de Hannibal, lucha incansablemente por capturarlo y ofrece, para ello, una cuantiosa suma como recompensa para quien le entregue a Lecter. El magnate de industrias Verger fue drogado por Lecter y obligado a desfigurarse el rostro años atrás y es por ello que desea infringirle al caníbal un castigo similar al suyo, dejando que sean los cerdos de su finca, especialmente criados y entrenados, los que se alimenten de él.

Hannibal es, finalmente, descubierto en Florencia, donde se esconde con el sobrenombre de Dr. Fell. El comisario Rinaldo Pazzi descubre la verdadera identidad del psiquiatra y se pone en contacto con Verger. No obstante, Lecter descubre los planes de Pazzi y su colaboración con el magnate y lo termina matando. Hannibal regresa a Washington y es capturado por los empleados de las industrias Verger. Starling es testigo del secuestro y avisa al FBI, aunque estos cierran pronto el caso tras revisar la granja de Verger y no hallar al caníbal. Clarice se infiltra en la estancia de Mason, pero es descubierta y capturada. Lecter consigue liberarse y salvar a Clarice. Margot Verger asesina a su hermano, no sin antes arrebatarse su semen para poder engendrar un heredero Verger al que criar junto a su novia, Judy Ingram.

Por su parte, Lecter alquila una casa en las afueras y mantiene presos a Paul Krendler y Clarice Starling, quien permanece todavía bajo los efectos de los narcóticos que le administró Mason Verger cuando la capturó. Cuando esta despierta, Hannibal la invita a cenar y le sirve el cerebro cocinado de Krendler, Starling seduce a Lecter y se fuga con él. Tres años después, la pareja es vista por Barney, el antiguo cuidador de Hannibal en el psiquiátrico, en Buenos Aires tras haber disfrutado de la representación de una ópera.

Hannibal: El Origen del Mal

La novela está ambientada en 1941, en plena Segunda Guerra Mundial. El joven Lecter, de apenas ocho años, vive en el Castillo familiar junto a sus padres y su hermana Mischa en Lituania. Sin embargo, los Lecter se ven en la obligación de escapar de las tropas alemanas y huyen a su cabaña de caza en el bosque. Al final de la guerra, tres años más tarde, los soldados nazis abandonan el país. Durante su retirada un tanque soviético se detiene en la cabaña de los Lecter y mata a todos, exceptuando a los dos menores.

Mischa y Hannibal sobreviven en la cabaña junto a los seis antiguos soldados lituanos, ex colaboradores de los nazis. La joven es asesinada y su cuerpo es utilizado para alimentar a los hambrientos soldados. Hannibal es devuelto al castillo Lecter, transformado ahora en un orfanato soviético, y es posteriormente rescatado por su tío que se lo lleva a vivir a Francia, donde vive con su esposa Lady Murasaki.

Lecter y Lady Murasaki desarrollan una relación especial y es, precisamente, para defender el honor de su tía lo que le lleva a cometer su primer asesinato. Hannibal es también sospechoso del asesinato del inspector Popil, quien lleva el caso del carnicero que previamente había asesinado Lecter. Sin embargo, gracias a la intervención de su tía, Hannibal es liberado de la responsabilidad del crimen. En sus años en Francia destaca como estudiante de medicina y alterna su tiempo libre a buscar a los asesinos de su hermana. Tras asesinar a Vladis Grutas, el principal asesino de Mischa, Lecter se dirige a Estados Unidos, donde comienza su residencia en el Hospital Johns Hopkins en Baltimore.

Anexo II. Argumento por episodios

Temporada 1

1. Apéritif. Escrito por: Bryan Fuller. Dirigido por: David Slade. 4 de abril de 2013

Jack Crawford, el agente encargado de la Unidad de Ciencias del Comportamiento del FBI, acude a Will Graham, un analista de crímenes, para pedirle que se una en la búsqueda del Alcaudón de Minnesota, un asesino que ha acabado con la vida de ocho mujeres. Will, junto con el psiquiatra Hannibal Lecter, colaborador del FBI, consiguen hallar el paradero de Garret Jacob Hobbs y acabar con su vida. Tras el asesinato de Hobbs, Lecter y Graham deciden hacerse cargo de su hija, Abigail Hobbs.

2. Amuse-Bouche. Escrito por: Jim Danger Gray. Dirigido por: Michael Rymer. 11 de abril de 2013

El asesinato de Garret Jacob Hobbs afecta negativamente en la salud mental de Will y comienza a tener alucinaciones con la imagen de este y con la extraña figura de un ciervo que le acompaña en sus sueños. En este episodio se presenta a un nuevo asesino que entierra vivas a sus víctimas y las usa como fertilizante para crear un complejo jardín de hongos. Se introduce también a Freddie Lounds, periodista del periódico sensacionalista *Tattlecrime*. Crawford, preocupado por el estado mental de Will, algo inestable, escoge al prestigioso Dr. Lecter para que le evalúe psicológicamente. Hannibal se interesa inmediatamente por el perfilador criminal y comienza entre ambos una complicada relación de amistad.

3. Potage. Escrito por: David Fury, Chris Brancato y Bryan Fuller. Dirigido por: David Slade. 18 de abril de 2013

En el centro psiquiátrico de Fort Haven en donde se encuentra ingresada Abigail Hobbs, Freddie Lounds inicia un primer acercamiento con la joven, pues desea entrevistarla por el trágico suceso familiar. Nicholas Boyle, el hermano de una de las víctimas fallecidas de Hobbs, trata de intimidar a Abigail y es esta la que finalmente lo mata. Es Hannibal quien descubre la escena y decide ayudar a la joven Hobbs a ocultar el cadáver.

4. Oeuf. Escrito por: Jennifer Schuur. Dirigido por: Peter Medak. No expedido en Estados Unidos

Un nuevo asesino aparece en escena. Su objetivo es destruir familias y llevarse consigo a su miembro más joven con el objetivo de crear su propio clan. En este episodio se muestra, también, por primera vez el canibalismo de Lecter y los singulares métodos que utiliza el psiquiatra en sus terapias. Por un lado, es en la lujosa cena entre el Lecter y Jack Crawford donde se destapa la procedencia humana de la carne que van a degustar. Por otro lado, es en la visita de Abigail a la casa de Lecter, donde se observa el poder de sugestión del psiquiatra al ofrecerle su ayuda a Abigail, administrándole un alucinógeno, para apoyarla a superar su trauma.

5. Coquilles. Escrito por: Scott Nimerfro y Bryan Fuller. Dirigido por: Guillermo Navarro. 25 de abril de 2013

Will empieza a tener sonambulismo y sus alucinaciones comienzan a ser más frecuentes. Preocupado por su estado mental, decide visitar al Dr. Lecter. Según Hannibal, Will sufre estrés post-traumático como consecuencia de la intensidad con la que ha vivido los últimos casos en los que ha trabajado. Se presenta a un nuevo asesino que desfigura cuerpos humanos y los expone con una forma similar a la de un ángel. Por otro lado, Bella Crawford, la mujer de Jack, acude a la consulta de Lecter en busca de ayuda para sobrellevar el cáncer que padece y que mantiene en secreto.

6. Entrée . Escrito por: Kai Yu Wu y Bryan Fuller. Dirigido por: Michael Rymer. 2 de mayo de 2013

El doctor Abel Gideon, un recluso en el hospital estatal de Baltimore para los Criminales Dementes, asegura ser el verdadero Destripador de Chesapeake. Sin embargo, la puesta en escena del asesinato de una de las enfermeras del centro es colocado intencionadamente por Gideon, tal y como explica Will, de manera semejante a algunos de los antiguos crímenes del Destripador. Es presentada, igualmente, Miriam Lass, antigua alumna de la Academia del FBI que desapareció años atrás cuando le fue delegado el caso del Destripador. Tras varios años sin noticias de la joven, el jefe del FBI recibe unas grabaciones de voz que le hacen sospechar que Lass no está muerta como pensaban, sino que permanece secuestrada por el Destripador.

7. Sorbet. Escrito por: Jesse Alexander y Bryan Fuller. Dirigido por: James Foley. 9 de mayo de 2013

Los agentes del FBI encuentran un nuevo caso de asesinato. Un hombre es hallado muerto en una habitación de hotel. Jack presiente que es obra del Destripador de Chesapeake, ya que a la víctima le han extirpado un riñón. En este episodio se muestra el *modus operandi* del Dr. Lecter y la selección que hace de sus víctimas a través de los nombres que guarda en su Rolodex personal . Se presenta también a Bedelia du Maurier, la psiquiatra de Lecter.

8. Fromage. Escrito por: Jennifer Schuur y Bryan Fuller. Dirigido por: Tim Hunter. 16 de mayo de 2013

El FBI descubre en el escenario de un teatro a una nueva víctima dispuesta como si de un instrumento musical de la ópera se tratase. El hombre aparece sentado en mitad del escenario con el mástil de un violonchelo adherido a las cuerdas vocales de su cuerpo. Franklyn, un paciente de Lecter, le asegura en una sesión que su amigo Tobías podría tratarse de un asesino. Hannibal invita a este último a una lujosa cena y le asegura que desearía entablar una amistad con él, ya que poseen una manera de pensar similar. No obstante, Tobías acude a una de las sesiones del Dr. Lecter con el objetivo de asesinarle. El psiquiatra mata, primero, a Franklyn y, después, a Tobías.

9. Trou Normand. Escrito por: Steve Lightfoot. Dirigido por: Guillermo Navarro. 23 de mayo de 2013

Un nuevo asesino presenta su obra: un tótem humano compuesto por 17 cuerpos diferentes. El equipo del FBI trabaja para encontrar un rasgo común entre las víctimas. Por otro lado, se descubre el cuerpo de Nicholas Boyle, asesinado por Abigail, y Jack Crawford comienza a sospechar de ella. Will descubre que fue Hannibal el que ayudó a Hobbs a enterrar el cuerpo y decide ocultar esta información para proteger a la joven.

10. Buffet Froid. Escrito por: Andy Black, Chris Brancato y Bryan Fuller. Dirigido por: John Dahl. 30 de mayo de 2013

Las alucinaciones de Will son cada vez más abundantes y poco a poco comienza a dudar sobre su cordura. En la sesión con Lecter, este le pide a Will que dibuje un reloj. Graham realiza el dibujo de manera desordenada y el psiquiatra decide no informar de ello a su paciente. Will acude a Donald Sutcliffe, neurólogo y amigo de Lecter. Hannibal decide ocultarle a Graham la encefalitis que padece y mata a Sutcliffe. Lecter comete un segundo asesinato con Georgia Madchen, la criminal presentada en este episodio, pues descubre al caníbal en plena escena del crimen.

11. Rôti. Escrito por: Steve Lightfoot, Bryan Fuller y Scott Nimrtfro. Dirigido por: Guillermo Navarro. 6 de junio de 2013

El recluso Abel Gideon consigue escapar de Baltimore aprovechando que es trasladado en un furgón. Freddie Lounds es secuestrada por Gideon para que informe en su periódico sobre la tortura que va a sufrir el Dr. Chilton, presidente del psiquiátrico de Baltimore. Después de dejar inconsciente a Chilton, Gideon continúa con su venganza, pues desea herir a todos los psiquiatras que le han tratado a lo largo de su vida, incluida Alana Bloom. Sin embargo, es el propio Will el que consigue salvar a la psiquiatra de las manos de este psicópata.

12. Relevés. Escrito por: Chris Brancato y Bryan Fuller. Dirigido por: Michael Rymer. 13 de junio de 2013

Tras el misterioso asesinato de Georgia Madchen y del Dr. Sutcliffe, Hannibal charla con Jack sobre el estado mental de Will y le asegura que él fue quien vio por última vez a las víctimas. Graham se lleva consigo a Abigail para conocer mejor a la joven y a los crímenes de su padre. Sin embargo, el joven sufre una nueva alucinación y, de pronto, se despierta en un avión de vuelta a Virginia sin la compañía de Abigail y sin el menor conocimiento de su paradero.

13. Savoureux. Escrito por: Steve Lightfoot, Bryan Fuller y Scott Nimerfro. Dirigido por: David Slade. 20 de junio de 2013

El deterioro mental de Will y la desaparición de Abigail obligan a Jack Crawford a detener a Graham como sospechoso de su asesinato y del caso de Madchen y Sutcliffe. Alana descubre la encefalitis que sufre en realidad Will Graham y comienza a sospechar de Lecter. Will, convencido de su inocencia y de que todas las pruebas son una farsa, descubre la verdadera identidad de Hannibal, el Destripador de Chesapeake y quien ha manipulado cada una de las pruebas que sirvieron para culparle.

Temporada 2

1. Kaiseki. Escrito por: Bryan Fuller y Steve Lightfoot Dirigido por: Tim Hunter. 28 de febrero de 2014

A la espera de su juicio y todavía interno en el psiquiátrico, Will recibe la visita de su compañera, Beverly Katz. La forense acude al psiquiátrico de Baltimore en busca de ayuda para resolver un nuevo caso de asesinato. Su amiga y psiquiatra Alana Bloom, convencida de la inocencia de Graham, trata de completar, por medio de la hipnosis, las muchas lagunas que tiene Will sobre los crímenes de los que se le acusa. De este modo, Graham descubre fue realmente Lecter quien le manipuló para hacerle creer que sufría demencia y que era, el responsable, entre otros, de la muerte de Abigail Hobbs.

2. Sakizuke. Escrito por: Jeff Vlaming y Bryan Fuller. Dirigido por: Tim Hunter. 7 de marzo de 2014

Will recibe una nueva visita de Beverly Katz y promete ayudar a Will a defender su inocencia si este le ayuda a resolver algunos crímenes que tienen pendientes en el FBI. El último caso es el de un hombre, James Gray, que colecciona y coloca los cuerpos humanos en una especie de mural. Hannibal descubre la localización del crimen, mata a su asesino y lo sitúa en el centro de la obra. Bedelia, la psiquiatra de Hannibal, visita a Will para ofrecerle su apoyo. Temiendo por su propia vida, la psiquiatra huye de la ciudad antes de recibir la visita del caníbal.

3. Hassun. Escrito por: Jason Grote y Steve Lightfoot. Dirigido por: Peter Medak. 14 de marzo de 2014

Comienza el juicio contra Will. Un admirador mata al alguacil del caso y, tanto Jack Crawford como Hannibal Lecter, basan la defensa de Graham en afirmar que este y el resto de asesinatos de los que se le acusa al joven están relacionados. Will es, por tanto, inocente. El juez no está conforme y es asesinado.

4. Takiawase. Escrito por: Scott Nimerfro y Bryan Fuller. Dirigido por: David Semel. 21 de marzo de 2014

Surge un nuevo caso en el FBI: un cuerpo ha sido vaciado y transformado en una colmena humana. Bella Crawford acude a la consulta de Lecter con el objetivo de acabar con su vida, no obstante, Hannibal incumple el último deseo de la esposa de Jack y la reanima. Mientras tanto, Will decide seguir reuniendo pistas contra Lecter. Graham acepta ser psicoanalizado y tratado únicamente por el Dr. Frederick Chilton a cambio de que este le ayude con su plan contra el psiquiatra. Por su parte, Beverly acude a la casa del caníbal para descubrir nuevas pistas, pero esta es descubierta.

5. Mukozuke. Escrito por: Ayanna A. Floyd, Steve Lightfoot y Bryan Fuller. Dirigido por: Michael Rymer. 28 de marzo de 2014

Al poco tiempo, Beverly Katz es hallada muerta. Los forenses del FBI encuentran los órganos de James Gray, el creador del mural humano, en el interior de Beverly. Estos habían sido colocados por el asesino de la forense para reclamar su autoría en el asesinato de Gray. Como

consecuencia del atroz asesinato de Beverly, Will llega al extremo y envía a un asesino detrás de Hannibal. Lecter consigue ser hallado a tiempo y el asesino es detenido.

6. Futamono. Escrito por: Andy Black, Bryan Fuller, Scott Nimerfro y Steve Lightfoot. Dirigido por: Tim Hunter. 4 de abril de 2014

Recuperándose del incidente en el que casi pierde la vida, Hannibal decide componer una nueva pieza musical y un nuevo asesinato. Es el turno del concejal Sheldon Isley que es colocado sobre un árbol con flores de diversos tipos adornando su cuerpo. Jack comienza a tener en cuenta las declaraciones de Graham y a sospechar de Lecter. De modo que toma como muestra para ser analizada un tentempié de su cena. Sin embargo, no descubre ningún dato revelador. Hannibal y Alana Bloom inician una relación amorosa.

7. Yakimono. Escrito por: Steve Lightfoot y Bryan Fuller. Dirigido por: Michael Rymer. 11 de abril de 2014

Miriam Lass ha sido encontrada con vida, sin el brazo que le quitó el Destripador de Chesapeake meses atrás. Will es absuelto y puesto en libertad. Tras secuestrar Hannibal a Abel Gideon, este es hallado en la cama de un hospital con algunos miembros amputados. Miriam Lass, sugestionada por Hannibal, afirma que es Frederick Chilton el verdadero Destripador de Chesapeake y, asustada, le dispara en el rostro. Hannibal atrapa a Chilton y le prepara una falsa escena del crimen para que sea tomado por el FBI como el presunto asesino.

8. Suzakana. Escrito por: Scott Nimerfro, Bryan Fuller y Steve Lightfoot. Dirigido por: Vincenzo Natali. 18 de abril de 2014

En este episodio es introducida por primera vez Margot Verger, la hermana del magnate Mason Verger. La joven acude a la consulta del Dr. Lecter tras un ataque violento de su hermano y el psiquiatra sugiere a su nueva paciente ponga fin al maltrato físico que sufre y acabe con la vida de Mason. Por otro lado, Will y Hannibal trabajan en un nuevo caso de asesinato en el que se hallado el cuerpo de una mujer en el interior de un caballo.

9. Shiizakana. Escrito por: Jeff Vlaming y Bryan Fuller. Dirigido por: Michael Rymer. 25 de abril de 2014

Will retoma las sesiones de terapia con Hannibal y allí conoce a Margot Verger con quien comienza una breve relación amorosa. Randall Tierr, un nuevo asesino y antiguo paciente del Dr. Lecter, comete sus crímenes disfrazado con un traje animal fabricado por él mismo. Lecter, con el objetivo de vengarse de Will, envía a Tierr a su casa para asesinarle. Will acaba con él y se presenta en casa del psiquiatra con su cuerpo.

10. Naka-Choko. Escrito por: Steve Lightfoot y Kai Yu Wu. Dirigido por: Vincenzo Natali. 2 de mayo de 2014

El FBI halla el cuerpo de Randal Tierr colocado sobre un esqueleto de un animal en el Museo de Historia en el que trabajaba. La periodista Freddie Lounds acude a la casa de Will para entrevistarle, no sin antes descubrir en su cobertizo la mandíbula de Tierr y varios trozos de carne en el congelador. Antes de que tenga tiempo para huir, Lounds es atrapada por Will.

11. Kō No Mono. Escrito por: Jeff Vlaming, Andy Black y Bryan Fuller. Dirigido por: David Slade. 9 de mayo de 2014

Hannibal introduce a Will en el canibalismo a través de un rito iniciático que requiere la ingesta de un escribano hortelano, un animal en peligro de extinción. Sobre una silla de ruedas en llamas aparece el supuesto cuerpo de Freddie Lounds. Margot Verger, tras su aventura amorosa de una noche, le confiesa a Will que está embarazada. La joven ha obtenido lo que deseaba de él, puesto su hijo, de ser varón, podría heredar la fortuna de los Verger. Margot, temerosa de su hermano, decide huir, pero es capturada. Por órdenes de Mason le es practicado una histerectomía, una operación para retirarle el útero.

12. Tome-wan. Escrito por: Chris Brancato, Bryan Fuller y Scott Nimerfro. Dirigido por: Michael Rymer. 16 de mayo de 2014

En el FBI, Jack Crawford y Will hablan acerca de su plan para atrapar a Hannibal. Bedelia reaparece y le explica a Will el miedo que siente por Lecter y la influencia este que puede llegar a ejercer como psiquiatra. Mason Verger envía a sus matones a atrapar al caníbal, pero Graham acude en su busca y lo rescata. Los crímenes de Mason Verger no quedan impunes, ya que Hannibal decide castigarle obligándole a desfigurarse el rostro y dárselo de comer a los perros.

13. Mizumono Escrito por: Steve Lighthfoot y Bryan Fuller Dirigido por: David Slade. 23 de mayo de 2014

Freddie Lounds, que ha formado parte íntegra del engaño preparado por Will y Jack, sigue viva y permanece oculta en un piso franco del FBI. El plan sigue en marcha incluso tras la oposición de la jefa de Jack, la fiscal Kade Prurnell. Jack Crawford acude a la cena que le ha preparado Hannibal. Sin embargo, la velada se convierte en una lucha sangrienta entre el agente del FBI y el psiquiatra. Crawford obtiene un gran corte en el cuello y Will, tratando de detener a Hannibal, recibe una puñalada en el estómago. Abigail Hobbs está viva, en realidad, aunque es pronto asesinada por Lecter justo después de que esta lance a Alana Bloom por una ventana.. Al final, el caníbal logra escapar y huye a Europa en compañía de su psiquiatra, Bedelia du Maurier.

Temporada 3

1. Antipasto. Escrito por: Bryan Fuller y Steve Lightfoot Dirigido por: Vincenzo Natali. 4 de junio de 2015

Tras escapar del FBI, Hannibal Lecter se muda a Florencia con Bedelia Du Maurier. En una fiesta conoce al Dr. Roman Fell y decide matarle a él y a su mujer para suplantar su identidad. Hannibal acoge a un nuevo comensal en su salón, Antony Dimmond, invitado a quien le practica su siguiente asesinato artístico. El cuerpo de Dimmond es transformado en un corazón humano y colocado como obsequio para Will en el centro de la Capilla Palatina de Palermo.

2. Primavera. Escrito por: Jeff Vlaming y Bryan Fuller. Dirigido por: Vincenzo Natali. 11 de junio de 2015

Will se despierta en el hospital y decide ir en busca de Hannibal a Florencia, lugar que había sido previamente mencionado por Lecter. En la comisaría de Palermo, Will conoce al inspector Rinaldo Pazzi quien le habla sobre un antiguo criminal, Il Mostro, que guarda grandes semejanzas con el caníbal.

3. Secondo. Escrito por: Angelina Burnett, Bryan Fuller y Steve Lightfoot. Dirigido por: Vincenzo Natali. 18 de junio de 2015

Will emprende nuevamente su viaje, esta vez hasta Lituania, hogar de la familia Lecter. Allí conoce a Chiyoh, una vieja amiga del psiquiatra, que tiene preso a uno de los asesinos de su hermana Mischa, quienes practicaron el canibalismo con ella. Aprovechando que Chiyoh sale a cazar, Graham prepara el asesinato y la puesta en escena del prisionero de Hannibal.

4. Aperitivo. Escrito por: Nick Antosca, Bryan Fuller y Steve Lightfoot. Dirigido por: Marc Jobst. 25 de junio de 2015

Frederick Chilton consiguió sobrevivir al disparo de Miriam Lass y va tras la pista de Hannibal. Alana Bloom se alía con Mason Verger para buscar y capturar a Hannibal e inicia una relación romántica con su hermana Margot. La salud de Bella Crawford se encuentra en estado crítico y es Jack quien termina con su sufrimiento.

5. Contorno. Escrito por: Tom de Ville, Bryan Fuller y Steve Lightfoot. Dirigido por: Guillermo Navarro. 2 de julio de 2015

Graham y Chiyoh viajan en tren a Florencia mientras Jack Crawford celebra una cena con el detective Pazzi y su esposa. Pazzi decide vender a Lecter a Mason Verger, pero este consigue anticiparse al detective y lo mata. Antes de colgar a Pazzi desde uno de los balcones de donde se encuentran, le realiza un corte en la tripa, haciendo que sus intestinos se desprendan de su cuerpo. Crawford, en busca de Pazzi, se topa con Hannibal e inician una pelea en la que este último sale victorioso y logra escapar nuevamente.

6. Dolce. Escrito por: Don Mancini, Bryan Fuller y Steve Lightfoot. Dirigido por: Vincenzo Natali. 9 de julio de 2015

Will y Jack acuden a Florencia en busca de Lecter y encuentran, en vez de al psiquiatra, a Bedelia du Maurier, convencida de ser la señora Fell. Por su parte, Will tiene su esperado encuentro con Lecter en la Galería Uffizi de Florencia. En el exterior, Chiyoh dispara a Will y este es trasladado por el caníbal a un lugar seguro para que pueda serle extraída la bala. Jack sigue a Will y ambos son capturados por Lecter. Hannibal comienza a cortar la cabeza de Will con una sierra craneal, pero este es detenido a tiempo por unos policías, comprados por Mason, que irrumpen en la estancia y secuestran tanto a Hannibal como a Will.

7. Digestivo. Escrito por: Steve Lightfoot y Bryan Fuller. Dirigido por: Adam Kane. 18 de julio de 2015

Will Graham y Hannibal Lecter capturados en Italia por policías a sueldo de Mason Verger y son enviados a Muskrat Farm, su propiedad en Maryland. Verger tiene previsto ejecutar su venganza y junto con su cocinero, Cordell, esperan la llegada de Lecter para asesinarle y la de

Graham para extirparle su rostro y trasplantarlo a la cara de Mason. Margot conversa con Lecter sobre su anhelo de tener un hijo y el resentimiento que siente hacia su hermano. Lecter le sugiere a la joven Verger que le asesine y esta cumple con el consejo de su psiquiatra con la ayuda de su pareja, Alana Bloom. Lecter es liberado por la Dr. Bloom con el objetivo de salvar a Will de la cirugía facial que le tienen preparada. Tras dejar a Will en su casa, Hannibal se entrega a la policía.

8. The Great Red Dragon. Escrito por: Nick Antosca, Steve Lightfoot y Bryan Fuller. Dirigido por: Neil Marshall. 25 de julio de 2015

Tres años más tarde, un nuevo asesino, Francis Dollarhyde, mata a familias en noches de luna llena. Graham vive ahora alejado del FBI en una casa en el bosque con su esposa Molly y su hijo de once años. En su visita, Jack Crawford le pide que se incorpore al equipo para ayudar a atrapar a Dollarhyde. Finalmente, Will y acepta y visita a Hannibal en el psiquiátrico que permanece encerrado.

9. And the Woman Clothed with the Sun. Escrito por: Jeff Vlaming, Helen Shang, Bryan Fuller y Steve Lightfoot. Dirigido por: John Dahl. 1 de agosto de 2015

Francis Dollarhyde conoce a Reba McClane, una compañera del trabajo ciega, con la que inicia una relación amorosa. Este nuevo asesino es apodado el Gran Dragón Rojo por este ser en el que ansía convertirse. El cometido del FBI es capturar a este criminal antes de que salga la próxima luna llena y acabe con la vida de una nueva familia.

10. And the Woman Clothed in Sun. Escrito por: Don Mancini y Bryan Fuller. Dirigido por Guillermo Navarro. 8 de agosto de 2015

Dolarhyde encuentra la forma de comunicarse directamente con Hannibal Lecter para hablarle sobre su "transformación" en el Dragón Rojo. Will comienza a sentir que su vínculo con Hannibal se está volviendo más fuerte, y busca a Bedelia Du Maurier, la única persona que puede llegar a comprender su compleja relación. Dolarhyde, obsesionado con la idea de que se está convirtiendo en un Dragón, entra al Museo de Brooklyn, seda a una secretaria y se come la acuarela original de William Blake del Dragón Rojo que se guarda allí. Will acude también al museo en su busca, pero no consigue atraparle.

11. And the Beast From the Sea. Escrito por: Steve Lightfoot y Bryan Fuller. Dirigido por: Michael Rymer. 15 de agosto de 2015

Hannibal actúa de nuevo y le proporciona a Dollarhyde la dirección de casa de Will para que asesine a su mujer y a su hijastro. Sin embargo, ambos consiguen salir con vida. Como castigo por traicionar la confianza de Alana, la nueva directora del Hospital de Baltimore, decide retirarle sus objetos personales de la celda. Tras el incidente con Dollarhyde, Molly teme por su vida y decide alejarse de Will.

12. The Number of the Beast Is 666. Escrito por: Jeff Vlaming, Angela Lamanna, Bryan Fuller y Steve Lightfoot. Dirigido por: Guillermo Navarro. 22 de agosto de 2015

Will Graham y el FBI reclutan al Dr. Frederick Chilton con la esperanza de atraer a Francis Dollarhyde a una emboscada, utilizando a Freddie Lounds como su portavoz. No obstante, el plan fracasa y Chilton es capturado y torturado por Dollarhyde. Más tarde, Francis secuestra a su amada Reba McClane.

13. The Wrath of the Lamb. Escrito por: Bryan Fuller, Steve Lightfoot y Nick Antosca. Dirigido por: Michael Rymer. 29 de agosto de 2015

Reba consigue escapar de Francis y este simula haber muerto en el incendio de su casa para sorprender a Hannibal y Will. Jack Crawford sugiere usar como cebo a Lecter y a Graham para capturar a Dollarhyde. Hannibal huye con Will a una de las propiedades de este a la espera de que aparezca el villano. Después de una sangrienta pelea, Francis muere y Lecter y Graham, malheridos, se abrazan y se abalanzan hacia uno de los barrancos. La última imagen que se presenta es la de Bedelia esperando a que dos comensales se sienten a cenar lo que parece la pierna que le falta a la psiquiatra.

