



UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
Facultad de Filología



Arte y muerte: un estudio semiótico de *Hannibal*

Facultad de Filología

Trabajo de Fin de Máster

Resumen

La simbología asociada al personaje de Hannibal Lecter se torna de suma importancia en la serie creada por Bryan Fuller. Como parte de este aparato semiótico, las diferentes representaciones artísticas tienden a ser manifestaciones de la personalidad de Lecter. Así, a través de la pintura y la música, la ficción televisiva dibuja consciente e inconscientemente su personaje principal.

Autor: Alejandro Suárez Rodríguez

Tutor: Francisco Javier Ponce Lang-Lenton

Máster en: Cultura Audiovisual y Literaria

Curso: 2016-2017

Convocatoria: Julio de 2017

Había pecados cuya fascinación residía más en la memoria que en su misma realización; extraños triunfos más gratificantes para el orgullo que para las pasiones, y que daban a la inteligencia un sentimiento de alegría más vivo, superior al gozo que procuran o podrían jamás procurar los sentidos.

Oscar Wilde, *El retrato de Dorian Gray*

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	4
2. HANNIBAL LECTER: EXQUISITEZ Y ASESINATOS EN SERIE.....	6
2.1 El punto de vista.....	13
3. ARTE Y ESTÉTICA EN <i>HANNIBAL</i>	17
3.1 <i>Hannibal</i> : un análisis semiótico.....	19
3.2 Obras de arte en <i>Hannibal</i>	32
3.3 El componente musical en <i>Hannibal</i>	40
4. CONCLUSIÓN.....	44
5. BIBLIOGRAFÍA.....	46

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo intenta profundizar en varios aspectos que se muestran en la serie *Hannibal* (2013-2015), creada por Bryan Fuller y emitida en la cadena estadounidense NBC. Estos rasgos tienen una estrecha relación con el personaje de Hannibal Lecter en una historia que mezcla horror, belleza, argumentos detectivescos y fantasía, además de una carga semiótica importante. Es esta conjunción particular de elementos chocantes por su atrocidad y elevados en cuanto a su estética lo que me ha llevado a querer ahondar en una cuestión que afecta a la percepción de los personajes, el argumento y el universo intradieгético creado por Thomas Harris hace más de treinta y cinco años.

Este trabajo se divide en dos partes bien diferenciadas. La primera parte intenta desentrañar la personalidad del psiquiatra lituano mediante una breve explicación de su pasado en la que aporto un entendimiento de las causas de su antropofagia, así como varias consideraciones concernientes a asesinos reales en los que se pudiera haber basado el personaje, qué revela su peculiar dicción, su estatus social adquirido por su formación y sus pretensiones para con el resto de personas de las que se rodea. Inmediatamente después, se proporcionan unas apreciaciones relativas al punto de vista, de suma importancia en una narración que protagoniza un asesino en serie.

La segunda parte conforma el núcleo de este texto, al cual entro de lleno con varios ejemplos tomados directamente de la serie. Nótese que estos casos son una muestra de lo que se puede apreciar a lo largo de los episodios emitidos, ya que existe una gran gama de momentos susceptibles de ser analizados, no solo en lo relativo a la imagen. Presentando varios planos o escenas que contienen un valor semiótico relevante para la trama de *Hannibal*, considero necesario ver cómo distintas obras de arte reales están a la vista de los espectadores mientras se presentan en la serie, creando una relación respecto a Lecter y su forma de ser. Además, la música desempeña un gran papel en este producto audiovisual, no solo la compuesta *ad hoc*, sino la recuperada de grandes maestros (Bach, Schubert, Mozart...) y que se presenta en varias escenas para reforzar diferentes emociones en el espectador.

El proceso de semiosis que se observa en esta serie encadena los puntos de vista tanto de Will Graham como de Hannibal Lecter, en tanto en cuanto su relación se nos presenta

como una mezcla de amistad y enemistad, llevadas ambas a sendos extremos. Es por eso que, gracias a la asignatura *Proyecciones actuales de los estudios audiovisuales*, emplazada en el primer cuatrimestre del máster, he podido usar una serie de herramientas que considero esenciales a la hora de desentrañar la historia que se nos muestra en pantalla usando las propias imágenes. Asimismo, con las asignaturas *Raíces literarias de la cultura audiovisual* y *Confluencia de las culturas literaria y audiovisual*, del segundo y primer cuatrimestre respectivamente, he tenido un apoyo mayor al conocer que la serie se basa en las novelas de Harris, luego llevadas al formato fílmico, lo que me ha permitido comparar cómo se desarrollan los diferentes hipertextos respecto de sus hipotextos, a la vez que he podido encontrar los diferentes mecanismos transtextuales que se observan en *Hannibal*.

Los objetivos que se intentan conseguir son los propios del máster y los específicos de las asignaturas señaladas. Así, pues, este trabajo me ha permitido desarrollar la capacidad de analizar, sintetizar, relacionar, y de trabajar y aprender de forma autónoma; desarrollar la capacidad para el pensamiento crítico y su expresión oral, así como detectar, a través del análisis pormenorizado de textos audiovisuales, los rasgos distintivos de las teorías y métodos de análisis que operan en los textos audiovisuales contemporáneos. Asimismo, he podido hallar los fenómenos de confluencia fundamentales entre las culturas audiovisual y literaria, así como el contraste de información proveniente de diversas fuentes. Por otro lado, la metodología empleada se ha basado en el visionado de la serie *Hannibal*, así como en la búsqueda y análisis de varios ejemplos de esta concernientes a su simbología. Además, las aportaciones de otros autores en forma de citas son significativas, pues han podido guiar y configurar este trabajo, en tanto que ofrecen un apoyo al estudio presentado.

2. HANNIBAL LECTER: EXQUISITEZ Y ASESINATOS EN SERIE

Con el paso de los años, el personaje creado por la pluma de Thomas Harris ha adquirido un componente que conjuga tanto el horror como la fascinación, a pesar de su evidente condición ficticia. El propio Harris, pese a que la saga de Hannibal no fuera su primera novela, se vio en la obligación de crear una historia completamente nueva a partir de un personaje secundario. En efecto, Hannibal aparece como comodín en las dos primeras novelas, esto es, *El dragón rojo* y *El silencio de los corderos*, y en sus posteriores adaptaciones fílmicas, ya que su función se reduce a la consultoría. En concreto, el FBI necesita su ayuda y sus conocimientos sobre la mente criminal humana para atrapar a dos asesinos: a Francis Dolarhyde en la primera y a Jame Gumb en la segunda. La persecución cambia de tercio cuando es el propio Hannibal, en la novela y película homónimas, quien se halla perseguido en su condición de asesino, no de consultor. Ya en 2006, Harris se decide a publicar los antecedentes de la manía del psiquiatra, de cómo llegó a ser ese retorcido a la vez que delicado antropófago experto en conducta criminal.

No obstante este recorrido por el universo lectoriano, este trabajo se centra en la versión más reciente que se ha realizado de este ya clásico asesino. De forma más particular, la serie de televisión *Hannibal*, creada por Bryan Fuller en 2013, será el objeto central de estudio de este trabajo. Esta serie empezó siendo el antetexto de *El dragón rojo*, si bien terminó siendo un *remake* en clave fraccionada de la historia relatada en esta novela y en su secuela *Hannibal*. Aunque su función inicial era crear una historia que ocupara el vacío anterior a la aparición de Dolarhyde y el posterior a la venganza por la muerte de su hermana, esta serie retoma elementos presentes en sus antecedentes fílmicos, ya sea por medio de diálogos, de situaciones o de menciones a los mismos aspectos de la diégesis. Aun así, estos elementos no aparecen de forma directa, sino que se requiere el conocimiento previo acerca de la narración expuesta, sobre todo, por las adaptaciones de las novelas escritas por Harris a la gran pantalla.

Tal y como se nos muestra en *Hannibal: El origen del mal*, tanto en la novela como en su adaptación cinematográfica, la personalidad de Hannibal Lecter se gesta tras los acontecimientos que le depara la II Guerra Mundial en su Lituania natal, ya que la muerte de sus padres y la subsecuente orfandad compartida con su hermana Mischa los lleva a estar solos ante el enemigo en casa. Las milicias lituanas afines a la barbarie nazi raptan

a los dos hermanos y los aprisionan en la casa de sus difuntos padres, llegando a una situación de hambruna total. Ante esto, los hombres armados deciden devorar el cuerpo de Mischa mientras Hannibal lucha por que no la aparten de su lado. La llegada de los soviéticos implica la liberación de la zona y el rescate del joven Hannibal, lo que termina condenando a una adolescencia ciertamente dura en las filas soviéticas. Este episodio de su vida lo marcará profundamente, ya que la disciplina fomentada por sus liberadores, sumada al trauma desarrollado, provocará su huida hacia Europa occidental. Una vez traspasado el telón de acero, decide ir en busca de su tío Robert, quien lo acoge en su casa francesa y lo ayuda a recuperarse. Tras la muerte de este, Hannibal experimenta una conexión especial con la esposa de su fallecido pariente, Lady Murasaki, la cual lo ha asistido y cuidado para que volviera a tener la vitalidad que la muerte de su hermana le había arrancado. Es aquí cuando Hannibal demuestra habilidades intelectuales que lo llevan a interesarse por la medicina. Esta profesión lo ayudará más adelante a perfilar sus ansias caníbales, no sin antes haber vengado la muerte de su hermana menor persiguiendo, torturando y asesinando cruelmente a quienes participaron en ese sangriento momento. Esta caza implica la pérdida del contacto con Murasaki, a la vez que su humanidad termina por no ser más que un espejo hueco. Se traslada, más tarde, al hospital Johns Hopkins de Baltimore (Maryland), en el cual comienza su residencia como médico.

La personalidad de Hannibal, si bien es un personaje de la ficción narrativa, puede vincularse con las de otros asesinos en serie reales que han podido ser referentes para su creación. Dice Brian Jarvis al respecto que «los monstruosos asesinos ficcionales en la cultura popular, desde Norman Bates a Hannibal Lecter, se hallan moldeados a menudo por figuras históricas»¹ (2007: 328). Y no le falta razón, puesto que el propio Thomas Harris ha declarado que la imagen de Lecter está basada en la historia de un médico mejicano llamado Alfredo Ballí Treviño, quien había asesinado a numerosos pacientes a principios de los 60, aunque fue condenado por quitarle la vida a su pareja, Jesús Castillo Rangel (Valdez 2013). La inspiración surgida tras la visita de Harris a Monterrey (Méjico) se refleja muy bien en el porte que el escritor le quiso dar a su personaje, ya que «había cierta elegancia en [el doctor Treviño]» (Valdez 2013) que quizá lo hacía diferente al resto de presos. Haber tomado como referencia un caso real le otorga a Harris el poder de elaborar el perfil de un sociópata de forma que tenga un perfil psicológico más preciso, a

¹ Las traducciones ofrecidas a lo largo del texto son mías.

la vez que se distancia de los manuales del tipo DSM para sugerir una visión mítica, fantástica, de su personaje y acercarlo a lo que se ha llamado el «héroe posclásico», es decir, la presentación de un «asesino en serie como héroe de forma sostenida, estableciendo lazos de empatía con el espectador moderno» (Crisóstomo Gálvez 2014: 38).

Pero esta correspondencia realidad-ficción ahonda en el inconsciente colectivo del mundo anglosajón en particular, puesto que hay dos casos muy conocidos en los que médicos o presuntos profesionales de la medicina han acabado rompiendo su juramento hipocrático. Por un lado, encontramos a Jack el Destripador en la Inglaterra victoriana, cuya identidad sigue siendo un misterio, aunque ha sido relacionada con los actos de varios asesinos (Knight 1976) o que, en realidad, pudo ser una mujer (Marks 2006) la causante de los asesinatos. La violencia con la que les quitaba la vida a sus víctimas (Keppel *et al.* 2005: 19-20) se asemeja al *modus operandi* del propio Hannibal, exceptuando el contenido sexual. La mutilación y desmembramiento de ciertas partes del cuerpo es un punto en común entre ambos asesinos; la diferencia radica, sin embargo, en que el aspecto quirúrgico de Hannibal es un signo identitario, no así en Jack el Destripador, ya que su pretendido conocimiento médico no ha llegado a resultar convincente, según una carta del cirujano Thomas Bond a Robert Anderson (Evans y Skinner 2013: 360-362). En el caso de Lecter, además, su relación con lo excelso, lo artístico, lo estético, confiere un peso semiótico a sus asesinatos que no encontramos en los de Jack, puesto que los de este serían vistos, en contra del gusto del psiquiatra, demasiado sucios, vulgares, ordinarios.

A este personaje de la historia criminal podríamos añadirle un caso que fue contemporáneo a la escritura y publicación de la primera novela sobre Lecter y que quizá pueda haber sido un punto de apoyo en su personalidad antropófaga. Me refiero, por supuesto, a los crímenes perpetrados por Jeffrey Dahmer, apodado «El caníbal de Milwaukee», que asesinó y digirió, entre otros actos, a diecisiete hombres jóvenes durante veintitrés años (Tithecott 1997: 8). Esto no significa que no haya habido más casos de canibalismo en el mundo y en EE. UU. en concreto, sino que es curioso que novela y realidad lleguen a ser coetáneas y que, por ello, se pueda llegar a pensar en una relación entre ambas. El impacto de Dahmer en la sociedad estadounidense, así como los de Ted Bundy, el asesino del Zodiaco o Charles Manson, se ha llevado a la pantalla sus atrocidades con las adaptaciones fílmicas que se realizaron en los años 1993 y 2002,

además de otros productos audiovisuales con este argumento. A diferencia de Hannibal, la motivación de Dahmer se basaba en el control absoluto de sus víctimas, más por métodos físicos que por pura persuasión. Esta obsesión por tener el control se manifestaba en «su plan», como él lo llamaba, el cual «consistía en captar a un hombre, llevárselo a casa, drogarlo para que perdiera el conocimiento, matarlo, tener relaciones sexuales con el cadáver y ya, en ocasiones, comer partes de su cuerpo o guardar trofeos con los que excitarse» (Montañez 2014). El hecho de que grabara sus escenas por medio de una polaroid lo relaciona, a su vez, con otro asesino en serie —aunque este sea completamente ficticio— que tuvo cierta repercusión en el mundo cinematográfico de finales de los años 1980 (Kimber 2011: 18): *Henry: retrato de un asesino* recogía las macabras hazañas de un asesino de mujeres, el cual filmaba sus actos y los visionaba de nuevo en casa para excitarse con ellos.

Por otra parte, aun cuando estos posibles lazos con asesinos reales no dejan de ser una suposición que pudiéramos plantearnos, dadas las varias similitudes con respecto a la persona de Lecter, es interesante resaltar el lado maligno de este y la imagen subyacente que quiere dar. Así, y aunque existen otros genios del mal —por así decirlo— que podrían haberse reflejado en Lecter, la figura con la que más rápidamente identificamos al psiquiatra es el ángel caído representado en las religiones monoteístas. Esta vinculación con Satán, Lucifer, el Diablo, el Demonio o como quiera llamársele, es un nexo que incluso mantiene el propio actor que encarna al caníbal. Quizá sea esta una muestra del concepto de humanidad que estas religiones han fomentado, sobre todo el cristianismo, en tanto que la persona egoísta, destructiva, caótica pasa a ser inmediatamente un peligro para el resto de la comunidad. En relación con su personaje en *Hannibal*, Mads Mikkelsen afirma que «el Diablo no tiene motivos. Cuando [Hannibal] le arranca la lengua a una enfermera, su pulso no sube de 60 por minuto. Eso no es una persona; eso es el Diablo» (Mulkerrins 2013).

Además, la propia iconografía del mundo occidental está en relación directa con Satán y este con el canibalismo, en tanto que el cristianismo lo representa «como un monstruo que devora a su presa» (Logsdon 2015: 10). Se observa esto fácilmente en la medida en que, por lo general, se representa la figura del Demonio en la forma de un humano con cuernos, cola y tridente, o cuando esta se define por un macho cabrío. A este respecto, piénsese en el famoso cuadro de Francisco de Goya, *El aquelarre*, pintado entre los años

1797 y 1798, o también en el nombre dado en la película *The Witch* (2015), esto es, «Black Philip»; o, incluso, en la propia serie mediante la asignación de un animal, el wapití — esto es, una especie de ciervo—, a la figura difusa con la que alucina Will Graham y que nos da una pista del verdadero yo de Lecter. Además de esto, como veremos más adelante, este cérvido es también el símbolo que une a Will y Hannibal. A su vez, esta conexión establecida entre el wapití y el Demonio (Logsdon 2015: 10) se produce gracias al sustrato compartido por todos los espectadores y que emana de la tradición cultural legada por el cristianismo y sus preceptos respecto del concepto de pecado. Nos encontramos, pues, con que este cuadrúpedo remite indubitablemente a esta imagen del rebelde celeste que ha quedado en el inconsciente colectivo del mundo occidental, a pesar de que su apariencia esté camuflada por el halo oscuro de la serie televisiva. En una entrevista, Bryan Fuller dejó claro que Mads Mikkelsen no hablaba directamente de Hannibal, sino que hablaba más

de interpretar a Lucifer y a este ángel caído sumamente oscuro que tenía admiración por la belleza y el arte del espíritu humano hasta el punto de que, si no tuvieras respeto hacia esa belleza, emplearía el castigo casi sin restricción y te enviaría al infierno a su manera particular. (Gelman 2013)

Y es que la oscuridad que proyecta la serie contrasta con una imagen mucho más sugerente que la mostrada por Anthony Hopkins en cuanto a exquisitez y refinamiento se refiere. *Hannibal* ahonda en ese devenir personal que, como he explicado un poco más arriba, encuentra su máxima expresión tras la caza y asesinato de quienes consumieron la carne de Mischa. Su posterior inclusión en la comunidad médica, tanto de Francia como de Estados Unidos, le permite adquirir unas maneras propias de una posición cuasiburguesa, lo que potencia su intelectualidad y su atracción por lo exótico y distinguido. Hannibal demuestra una predilección por un tipo de música concreta, por una estética culinaria que se asemeja a los bodegones renacentistas o barrocos, por un odio visceral hacia toda persona que profese una ordinariez inusitada, que no cumpla con los modales tipificados en una moral propia, la de Hannibal; en fin, por su conjugación de exquisitez y brutalidad en una misma persona, lo que retrata la forma en que la sociopatía puede llegar a ser inimaginable para el común de los mortales. En esta línea pseudoaristocrática en la que se mueve Hannibal, vemos que hasta su propio apellido tiene el toque de exclusividad que concede el idioma francés a quien hace uso de él aún

hoy, sobre todo si quien lo habla se halla un ambiente anglosajón. Esto mismo se observa, por ejemplo, en que el «propio Lecter se ha vuelto un icono popular, aunque su nombre aluda a una estrofa del siglo XIX» (Jarvis 2007: 330). En realidad, este autor se refiere a los dos últimos versos del poema *Au lecteur*, compuesto por el escritor francés Charles Baudelaire y que se incluye en su ya famoso libro *Las flores del mal*. Véase la gran similitud entre la palabra «lecteur» y «Lecter», lo cual puede ser indicativo de una maniobra de Harris por relacionar a Hannibal con la alta alcurnia y, más aún, con la nobleza de origen franco-normando.

Incluso, yendo un poco más allá, encontramos que el acento del psiquiatra contiene rasgos más propios de la dicción británica, el cual suele ser el aprendido como estándar en varios países de Europa, entre ellos España. Así, el acento elegido para la caracterización del más célebre caníbal no podía haber sido otro que el inglés de la Reina o de Oxford, puesto que los hablantes de esta variedad son percibidos como «más educados, inteligentes, competentes, físicamente atractivos y, en general, de una mayor clase socioeconómica» (Luu 2017). Pero no acaban ahí las asociaciones sociolingüísticas, puesto que también tienden a ser vistos como personas en quien se deba confiar menos, con una actitud mucho menos afable y sincera que la mostrada por quienes no usan ese registro (Luu 2017). Este estereotipo se repite en otros muchos villanos aparecidos en la gran pantalla, como pueden ser Magneto en la saga *X-Men*, Scar en *El rey león*, Darth Vader en *La guerra de las galaxias* o Liam Neeson en *Batman Begins*. No es de extrañar, pues, que se quisiera un actor de origen británico (Brian Cox, Anthony Hopkins) o europeo no británico (Mads Mikkelsen, Gaspar Ulliel) para la personificación de Lecter como villano de la saga firmada por Harris.

Por otra parte, y sin entrar en consideraciones psicoanalíticas profundas, podemos observar que se presenta en Hannibal un fetichismo muy particular, ya que asistimos a todo un ritual canibalístico que considera el consumo de carne humana como la realización de la venganza *per se*. Si tomamos como axioma que el comportamiento criminal de Lecter tiene su epicentro casi exclusivamente en haber presenciado el asesinato de su hermana pequeña y la posterior devoración de su cadáver, podemos llegar a plantearnos que los asesinatos y actos de antropofagia pergeñados por Hannibal están causados por un deseo quizá no tan inconsciente de restaurar el equilibrio roto por aquellos afines a los nazis. Además, este requilibrio le produce placer, con toda su

connotación sexual, puesto que implicaría una doble vertiente en el pensamiento de Hannibal. Por un lado, matar apacigua su más que probable desprecio por la humanidad y aun por quienes, como he expresado anteriormente, desprecian los modales, la educación, el *savoir être*. Por otro, al paliar este fuego interno producido por sus congéneres, retoma una y otra vez los sucesos que erradicaron la sed de venganza por la muerte de Mischa y, de forma ritual, toma el cuerpo de sus víctimas como manera de expiar sus pecados.

Recordemos que el canibalismo, si bien suele ser denigrado socialmente, mantiene un elemento de sacralidad que ha llevado a que sea practicado en diversas partes del mundo (Thomas 2017). Aunque encuentre este rechazo social, el canibalismo se ha venido realizando prácticamente desde que somos humanos, esto es, «mucho antes de los anatómicamente modernos *Homo sapiens*», pues se han descubierto restos de hace seiscientos mil años en los que la carne ha sido separada del material óseo (Thomas 2017) de una forma consciente, no por putrefacción o arrancada por otro animal. No sería extraño, pues, que Hannibal esté siendo más humano que los propios humanos al matarlos y luego ingerir su carne. Evidentemente, el concepto occidental de antropofagia está plagado de referencias negativas, las cuales no dejan de ser reflejo de una moral que Lecter comparte a medias, cuando le viene bien seguirla. Su propio código ético, el cual «potencia la estilización de la violencia» (Crisóstomo Gálvez 2014: 44), le permite imponer al resto un juego en el que terminarán por matar o morir, no sin antes haber llegado a un estado de paranoia colectiva mediante el uso de *gaslighting*, esto es, gracias al abuso psicológico por medio de la presentación de falsa información para crear incertidumbre en la víctima. La egolatría de Hannibal se observa en su satisfacción al ver saciada su curiosidad respecto de ese mismo juego macabro, del que rara vez participa y que, a la postre, lo acabará metiendo entre las rejas del Hospital Estatal para la Demencia Criminal de Maryland, bajo las órdenes del doctor Frederick Chilton.

En relación con esto, y al ser este un trabajo sobre arte y muerte, se puede pensar en la pertinencia de observar cómo el canibalismo forma parte de la vida humana desde tiempos inmemoriales. Y no es casualidad que consumir los cuerpos de nuestros congéneres haya sido plasmado en obras de arte. Sin duda alguna, la representación de Francisco de Goya *Saturno devorando a un hijo* es, quizá, la imagen prototípica que tenemos de un hecho antropofágico. No obstante, esta no es la única forma de mostrar un hecho como el que

ocupa estos renglones, puesto que diferentes autores de diversos países han reproducido momentos en los que la vida humana pasaba a ser mero alimento. Por ello, H el ene Clombis-Schlumberger (2016) nos muestra que *La Radeau de la M eduse*, del pintor francés Théodore G ericault, es un buen ejemplo de una alegoría sobre la llamada «ley del mar», por la que se rigen marineros de todo el mundo y que consiste en recurrir al canibalismo como método de supervivencia. Podemos, por otro lado, echar mano de los grabados realizados por Théodore de Bry en 1557 (Bilbao 2014), en los que se muestran varias escenas con miembros humanos esperando ser devorados. Es más, *La Divina comedia* de Dante Alighieri presenta una escena de canibalismo en el Canto XXXIII de su «Infierno», cuya representación más famosa es la llevada a cabo por Sandro Botticelli. Como veremos más adelante, esta obra magna del Renacimiento será objeto de estudio por Hannibal y, en menor medida, por este trabajo con relación a la figura misma de Lecter. Pero, antes de llegar a ello, se hace conveniente mencionar cómo la perspectiva puede condicionar la recepción de unos determinados hechos.

3.1 El punto de vista

Como afirman Gaudreault y Jost, «la narración fílmica supone la comunicación de informaciones entre dos instancias situadas cada una de ellas en un extremo de la cadena» (1995: 72). La manera en que se transmite información mediante una determinada perspectiva conlleva aceptar las consecuencias que se derivan de su uso. En otras palabras, el punto de vista determina la historia que se cuenta, sobre todo por el método de la focalización: un gran plano general revela la realidad de, por ejemplo, un grupo de vaqueros ante la inmensidad del desierto de Sonora; un primer plano nos muestra las emociones del personaje que est  en pantalla; un plano detalle recoge la particularidad de un objeto o de una parte del cuerpo. Sin embargo, es el plano subjetivo el que ayuda a establecer una relación mucho más íntima entre el filme y quien est  viendo el filme.

Ya Hitchcock nos inducía unas determinadas emociones y hacía que nos identific ramos con el personaje en cuestión en películas como *Psicosis* (1960) o *La ventana indiscreta* (1954). A su vez, usaba el punto de vista durante secuencias que «a menudo aparecen en momentos de mayor tensión narrativa y absorción del espectador» (Sallitt 1980), lo que ayudaba a acrecentar la simpatía por una u otra figura. Este recurso suele estar muy solicitado en las películas de terror o suspense, a pesar de que «la relación del espectador

con los personajes de una película está en constante estado de cambio», y que, por lo general, «sabemos más de su mundo que un personaje o incluso que todos los personajes» (Branigan 1975: 64). El punto de vista no deja de ser el método cinematográfico por el que nos identificamos con uno de los personajes, un mecanismo que puede cambiar fácilmente si modificamos la estructura propia del punto de vista. En palabras de este autor, tenemos que «la variación, e incluso subversión, de la estructura del punto de vista es, por lo tanto, un recurso mediante el cual nuestra perspectiva de un personaje se ve alterada e incluso, a veces, desafiada» (Branigan 1975: 64).

Pero esto no se agota en el aspecto formal y técnico del punto de vista, es decir, el tipo de planos cuyo montaje indica que lo mostrado es, en realidad, algo que está mirando el personaje (Branigan 1984: 103), sino que este método de manipulación del espectador obedece a la cantidad de placer que ofrece el cine mediante la escopofilia (Mulvey 1975: 10). Esta autora va un paso más allá y ofrece una visión psicoanalítica de la presentación de imágenes propia de la industria cinematográfica. De forma más específica, Mulvey entiende que «[e]l cine satisface un deseo primordial de obtener un mirar placentero, pero también va más allá al desarrollar la escopofilia en su aspecto narcisista» (1975: 12). Su aplicación del psicoanálisis al plano subjetivo merece una mención concreta, dado que es este el elemento primordial que conecta al espectador con el personaje; es, en otras palabras, el punto de unión entre el deseo voyerista del espectador y el deseo exhibicionista del producto audiovisual, más aún si entendemos esto último desde la perspectiva de género y de cómo la mujer es cosificada. Vemos que la conexión señalada se basa, como explica la autora, en que el deseo,

[el cual ha] nacido con el lenguaje, hace posible trascender lo instintivo y lo imaginario, pero su punto de referencia siempre regresa al momento traumático de su nacimiento: el complejo de castración. De ahí que la mirada, placentera en su forma, pueda ser amenazante en su contenido, y es la mujer en tanto que representación/imagen, la que hace que esta paradoja asuma una forma definida. (Mulvey 1975: 13).

Esto se relaciona con que, para el psicoanálisis, «el problema es la formación misma de la identidad individual» (Branigan 1984: 10-11). No obstante, en términos literarios, el plano subjetivo se articula de forma que reproduzca una cita textual, y, sin embargo, aquí la cita se muestra, no se lee, lo que podría indicar que, en el mundo fílmico, «el lector se ha vuelto pasivo y secundario para la acción narrativa» (Branigan 1984: 16). La

intimidad que existe entre cine y literatura viene dada, verbigracia, por la correspondencia y conveniencia de usar el análisis de Genette respecto de la estructura narrativa de los filmes (Gaudreault y Jost 1995: 19). En esta línea, Edward Branigan prosigue tomando el punto de vista como una «propiedad del sistema lingüístico», apoyado en Chomsky, y considera que

es una característica de un texto accesible a la lógica de la lectura. [Existen] mecanismos textuales que hacen del punto de vista un proceso simbólico, no un lugar para la ‘consciencia’ y la especulación sobre la psique humana. El punto de vista es parte de una capacidad generativa de un texto y es un aspecto de la competencia general del lector. (Branigan 1984: 20-21)

Asumimos, pues, que el punto de vista en general y el plano subjetivo en particular imprime una relación entre el espectador, quien debe leer —en su sentido más literal— y conocer la correspondencia entre los diferentes planos cinematográficos, y la narración en sí, en tanto que el plano subjetivo aúna los tres elementos primordiales del cine: el ojo de quien ve la pantalla, la cámara que reproduce la “realidad” y la diégesis reproducida. Esta unificación pone al espectador en la misma línea de la narración, y hace que la historia pase a ser parte de él en momentos clave de esta. En *Hannibal*, el propio título de la serie ya impone la identificación con el psiquiatra, a pesar de que este no aparece hasta casi la mitad del primer episodio. Antes de esto, la serie comienza con una escena de asesinato en la que la identificación se realiza no con quien creemos que es el protagonista, sino con Will Graham, el agente del FBI que, al final, será quien capture al destripador de Chesapeake. Vemos, entonces, que desde el principio se nos presenta la historia a través de los ojos de Will, así como de su interpretación de los hechos. Esto implica que para «Will, y por lo tanto para el espectador, Hannibal parece admirable, honorable e incluso agradable a veces» (Logsdon 2015: 4). En consecuencia, esta doble protagonización de la historia conlleva una serie de elementos no tan asumibles a primera vista, pero que están ahí y relacionan ambos personajes. Esto, a su vez, motiva la afinidad del *fannibal*, esto es, del fan de *Hannibal* y de Hannibal, con el principal motor de la historia.

Esta primera toma de contacto con Will y no con Hannibal revela ya desde el principio la propia identificación entre los dos personajes, como apuntaba anteriormente. La perspectiva que nos ofrece esta relación entre espectadores y Will-Hannibal confecciona

el punto de partida para entender las salvajadas a las que llega el psiquiatra por mantener su identidad, su estilo de vida, su forma de ser y, por encima de todo, su amistad con el criminólogo, de quien asegura ser una especie de alma gemela. Es esta concomitancia, quizás, a la que mayor peso se le da para atraer al público, aunque a la postre esto no haya servido para la continuación de la serie a causa de su baja audiencia durante la emisión de los episodios. Sin embargo, la principal razón que atrajo la escritura de este trabajo se debe a la cantidad de imágenes sujetas a una perspectiva semiótica que ofrece la serie en su conjunto, además de cómo se presenta una determinada estética y del contenido artístico intrínseco a la personalidad de Hannibal.

3. ARTE Y ESTÉTICA EN *HANNIBAL*

En principio, la serie de asesinatos de Hannibal y la posterior digestión de partes corporales tiene retazos que remiten a obras de arte que no tienen relación aparente con el psiquiatra. Esto se debe, como ya he mencionado, al aire aristocrático que profesa el psiquiatra, si bien su inusitado gusto por la excelsitud contrasta enormemente con el ensañamiento de sus crímenes. A pesar de que existen muchos cuadros con una temática canibalística o que representan momentos antropofágicos, no son estos el único tipo de arte que reviste la fachada de un monstruo como Lecter. Además, no es solamente la parte visual la única forma de semiosis que se nos presenta aquí, puesto que también interviene el elemento secundario en todo producto audiovisual, esto es, el sonido, el cual comprende tanto la música extra- o intradiegética como los diálogos y el resto de sonidos que puedan encontrarse durante el metraje. Es esta la razón por la que lo verdaderamente interesante de *Hannibal* es exactamente este halo de alta cultura que rodea su sanguinolenta vida. Por otra parte, en *Hannibal*, además de este ambiente altivo, se nos presenta una gama de eventos que contienen una gran simbología, la cual será necesario conocer para así comprender los entresijos de la serie y el laberinto que es la mente de Lecter.

Antes de ahondar en esta comprensión, y como sabe el común de los mortales, la imagen es condición necesaria y suficiente en una narración audiovisual, ya que el flujo de fotogramas con un determinado montaje guiará al espectador en su visionado sin necesidad de atender al sonido; ahí tenemos el cine mudo o silente. Existe, sin embargo, una relación entre la cultura audiovisual y el arte que no se percibe a simple vista y que se resume en que la narración propia de esta cultura está basada somera o profundamente en los estándares que se aplican al virtuosismo en general. Un ejemplo de ello lo encontramos en esta serie de televisión, en la que «el equilibrio, la unidad, el ritmo, el patrón y el énfasis están codificados en las imágenes de *Hannibal*», y se le da un énfasis especial a los momentos perturbadores para que el público pueda asimilarlos como arte (Worrow 2015). La serie consigue una comunión precisa entre dos aspectos que tienden a no ser lindantes el uno con el otro, y lo hace de una forma que cause en el espectador una especie de cortocircuito mental. Dice Kirsty Worrow que, por lo general, existe «una fusión de lo atractivo con lo repulsivo a escala operática [...]. Estos cuadros barrocos presentan el horror gótico con las manifestaciones de la belleza», lo que, en resumidas

cuentas, lleva a que en el cerebro del espectador se creen «momentos intencionales de disonancia cognitiva» (Worror 2015). El problema con estos momentos es que no todo el mundo tiene el bagaje necesario para asimilar esa información y, de hecho, Worror ofrece la posibilidad de que sean las mujeres las que se vean más atraídas por esas «imágenes horribles pero bellas».

A pesar de esto, la cultura anterior a la audiovisual nos ha legado una cantidad ingente de representaciones que han sido estudiadas gracias a la Historia del Arte. Así, vemos que esta disciplina del conocimiento tiene relación directa con la narración audiovisual, en tanto que es el arte, «en su concepción más global, la base fundamental» sobre la que se estructura un «análisis básico y propio de la Narración Audiovisual» (Gutiérrez San Miguel 2007: 138). Las aplicaciones del estudio de las artes a las producciones audiovisuales se asientan en dos ramas de la Filosofía, a saber, en la Crítica y en la Estética, esto es, en el «estudio e interpretación de la belleza natural o creada por el hombre (el Arte)» (Gutiérrez San Miguel 2007: 140). Dentro de la Estética se hace necesario ahondar en el aspecto simbólico de lo representado en el producto cinematográfico, puesto que tanto el tema como el significado abren la puerta a la diégesis de la narración (Gutiérrez San Miguel 2007: 144), y esto llega a tener implicaciones directas en contenidos audiovisuales como el caso que nos ocupa. El estilo desarrollado en ellos podrá revelar el bagaje cultural de quienes llevan a cabo tal empresa y de ahí se podrá desgranar cómo se nos transmite un mensaje de forma codificada, aunque este mensaje sea susceptible de varias interpretaciones. En otras palabras, es el conjunto de «figuras retóricas utilizadas, la simbología presentada a través de los iconos [las que] darían los referentes y las referencias» (Gutiérrez San Miguel 2007: 148) para que así el espectador tenga los elementos necesarios de los que deducir las intenciones.

Encontramos en esta serie de televisión una conjunción entre arte y muerte que entronca con la moralidad de la que quería resarcirse Thomas de Quincey en su *Del asesinato considerado como una de las Bellas Artes*. En este libro, la moral es vista como un elemento cultural que agota rápidamente la sensatez del hombre, por lo que aquella debe hacerse a un lado y dejar el camino libre a lo estético, pues «ha llegado la hora del buen gusto y de las Bellas Artes» (Quincey 2004: 14). Salta a la vista cómo el código moral de Hannibal, al igual que en el libro de Quincey, prescinde de lo socialmente aceptable y se establece en una esfera donde la estética es su único motor. En esta línea, el autor

romántico prosigue afirmando que, al habernos desecho de la opacidad de la moral, puede que

tengamos la satisfacción de descubrir que unos hechos lamentables y sin defensa posible desde el punto de vista moral resultan una composición de mucho mérito al ser juzgados con arreglo a los principios del buen gusto. Así queda contento todo el mundo. (Quincey 2004: 15)

El poco valor que le da a la moral contrasta sobremanera con la realización de un análisis de lo bella que puede llegar a ser una escena de asesinato y con que ese estudio debe hacerse con toda la seriedad y el rigor que se precie. Por supuesto, estas declaraciones no dejan de ser una crítica mordaz a la sociedad, en especial a sus costumbres ligadas a la tradición, y en la que se utiliza un sutil pero profundo humor negro. Y es que, en definitiva, considerar el asesinato como parte «de las bellas artes es, precisamente, la misma que Aristóteles asigna a la tragedia, o sea, “purificar el corazón mediante la compasión y el terror”» (Quincey 2004: 39). Esta pretendida purificación es, al fin y al cabo, una forma de desterrar todo comportamiento moral que dañe la excelsitud de un pensamiento como el profesado por Hannibal. El terror deja paso a la maravilla, en una clara referencia a Lucas 5:26, en que tanto el miedo como el asombro son parte intrínseca de la adoración a Dios. Se observa sin demasiada dificultad que es un juego constante entre el lastre de la religión, de la tradición moral del cristianismo en la sociedad (actual), y el intento por deshacerse de esa pesada ancla que hace zozobrar la libertad y la potencia humanas.

3.1 *Hannibal*: un análisis semiótico

No obstante, en *Hannibal* encontramos una visión que se aleja de la crítica a la moral en sí misma, y nos adentramos en un mundo en el que se intentan rebatir postulados que tienen que ver sobre todo con la clase social. De hecho, llega un momento en que el público «se acaba acostumbrando», como dice Sophie Wise (2013) en *The Artifice*, «a su finura, a su encanto y al esteta de clase elevada, a su estilo de vida practicando la psiquiatría, a sus delicadas cenas y a sus viajes a la ópera». La elegancia que expone la serie parece tener más que ver con la posición social de Hannibal y de las personas de las que se rodea que con una vida dedicada a la muerte por el arte. Pese a esto, la serie está repleta de momentos en que los sentidos utilizados para asimilar el contenido audiovisual se llenan de belleza, y, al tener de consultor culinario a José Andrés, no es de extrañar

que los platos mismos sean pequeñas obras de arte. En relación directa con esto, llegamos a intuir que la comida aparece como sustituto del deseo sexual, en tanto que el canibalismo tiende a ser la comunión máxima en que, si «mediante el acto de la devoración uno recibe en sí partes del cuerpo de una persona, al mismo tiempo se apropia de las cualidades que a ella pertenecieron» (Freud 1976: 85).

De hecho, en el segundo tercio de la primera temporada se nos presenta la imagen de una columna construida con los miembros de diversos cadáveres, los cuales han sido desenterrados de una playa de Virginia occidental. Esta escultura remite al concepto que se tiene de un tótem, esto es, el símbolo natural que asume una tribu o un individuo y que se representa por una columna tallada generalmente en madera. A poco que se reflexione, este tótem se asocia con el texto escrito por Freud, el cual habla también sobre el tabú del canibalismo. La relación no es directa e inmediata, pero sí es verdad que estas conexiones operan en un nivel más profundo e inconsciente, puesto que se apoya en el conocimiento adquirido a lo largo de los años. No es de extrañar que los guionistas de *Hannibal* tuvieran este libro de Freud en mente para crear una escena del crimen tan grotesca a la vez que tan estética. Estas escenas en las que se nos muestran aspectos tan distantes como son lo repulsivo y lo fascinante crean en los espectadores el impulso de «destruir cualquier barrera que [hayan] erigido entre lo sagrado y lo profano y entre sí mismos y Hannibal Lecter» (Logsdon 2015: 9).



Figura 1: *Tótem construido con diferentes partes corporales. La conexión con el psiquiatra caníbal es sutil aunque poderosa. Obsérvense los brazos del tótem, los cuales remiten a Shiva.* (Hannibal 2013, ep. 9)

Si bien esta interpretación es plausible, no es solamente el contenido que existe tras la pantalla la única que puede conllevar una potenciación de los sentidos, sino también la ambientación con la que se crea un determinado escenario. Wise (2013) continúa describiendo cómo este deleite sensorial se aprecia también en otros elementos que han sido «usados a lo largo del programa [y que] rezuman un similar sentido de la suntuosidad, desde la vasta selección de trajes a medida a la sutil inclusión de muebles forrados en cuero de alta calidad». Incide, a su vez, en cómo las técnicas propias de la cinematografía acentúan este despliegue de medios más propios de las clases altas y la burguesía:

Con una bella mezcla de composición simple y luz acentuada, atmósfera resaltada y contornos en primer plano, cada fotograma posee una calidad pictórica singular, mostrada gracias al uso del montaje simple. Tanto si es un plano único de Lecter en su oficina o disfrutando de un banquete en su comedor, la estética del programa se exhibe como una obra de arte, personificando la clase, la belleza y la magnificencia. (Wise 2013)

Esta belleza visual se conjuga, sin embargo, con una deliberada intención por enseñar escenas en las que se rompe en pedazos todo concepto de la moral, y no solo vemos esta destrucción por parte de Hannibal, sino también con las intervenciones de Will o del propio Jack Crawford. Lo grotesco sucede a lo armonioso, y esto lleva a pensar a Wise (2013) que en la «conjunción de cada hermoso fotograma, el contenido es de mal gusto y baja calidad moral», reforzando así lo que hemos visto a lo largo de este texto. Se llega a entender, por lo tanto, que la naturaleza de esta inmoralidad, así como una elegante cinematografía —la cual se aleja del realismo y tiende a encuadrar la violencia con una sorprendente belleza (Wise 2013)— es, en pocas palabras, el combustible que hace funcionar este paroxismo audiovisual.

La serie protagonizada por Mads Mikkelsen y Hugh Dancy contribuye a una larga lista de productos audiovisuales televisivos que hacen de la estética un estandarte. *Hannibal* nos atrapa con su cuidada fotografía, con el conocimiento de que «sabemos que la carne no es de ternera, ni de cerdo», pero aun así «somos capaces de babear viendo cómo tal peculiar chef prepara sobre la mesa un succulento banquete» (Luna 2015). Y es que la belleza no está reñida con contar una buena historia, puesto que de la misma manera que «la excelencia narrativa es capaz de colmar la pantalla, también hay un hueco para el deleite visual» (Luna 2015), sin que importen mucho, en realidad, las apreciaciones de cada persona, el gusto de cada quien. La «calidad operática» que ofrece esta serie se debe, en parte, a su «puesta en escena y a las motivaciones de los asesinos» (Gelman 2013), si

bien su contenido gráfico se reduce a algunas escenas y planos en los que la sangre es la protagonista. Así, la violencia presentada en la serie, a pesar de ser un icono de ella misma, no tiende a lo *gore*, a una exageración y exuberancia de lo perturbador, sino que se queda encapsulada en momentos puntuales, debido a la insistencia de la cadena por que no se traspasase la línea demarcada (Gelman 2013).



Figura 2: *Hannibal*, en el centro de la imagen, domina el espacio de su estudio. Will permanece menguado, pese a estar en primer plano.

Y, aunque la NBC pusiera un límite a la cantidad de imágenes que pudieran herir la sensibilidad de los espectadores debido a su crudeza, esto no ha impedido que la serie haya sido una de las mejores gracias a su potencia visual. La construcción de las imágenes obedece a una sensación de aprisionamiento de los personajes, sobre todo aquellos que están intentando averiguar lo pernicioso que puede llegar a ser Hannibal (Saraiya y Van der Werff 2013). Estos autores subrayan esta reclusión con varios ejemplos, entre ellos la escena en la que muere Garrett Jacob Hobbs, con su correspondiente semejanza a una prisión en relación con la descripción visual de las cortinas, el fregadero e, incluso, su camisa; o la escena de un crimen en que la «preponderancia de las líneas que rodean a los policías», con lo que los planos exteriores están dominados, también, por esa aura de confinamiento. Quizá sea este halo que envuelve al conjunto de la serie «una manifestación del horror particular de Hannibal» (Saraiya y Van der Werff 2013), ya que la fría mente racional del psiquiatra se refleja en la composición de las imágenes, atrapando así también al espectador en el universo dominado por el maquiavelismo de Lecter.

Aparte del desarrollo de la serie alrededor de la figura del psiquiatra —por eso mismo se titula *Hannibal*—, en el que muchos planos lo muestran en el centro de la imagen, dominando el espacio y a quien esté en él, también podemos observar otros en los que no es solo el efecto claustrofóbico de la escena *per se*, sino que tenemos la sensación de que es Lecter quien lo causa. Saraiya y Van der Werff (2013) ejemplifican esto con la escena en la que Abigail Hobbs se despierta en el hospital y en la que el uso de los recursos propios del mundo audiovisual reproduce una sensación concreta en el espectador sin que este sea consciente siquiera de ello:

La apabullante impresión no es solo que el mundo encarcela a los personajes, sino que es Hannibal también la fuerza tras la encarcelación. Las líneas parecen convertirse en hilos de titiriteros: los otros personajes viven o mueren a su orden. La cinematografía nos señala que los pobres Will y Abigail están condenados desde el principio. (Saraiya y Van der Werff 2013)

Una posterior escena, la cual nos muestra la vuelta de Abigail a su casa tras la muerte de su padre en la cocina, revela que Hobbs está «atrapada en la red de su propio pasado, y también en la red de Hannibal» (Saraiya y Van der Werff 2013), sin que ella misma ni nadie pueda sacarla, ni siquiera Will, quien se halla inconscientemente bajo los hilos de Lecter.



Figura 3: Abigail Hobbs despierta en el hospital. La composición imprime una sensación de asfixia, de ahogo, en el espectador.

Por supuesto, el uso del color —y la falta de uso, por el contrario— es un elemento que se torna absolutamente importante en esta serie, sobre todo en lo relativo a las comidas preparadas por el psiquiatra (Saraiya y Van der Werff 2013). Desde el primer capítulo se nos indica la dirección que va a tomar el argumento en su aspecto visual y cómo se nos va a mostrar la cruenta personalidad de Hannibal. Así, vemos que las escenas que son propias del hilo argumental de la serie se nos presentan con una tonalidad tendente a los fríos, con una predilección por los colores azul marino, gris y verde oscuros. Sin embargo, cuando Will reconstruye en su mente las escenas de asesinatos, la paleta de colores se torna más cálida, con una gama que se inclina hacia el amarillo, el ocre y el naranja. Además de esto, y obviando la relación de transtextualidad existente con *El resplandor* (1980) de Stanley Kubrick, podemos ver una clara afirmación de que Hannibal controla la imagen, aunque no aparezca en ella, dado que el color rojo y blanco de las paredes remiten directamente a, verbigracia, un chuletón listo para ser cocinado. En el caso que nos ocupa, sabríamos perfectamente que ese chuletón no es de un animal de granja, sino más bien alguna parte de una víctima que ha osado transgredir los modales necesarios ante Hannibal. Como bien dice Saraiya, «[e]l color también sirve para mostrar la sangre como algo bello» (Saraiya y Van der Werff 2013), lo cual estaría conectado con esa apariencia que da la serie entre lo grotesco y lo elevado. Además, el agua colorada en rojo que se nos enseña en la cabecera de la serie sirve también como recordatorio del lado demoníaco u oscuro de los personajes, en especial el de Hannibal, pues es él el principal personaje que guarda tras su imagen imaculada y elegante una personalidad asesina.



Figuras 4-5: *Guiño de Hannibal (2013, ep. 1) a la película El resplandor (1980).*

La conexión que se establece por medio del uso de la imagen entre los personajes se ve claramente en cómo la iluminación puede sugerir un tipo concreto de personalidad. Por

ejemplo, tenemos que Will y Hannibal se quedan en el hospital para hacer compañía a Abigail tras los sucesos con su padre. En esta escena vemos un plano general de ambos personajes durmiendo en sendas sillas al lado de la cama donde yace la hija de Garret Jacob Hobbs. Con un sutil cambio de luz en la habitación se observa que Hannibal está en una zona más oscura que la de Will, y se observa, además, que es Lecter quien está sujetando la mano de Abigail mientras ambos duermen, en una señal de cómo será su relación en el futuro. La luminosidad de la escena retrata el lado tenebroso y escondido del psiquiatra, así como sus pretensiones para con los agentes de la narración. Sin embargo, Graham permanece en la parte iluminada, es decir, en la parte de las acciones moral y socialmente buenas. Es, en resumen, un plano donde se concentra mucha información con respecto a la relación ángel-demonio de Will y Hannibal.

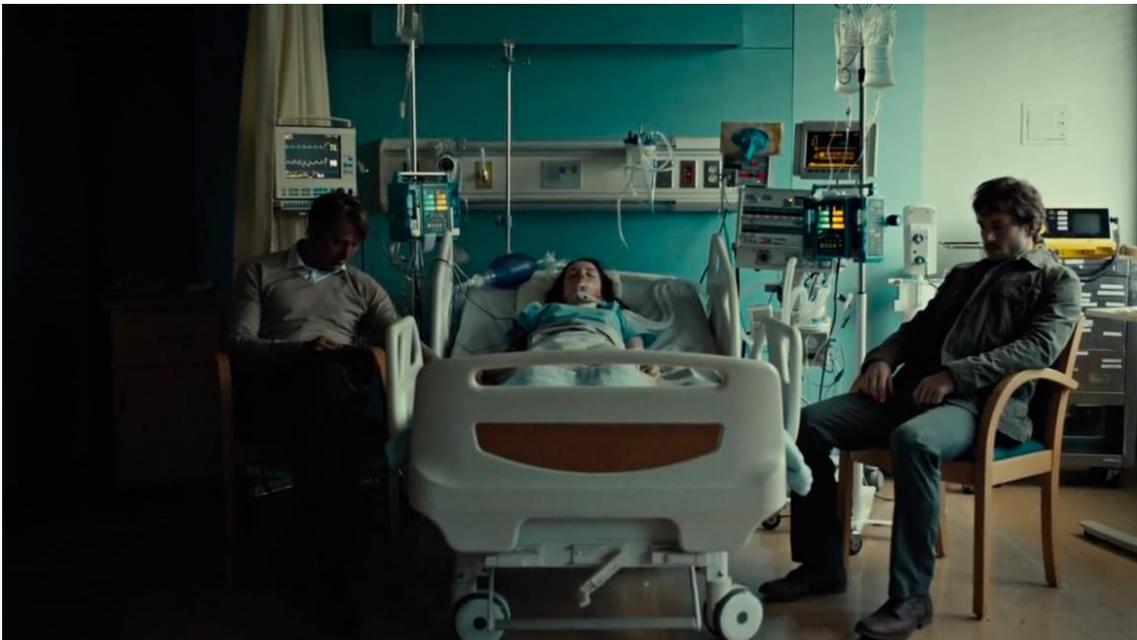


Figura 6: Will y Hannibal acompañan a Abigail en el hospital. Nótese el juego de luces y la mano izquierda de Hannibal

Las relaciones simbólicas entre lo mostrado y lo que se pretende transmitir llegan, incluso, a aspectos vinculados con la materia misma. De forma particular, podemos observar que otro rasgo «repulsivo a la vez que fascinante en *Hannibal* es lo grotesco pero hermoso que se vuelve la materia orgánica» de la que estamos hechos (Saraiya y Van der Werff 2013). Este proceso de semiosis no se agota ahí, puesto que, aparte de lo «hipnótico y terrible» de esta sustancia que nos compone y nos define, nos encontramos viendo cómo es el mundo para Lecter: un mundo lleno de vida, de bioquímica que termina por ser repugnante (Saraiya y Van der Werff 2013). De hecho, hasta el desarrollo, el crecimiento,

la evolución es un tema recurrente a la vez que repulsivo. Ya desde los primeros episodios, la serie nos muestra su visión del progreso, por cuanto este tiende a estar representado desde una perspectiva negativa, oscura, aun «letal o diabólica» (Saraiya y Van der Werff 2013). La identificación —el punto de vista, como apuntaba más arriba— entre espectador y Hannibal es tan intensa aunque sutil que llega a haber «momentos en que todo el mundo en el programa parece ser otra de las criaturas de Hannibal en su jardín de los horrores» (Saraiya y Van der Werff 2013).

Vemos, de nuevo, cómo Lecter juega con las mentes de todos, no solo con la de los personajes intradiegeticos. Bryan Fuller nos introduce en la historia y nos cuelga de los hombros de Hannibal gracias al uso de la perspectiva, a pesar de que no estemos suficientemente «preparados para esta mezcla de decadencia y sangre y vida y cenas, pero eso se debe a que aún estamos aprendiendo a ver las cosas» como el propio Lecter (Saraiya y Van der Werff 2013). De nuevo, no es casualidad que la serie se titule «*Hannibal*» y que se esmere por mostrarnos la vida del psiquiatra entre los sucesos posteriores a su llegada a Estados Unidos y sus entrevistas con Clarice Starling. Y todo esto lo vemos de una forma muy suave, fluida y natural, hasta el punto de que se reciclan diálogos y escenas para así involucrar aún más a quien tenga en su recuerdo esos momentos de las novelas y películas en las que se basa la serie.

Yendo en la línea que este producto televisivo nos ofrece con respecto a la identificación, también observamos que se tiende a presentar a Hannibal no como un elemento anómalo de la sociedad, sino como «un tipo de perversión natural, brotada de un mundo que a veces permite que crezcan tales cosas» (Saraiya y Van der Werff 2013). Por lo tanto, no es que Hannibal sea un psicópata carente de empatía y cuyo objetivo último se basa en la máxima «Tenía curiosidad por saber qué pasaría», sino que este mismo comportamiento es parte de la naturaleza y que, por ende, se debe tolerar, si no respetar, la obra lecteriana, aunque esta obra implique la destrucción de quien se asome a ese abismo insondable. Sin embargo, no es disparatado pensar que, en realidad, esa potencia interior, esa voluntad de poder nietzscheana que exuda Hannibal tenga más que ver con que queramos que nos saje la carótida externa con su precisión y elegancia. Porque «quizás es él [...] el demonio *creado por el hombre* que depreda un hermoso lugar» (Saraiya y Van der Werff 2013), o porque sea él mismo el Diablo de acuerdo con los estándares morales de Occidente, como he mencionado con anterioridad.

Otro aspecto relacionado con el aparato semiótico de que está revestida la serie es la amistad que se forja entre Hannibal y Will. Por un lado, se podría decir que «[e]stos hombres son lo mismo», pero también que «no son lo mismo»; que son «todo y nada» (Saraiya y Van der Werff 2013). Por otro, tenemos una relación que, en un principio, era una rivalidad surgida al calor de los casos que llevaba Will para el FBI y que se ha convertido en una estrecha amistad entre los dos personajes rayana lo que los anglosajones han dado en llamar *bromance*, esto es, el intenso vínculo afectivo entre dos hombres que no implica connotaciones sexuales. En efecto, Will y Hannibal son representados como una suerte de almas gemelas destinadas a encontrarse, porque ambos están locos de una manera u otra (Gelman 2013). Según el propio creador de la serie, fue esta frase —la cual reproduzco parafraseada— la que le llevó a desarrollar esta historia que le habría gustado ver «como miembro del público» (Gelman 2013). Este vínculo se representa no solo por las actuaciones de los personajes y los diálogos que pronuncian, sino por una imagen que se repite a lo largo de las dos primeras temporadas. Como he descrito más arriba, el wapití se presenta como símbolo que aúna las personalidades de Hannibal y Will, a la vez que da las suficientes pistas para que quien esté viendo la serie comprenda lo que significa este cérvido.



Figura 7: Mientras charla con Hannibal, Will observa la figura del ciervo macho que tiene el psiquiatra en su despacho. (Hannibal 2013, ep. 5)

Las alucinaciones de Will aumentan en número a la vez que empeora la encefalitis que padece y que Lecter oculta para usarlo en su beneficio, lo que intensifica las conexiones que hace entre estas y la realidad de la narración: Hannibal es el imitador y, además, es el famoso destripador de Chesapeake, no el doctor Gideon. Esta alucinación pasa a ser la sombra de Graham, lo acompaña en su día a día como agente del FBI, en sus pesadillas nocturnas, hasta que acaba siendo parte de él cuando llega a arrestársele por asesinato y es recluido en el mismo hospital en el que ha estado Gideon y en el que estará Lecter. Asimismo, la cornamenta que luce este animal sirve también para recordar que Hannibal no es solo un humano, sino que «es el Diabolo» personificado. Will entiende que ese cérvido, transformado luego en un oscuro antropoide con cuernos, en realidad es el asesino imitador que le lleva persiguiendo en sueños desde el primer episodio, pero no se dará cuenta de la relación entre este y Hannibal hasta bien avanzada la trama.

Este símbolo no solo se manifiesta en las alucinaciones de Will, en las que intuye la verdadera cara del psiquiatra, sino que aparece también como figura en el despacho de Hannibal, de la cual podemos percatarnos en varios momentos durante la serie. Por si esto no fuera poco, ya desde el principio se nos muestra quién está detrás del asesinato en Minnesota, y, aunque ya sepamos quién es ese imitador del que habla Will, la composición de la imagen refuerza el pensamiento preinstalado en la mente del espectador. A pesar de que no existe relación inmediata, unívoca y directa con la persona



Figura 8: *Cadáver ensartado en la cabeza cortada de un ciervo macho.* (Hannibal 2013, ep. 1)

de Hannibal, el montaje de las imágenes da a entender que es él quien asesina tan estéticamente y se lleva partes de los cadáveres.

De hecho, es con esta figura del cérvido que Hannibal mata al músico amigo de un paciente suyo, Franklin. Este músico, cuyo nombre es Tobias Budge, al descubrir la verdadera cara del psiquiatra, irrumpe en la sesión que este está teniendo con Franklin e intenta matar a Lecter, lo que ocasiona un incidente que Hannibal debe resolver rompiéndole el cuello a Franklin, golpeando con la figura a Tobias y mintiendo luego a la policía. Como he mencionado anteriormente, a lo largo de los episodios observamos que este animal se transforma en un antropeide con cuernos, dando a entender que ha habido una mutación en el concepto que tenía Graham de sí mismo, de Hannibal y de la unión que existe entre ambos y que no termina de entender hasta que casi muere desangrado.



Figura 9: *Hannibal* justo antes de coger la figura del ciervo para matar a Tobias. (*Hannibal* 2013, ep. 8)

Sin embargo, este símbolo en forma de ciervo que termina por ser un antropeide con cuernos, remite a la imagen de Lucifer que ha quedado en el inconsciente colectivo. En efecto, la cornamenta de este ser bípedo, junto con las declaraciones de Mikkelsen y Fuller, hace que Hannibal esté asociado a esta imagen, a pesar de que la correspondencia no sea lineal. Por si no bastara con esto, existen dos pruebas más en las que se apoya esta afirmación. Una de ellas es que, hacia la mitad de la segunda temporada, Will ordena matar a Hannibal, y lo hace por medio de uno de los enfermeros del hospital del doctor

Chilton. Este enfermero secuestra, disparándole un dardo tranquilizante, a Hannibal mientras este está nadando en la piscina. La escena siguiente muestra a Lecter semidesnudo sobre un balde, con una soga al cuello y con los brazos extendidos y anclados a un palo transversal. La composición es inequívoca: Hannibal está crucificado.

Esta crucifixión no es casualidad, puesto que el enfermero alude a cómo «Judas tuvo la decencia de ahorcarse por vergüenza a su traición», lo que deja claro que se establece una comparación entre esta situación y la narrada en los Evangelios. Lo interesante es notar cómo se muestra a Hannibal, representando a Lucifer, en la misma posición que Jesús de Nazaret; una posición que, al final, termina por ser una expiación de los pecados en confesión del enfermero, que no deja de ser el verdugo, a su vez en una clara alusión al soldado con la lanza a los pies de la cruz. Vemos, por tanto, cómo el peso de la iconografía cristiana es clave en la serie, dado que la cultura occidental se basa tanto en la tradición clásica, esto es, griega y romana, como en la proveniente de Oriente Medio gracias a la Biblia.



Figura 10: *Hannibal aparece en posición de crucifixión, a imagen de Jesús. El enfermero, a los pies de la cruz, hace de verdugo y confesor. (Hannibal 2014, ep. 18)*

La segunda prueba de lo diabólico que se describe a Hannibal nos viene dado por la escena en que el psiquiatra da una clase magistral en Florencia acerca del «Infierno» de Dante, después de haber huido de Maryland y haber dejado un reguero de sangre tras de sí. En Italia vemos que ya no es exactamente el mismo, puesto que no tiene que esconder tan metódicamente su faceta psicópata y canibalística, y tiende a disfrutar de su estancia en

la ciudad del Duomo. Como decía, esta clase magistral establece una relación entre el psiquiatra y el valor que se le da en Florencia a la obra magna de Dante Alighieri, *La Divina comedia*. No es casualidad que se haya elegido el «Infierno» para dejar clara la asociación Hannibal-Lucifer, sea tanto en la novela de Harris como en la película de Ridley Scott como en la reinterpretación de Fuller. Es más, el director de fotografía de la serie, James Hawkinson, encontraba «corolarios en el arte religioso y la literatura en mucho de lo que hace en *Hannibal*», sobre todo en lo relativo al «concepto de Lecter como Satán y, posiblemente, de Graham como Lucifer, el portador de la luz, Satán antes de la caída» (Calhoun 2014: 99)

En concreto, se observa que, hacia el final del primer episodio de la tercera temporada, titulado *Antipasto*, Hannibal da una lección de su sapiencia en relación con la figura de Dante. En esta lección, el psiquiatra demuestra ante el público cómo «Judas y Pier della Vigna están conectados en el “Infierno” de Dante». He aquí una nueva relación entre el ahorcamiento voluntario de Iscariote, la casi muerte de Hannibal por el mismo método y la colección de cantos del autor renacentista florentino. De hecho, Hannibal se cruza en la pantalla que reproduce las diapositivas sobre el «Infierno», y justo se detiene a hablar a la audiencia cuando se muestra la representación de Lucifer, con su nombre en latín — «LVCIFER»—, y la fusión de la cara del psiquiatra con la imagen proyectada. Hannibal no solo muestra la relación existente entre los dos personajes, el bíblico y el histórico, sino que se sumerge en varias obras que reproducen motivos que lindan con su discurso: una representación en marfil de la crucifixión y la muerte de Judas, el ahorcamiento del traidor en la catedral de Benevento, aunque esta vez tenga sus tripas fuera; y «en una edición del siglo XV del “Infierno” está el cuerpo de Pier della Vigna colgando de un árbol sangrante», citando a Dante en italiano: «Io fei gibetto a me de le mie case», cuya traducción sería «Yo hice de mi casa mi propia horca».



Figura 11: *Hannibal se fusiona con una imagen de Lucifer; queda claro que son lo mismo.* (Hannibal 2015, ep. 27)

Todo este motivo sobre la traición y cómo se paga cuando esta se comete lo comenta Hannibal mientras mira fijamente a Bedelia du Maurier, amiga y psiquiatra de Hannibal a la que rapta para ir a tierras toscanas. Es evidente que Lecter le está mostrando a Bedelia qué pasaría si lo traicionara, y algo parecido ocurre cuando el inspector Rinaldo Pazzi — cuyo apellido no es casualidad tampoco— vende su alma a Mason Verger a cambio de información sobre el psiquiatra: le saca las tripas y lo lanza por una ventana con un cable al cuello, exactamente como en la imagen de Judas. Vemos que la relación con *La Divina comedia* de Dante no es azarosa, sino que encierra un significado más profundo y que tiene que ver con la personalidad misma de Hannibal. Y no se agota en los paralelismos, citas o extractos de la obra dantesca, sino que se extiende a otras grandes obras que están también vinculadas entre sí. La alusión a esta obra en concreto remata el significado dado desde el primer episodio de la serie, a saber, el relativo a las relaciones semióticas entre Will, Hannibal, el ciervo, el antropoide y su vínculo afectivo, esto es, su *bromance*.

3.2 Obras de arte en *Hannibal*

La inclusión de *La Divina comedia* en Hannibal tiene muchas más implicaciones que la sola identificación del psiquiatra con Lucifer, pues el «Infierno» ha sido llevado a la pintura de diversas formas, entre las que se encuentra el famoso cuadro de Botticelli,

como he descrito anteriormente. En este lienzo se observan los diferentes círculos descritos por Dante en su obra, pero esta representación no puede ser considerada fidedigna, puesto que se refiere a la interpretación que hace el pintor italiano del texto de su compatriota Alighieri. Y es precisamente esta representación pictórica la que permite descubrir que, a pesar de toda esta afluencia de símbolos que encontramos en las imágenes emitidas, el contenido artístico de esta serie y de los productos audiovisuales y literarios precedentes a ella permite que hallemos obras de arte en la diégesis narrativa.

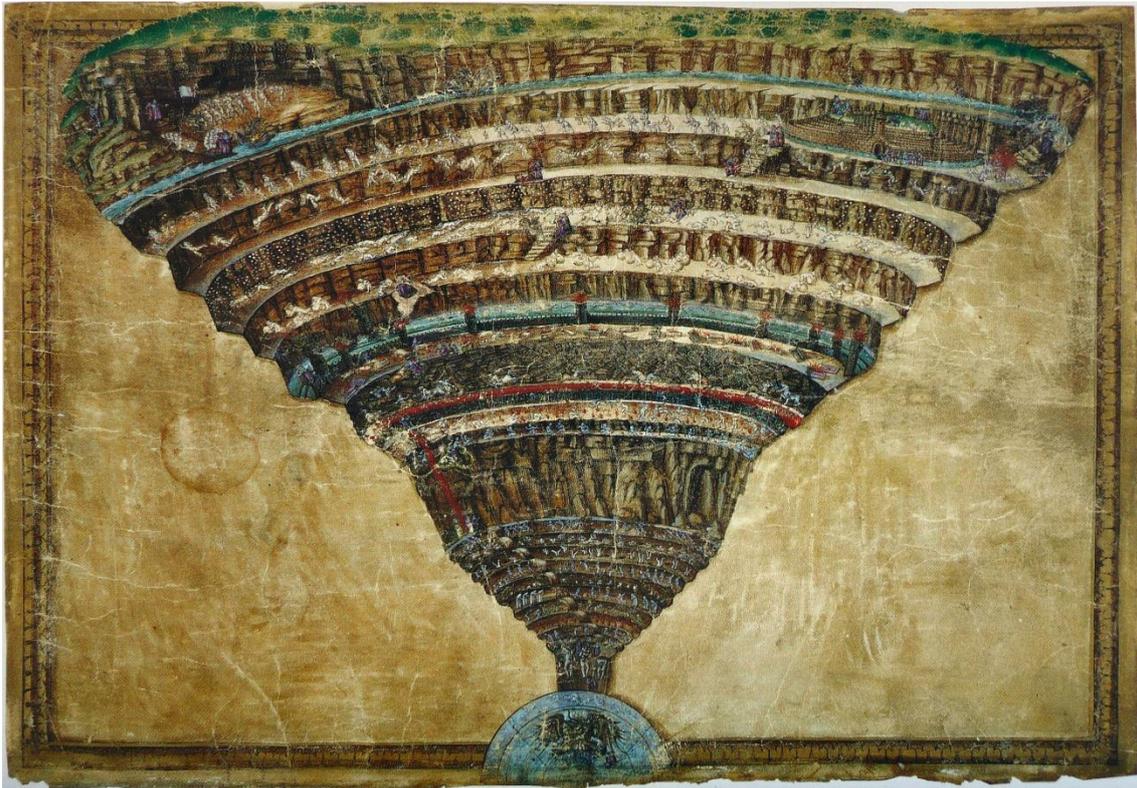


Figura 12: El «Infierno» de Dante ilustrado por Sandro Botticelli (ca. 1485).

A lo largo de los casi cuarenta y cinco minutos de cada capítulo, a poco que nos demos cuenta, percibimos que de las paredes de la casa de Hannibal o de las de su despacho cuelgan cuadros que no están ahí por equivocación. Todo este compendio de arte pictórico guarda cierta relación, de nuevo, con quién es Lecter, su *modus vivendi* y, sobre todo, su *modus operandi*. Las maneras aburguesadas del psiquiatra se reflejan en cómo decora sus lugares íntimos, ya que la consulta —de materiales y colores con un aire europeo que rezuma elegancia— se convierte en el espacio usado para tramar sus planes homicidas, a la vez que es el remanso de paz que le permite concentrarse y perfilar sus dibujos con carboncillo. Por su parte, si nos vamos a su casa, la cocina y el comedor —de madera, con tonos que recuerdan al Viejo Continente— son, en sazón, los lugares idóneos en los

que experimentar nuevas sensaciones, sobre todo olfativas, y en los que desarrollar su creatividad culinaria sirviéndose de la materia prima que ha cosechado asesinando. Esto se debe a que se buscaba una «casa unifamiliar histórica que enmascare lo que sucede dentro» (Keeps 2013), algo que tiene mucho que ver con ese rasgo retraído que muestra Hannibal en presencia de otras personas que no acabarán siendo sus víctimas. En resumen, y a pesar de que existen muchos ejemplos dignos de estudio, sirvan unos pocos para entender cómo están configurados los espacios vitales del caníbal más famoso.

En el comedor, donde conocemos por fin a Hannibal en *Apéritif*, se nos muestra como un lugar sombrío, pero no exactamente por la poca luminosidad, sino por la barbarie que se comete en él con música clásica de fondo. Aquí, la pared opuesta a la chimenea está cubierta por un cuadro cuyo motivo muestra una tranquilidad inusitada, dado el contenido de las cenas que ahí se sirven. *Landscape: Woods Reflected in a Pond*, de Oscar Grosch (1907), nos recuerda que este espacio está reservado a los momentos sociales, a la ofrenda de los productos recolectados a quien quiera saborear la mejor carne humana especiada. Lejos de este santuario de la gastronomía está el despacho donde Hannibal recibe a sus pacientes, el cual sirve, a su vez, como espacio de tranquilidad cuando ya ha acabado la jornada. El escritorio que se encuentra casi en el centro de la habitación es el lugar donde el psiquiatra da rienda suelta a su creatividad dibujando diferentes motivos, los cuales demuestran sus dotes para la representación artística. Su voluntad estética será, más adelante, la moneda con la que comercie la poca libertad que encuentra en dibujar mientras está recluido en el hospital de Chilton. Es más, en la sala de espera de su oficina, Hannibal tiene colgado una reproducción del cuadro de Théodore Géricault, mencionado más arriba precisamente por su relación con el canibalismo, en una alusión no tan directa a su condición gastronómica, lo cual podría conectar los dos ámbitos personales de Lecter mediante un solo elemento.

En la cocina podemos encontrar, además, al menos dos cuadros que quizá tengan cierta vinculación con la obra vital de Hannibal. Por un lado, entre la puerta y la ventana que se observan detrás de la isla en donde Lecter prepara sus platos, asoma un marco con un retrato de una especie de salón de juegos típico del siglo XVI, cuyo título es *Charlecote Park Great Hall*. Este dibujo es una litografía hecha por Frederick William Hulme, a partir de una suscrita por J. G. Jackson en 1845, y describe una *country house* de estilo victoriano a las afueras de Stratford-upon-Avon, localidad de donde fue oriundo William

Shakespeare. Por otro lado, y cerca del marco de la puerta que divide la casi muerte de Jack Crawford con los cuchillos de su verdugo, y justo encima de un sillón, observamos que en la pared hay colgado un dibujo de un niño mirándose el pie. En realidad, es un dibujo de la famosa estatua *Niño de la espina* o *Espinario*, la cual representa la figura de un niño sentado buscando una espina en su pie izquierdo. Esta escultura de bronce, que data del siglo I a. E. C., se encuentra actualmente en los Museos Capitolinos de Roma, y tiene un autor aún anónimo, aunque existe una réplica hecha por Brunelleschi en mármol para la galería de los Uffizi que fue donada por el papa Sixto IV.

Otra litografía que encontramos en el despacho de Hannibal pertenece a la serie *The Seven Ages of Man*, del pintor inglés Robert Smirke, inspirado en la obra de Shakespeare *Como gustéis*. En concreto, se aprecia que es *First Age: The Infant* (ca. 1798), esto es, la primera etapa de la vida. Se podría aducir que esta obra se refiere a la imposibilidad de que un bebé pueda defenderse por sí mismo, a que necesita ayuda en todo momento y a que espera su momento encerrado en el útero materno. Esto podría dar a entender que Hannibal trata a sus pacientes como infantes desprotegidos y que necesitan una figura paterna para que los guíe en sus hostiles existencias. Este pintor aparece de nuevo junto al *Espinario*, pues se observa un cuadro suyo colgado de la pared, inspirado también en una obra de Shakespeare. Salta a la vista la relación entre el Bardo y Lecter, en tanto que el psiquiatra se rodea de lo más exquisito del mundo, y Shakespeare no es un escritor para paladares poco acostumbrados.

No obstante lo anterior, uno de los dibujos más significativos tiene que ver con el propio psiquiatra, ya que es él — en principio y según el autógrafo— el autor de esos retratos. Así, se observa en el escritorio de Hannibal un dibujo hecho a mano, y este se revela cuando Miriam Lass, pupila de Jack Crawford

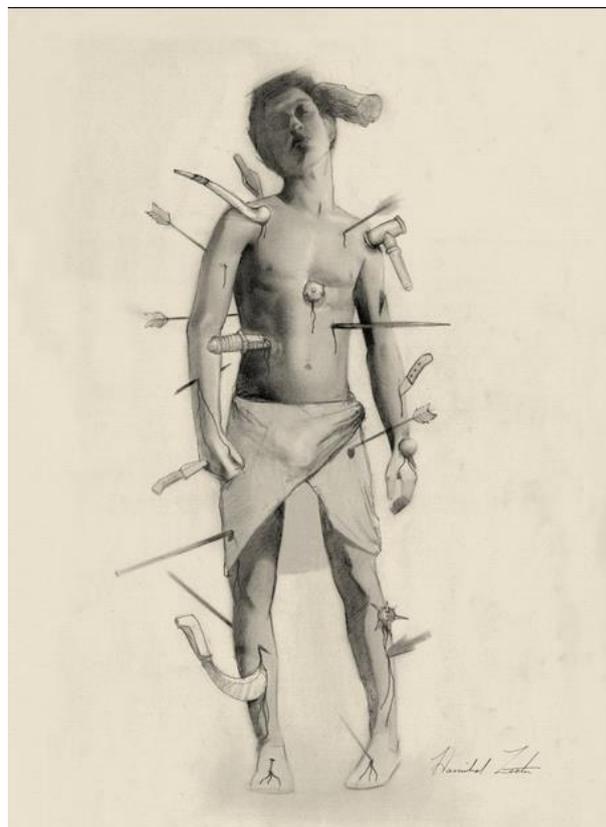


Figura 13: Wound man, de *Hannibal Lecter*. (Extraído de NBC)

—y, en sazón, personaje espejo de Clarice Starling—, descubre la relación entre un cadáver ensartado con varios instrumentos, el psiquiatra y el dibujo. Este «hombre herido» guarda cierta similitud con la representación de Thomas Gale titulada *Certaine Vvorkes of Chirurgie* (1563) y con la imagen icónica de San Sebastián con el cuerpo repleto de flechas.

Y, a pesar de que no es una pintura ni un dibujo *per se*, sí veo relevante incluir una foto que se encuentra, asimismo, en el despacho de Hannibal. Se trata de una fotografía realizada a finales del siglo XIX en la que se muestra una operación llevada a cabo por



Figura 14: Czerny es observado mientras realiza una cirugía.

Vincenz Czerny. Este cirujano alemán de los Sudetes, especializado en cirugía oncológica, fue el primero que efectuó en 1887 una nefrectomía (Kirkali y Canda 2008), esto es, la extracción de un riñón por métodos quirúrgicos, y la primera histerectomía, es decir, la extirpación del útero. Vemos aquí una conexión con la vida de Hannibal, en tanto que el psiquiatra obtuvo conocimientos de cirugía en su residencia en el hospital Johns Hopkins, lo cual le ayudará a dotar a sus asesinatos de un aire artístico gracias a las técnicas quirúrgicas apropiadas.

No son solo las representaciones pictóricas expuestas a lo largo de los episodios las que se relacionan con Lecter, sino también la inspiración para crear esa atmósfera y esos planos cargados de significado a la vez que de belleza. Según explica John Calhoun, «*La captura de Cristo* de Caravaggio fue inspiración clave para el director de fotografía James Hawkinson y para el productor ejecutivo/director David Slade» (2014: 87). Y es que el claroscuro característico de las obras de Caravaggio se puede apreciar, por ejemplo, «en la escena del motel de la primera temporada», ya que es aquí donde encontramos un

acercamiento más íntimo entre los dos protagonistas: «Lecter comparte el desayuno con Graham en la habitación, la cual está iluminada por la luz matutina asomándose por entre las escasas aberturas en la cortina» (Calhoun 2014: 89). O, yéndonos un poco menos en el tiempo, tenemos que el expresionismo alemán de principios del siglo XX desempeña su papel en una producción como esta, sobre todo si tenemos en cuenta los juegos de luces de, por ejemplo, el gran salón del hospital de Chilton en el que recibe Will a sus visitas cuando lo encierran por asesinato (Calhoun 2014: 94-95).

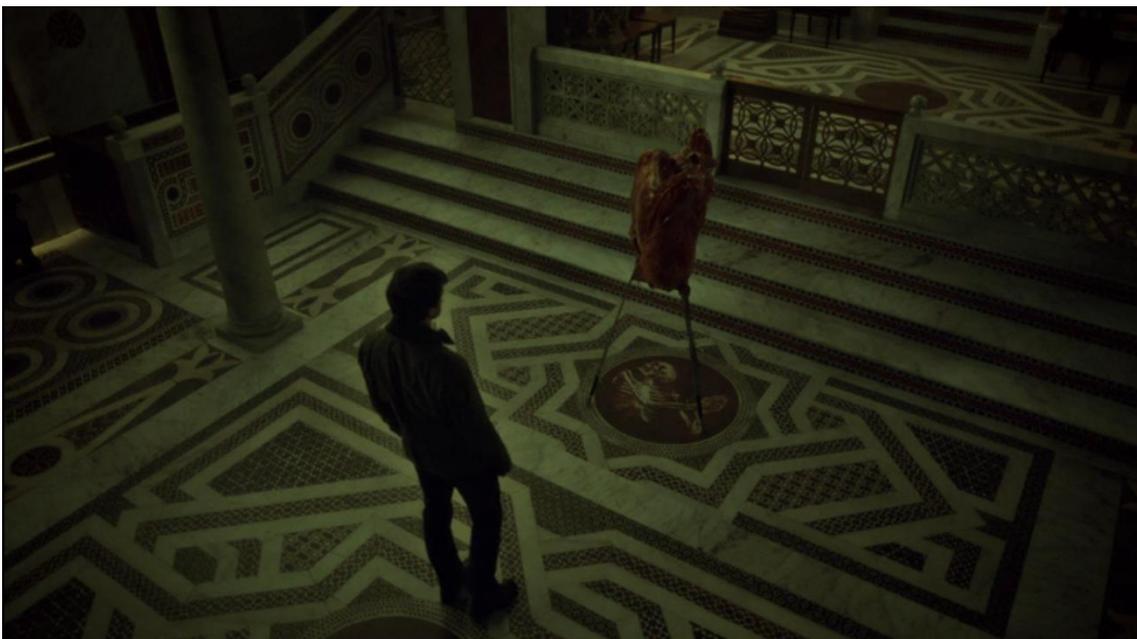
Incluso, se nos muestran algunos asesinatos que han estado inspirados en o son recreaciones de obras de arte existentes. Tanto es así que en la tercera temporada se nos revela que Hannibal había asesinado a dos personas durante su época en Italia y había puesto sus cuerpos en la parte trasera de una camioneta. La postura en que dejó los cadáveres, adornados con flores y plantas, remite a otro famoso cuadro de Sandro Botticelli, esto es, *Alegoría de la primavera*, un título que tiene mucha relación con el del episodio en que se nos presenta esta imagen. Esta obra del maestro renacentista está colgada en la galería Uffizi y es ahí a donde va Will para intentar encontrar al Monstruo de Florencia —*il Mostro*, según el inspector Pazzi—. Cabe resaltar que, según se cuenta en este episodio, Hannibal reproducía a lápiz este cuadro, lo que daría como resultado la asociación por parte de Pazzi y el posterior registro de la casa de Lecter en Florencia. Al no encontrar pruebas de su implicación, el inspector se vio repudiado por el departamento y Hannibal huyó de nuevo a Estados Unidos. Vemos que aquí está transpuesto el relato



Figura 15: Representación de Lecter con dos cadáveres de *Alegoría de la primavera* de Botticelli. (Hannibal 2015, ep. 28)

que se exponía en la contraparte fílmica de esta serie: Hannibal no huye de EE. UU. y se refugia en Florencia a causa de haber matado a varios policías durante los sucesos que involucraban a Starling y a Buffalo Bill, sino que vuelve a Florencia, ciudad donde residió durante su juventud, a causa de haber dejado en estado grave a Will Graham y a Jack Crawford, así como haber matado a Abigail Hobbs.

Asimismo, observamos que, en el mismo episodio, Will llega a una iglesia en la que han encontrado un cuerpo enrollado en sí mismo, en forma de corazón con tres espadas clavadas que sirven como soportes. Will sabe que ha sido Hannibal, y en el momento en que reconstruye la escena, este «corazón» empieza a latir, de forma que se abre como una rosa y deja visible el contenido de su interior. Esta forma, un cadáver en sí mismo —tanto por su estructura como por su composición—, hace pensar que existe una relación con el relato escrito por Edgar Allan Poe, *El corazón delator*. En efecto, en esta historia nos encontramos con un loco que no se cree loco y que ha matado a su vecino. El corazón de este, arrancado por el ido, yace bajo unas tablas mientras el asesino dialoga con los policías que acuden a la casa. Sin embargo, el loco se delata arguyendo que el corazón ha empezado a latir bajo la tarima. Se aprecia que el loco sería Will, en tanto que está alucinando con que Abigail sigue viva y lo ha acompañado a Italia, y que el papel de agente de la autoridad lo encarna el propio Pazzi y su equipo. Además, este «corazón», al abrirse, se convierte en una suerte de ciervo con una apariencia un tanto amorfa, pues solo es reconocible por su cornamenta, y el cual establece definitivamente la relación. No cabe duda; ha sido Hannibal.





Figuras 16-17: Arriba, Will observa el corazón hecho con partes de un cadáver, y colocado encima de un mosaico con forma de esqueleto (G. Bernini, s. XVII), mientras reconstruye la escena del crimen. Abajo, el “corazón” se ha convertido en un cérvido, símbolo de la relación con Lecter. (Hannibal 2015, ep. 28)

No podemos olvidarnos de la obra pictórica que, en realidad, fue la causa de que se creara esta serie. Me refiero, por supuesto, a las pinturas de William Blake concernientes a sus visiones sobre el Gran Dragón Rojo. El lienzo concreto que da nombre a la primera novela



Figura 18: Reproducción de *El gran dragón rojo y la mujer revestida con el sol*, de William Blake (ca. 1805-1808)

de Thomas Harris tiene como título, en realidad, *El gran dragón rojo y la mujer revestida en sol*, pintado entre los años 1803 y 1805, que se conserva en el Museo de Brooklyn en la ciudad de Nueva York. Si en la serie el hilo conductor durante la primera mitad de la tercera temporada tenía que ver con una interpretación libre de la novela *Hannibal* de Harris, en la segunda mitad tenemos que mantiene una estrecha relación no solo con las dos otras versiones cinematográficas —*Hunter* (1986) y *El dragón rojo* (2002)—, sino el hipotexto de todas ellas, es decir, la novela de 1981. Obsérvese que la

inclusión del cuadro blakeano en este trabajo se debe a su doble importancia. Por un lado, es la columna vertebral de la serie en tanto en cuanto es hipertexto de la novela original; por otro, es un elemento presente en la trama misma de los episodios. Además, los capítulos cuyo argumento se basan en el de *El dragón rojo* tienen como título los nombres de las pinturas de Blake, así como una alusión al nombre de la segunda novela, *El silencio de los corderos*, en el último episodio de la temporada y de la serie.

3.3 El componente musical en *Hannibal*

Con todo, es impensable desligar las acciones perpetradas por Hannibal de otra de las manifestaciones artísticas asociadas a su persona. La música se presenta como un agente más en la serie, y la vemos dividida en dos componentes: de un lado tenemos composiciones hechas por Brian Reitzell para la NBC; de otro, encontramos partituras bien conocidas de maestros de la música culta —no necesariamente clásica, pues puede ser barroca o contemporánea— como Johann Sebastian Bach o Wolfgang Mozart. Y siguiendo con la línea trazada a lo largo de las cuatro novelas y cinco películas, asistimos al uso en *Hannibal*, en clave de homenaje, de una canción compuesta expresamente para la escena de ópera al aire libre en la película homónima del año 2001 y dirigida por Ridley Scott. Esta pieza, titulada *Vide cor meum* —esto es, “Mira mi corazón”— se trata de una solemne aria a dos voces escrita en latín e italiano, cuyo argumento se basa, de nuevo, en Dante Alighieri. En efecto, el capítulo III de su *Vita nuova* sirve como recurso para crear esta breve composición, a cargo del irlandés Patrick Cassidy con ayuda de Hans Zimmer. Observamos que la vida y obra de Dante no pasan inadvertidas en el mundo que habita Lecter, puesto que esta misma aria aparece en los dos primeros finales de temporada de la serie, así como las ya mencionadas referencias directas o indirectas al poeta italiano. Como dice Teresa Piñeiro, esta composición es la apoteosis de la relación con Will, por cuanto «el aria de Cassidy subraya el triunfo de Lecter contra Graham» (2016: 185).

Otra de las composiciones que se relacionan indudablemente con el caníbal lituano tiene que ver con Johann Sebastian Bach, más concretamente con sus *Variaciones Goldberg*, que ya se nos presenta como son característico del psiquiatra desde el primer capítulo de la serie. Afirma Carlo Cenciarelli que el gusto tan específico del psiquiatra por esta partitura «es integral para la construcción del protagonista como monstruo» y que la personalidad misma de Hannibal «dramatiza la fricción entre la música artística

occidental y la cultura de masas» (2012: 107). No obstante, esta filiación por la música culta no se restringe solamente a Lecter, puesto que es un *leitmotiv* en la representación de muchos villanos en la industria hollywoodiense (Cenciarelli 2012: 108), algo que guarda relación con respecto al acento británico ya referido. La mención a las *Variaciones Goldberg* aparece primero en *El silencio de los corderos*, cuando Hannibal pide que suene la interpretación musical realizada por Glenn Gould, la misma que se oye de fondo mientras le arranca la cara a uno de los guardias y mata a otro con su propia porra. El aria que escuchamos en esta pieza hace pensar que «la escena celebra implícitamente la fluidez de la identidad de la música, su capacidad de establecer una gama de relaciones con la imagen» (Cenciarelli 2012: 119), y se observa también que la elección de esta composición no es casual y tiene mucha relación con cómo se ve Hannibal y cómo quiere que se le vea.

Este vínculo no permanece estático, y vemos que sus asesinatos tienen visos de una estructura parecida a los pentagramas de una sonata para piano; es una unión perfecta entre brutalidad y excelsitud. Y no es que la música sea un elemento más que suponga la calibración emotiva del espectador por medio de escenas cruentas y horribles, sino que se une a la potencia de las imágenes para crear una auténtica ópera sumamente bella y grotesca. En palabras de Teresa Piñeiro, se observa que

desde el momento en que la música aparece en pantalla, con independencia de su forma, incide en la creación y definición de la diégesis fílmica así como en la construcción del discurso audiovisual desde una perspectiva formal, narrativa, poética, dramática o psicológica, entre otras. La música no se sitúa en igualdad de condiciones con la imagen sino que se yuxtapone a ésta, adquiriendo su significado a través de la relación que establecen en el espacio fílmico. (Piñeiro Otero 2016: 178)

Esta autora da en el clavo al afirmar que esta serie contiene un «fondo musical envolvente que contribuye» a crear una atmósfera lúgubre, apoyada en «un tono continuo, música estática y reverberaciones» no perceptibles conscientemente por el espectador (Piñeiro Otero 2016: 179). Si bien hallamos a Bach en numerosos momentos de la serie, la relación transtextual de Fuller no se agota en el maestro barroco, ya que «resulta destacable la relevancia que adquieren otros compositores como Chopin, Beethoven y Mozart» (Piñeiro Otero 2016: 182). De este último tenemos, por ejemplo, una secuencia de su *Requiem en re menor*, en concreto el aria «Lacrimosa», mientras Hannibal espera a que

Will llegue a su consulta para una sesión con el psiquiatra en el séptimo episodio de la primera temporada.

Como se intuye de nuevo, ninguna de las composiciones está elegida al azar, en tanto que refuerzan «la precarga sociológica y cultural de cada composición, aportando mayor complejidad al análisis musical de la serie» (Piñeiro Otero 2016: 182). Tenemos, por ejemplo, que «la inclusión del *Op. 142, n.º 3 en si bemol mayor* de Schubert» durante las comidas con Crawford «permite establecer un paralelismo entre dichos encuentros» y su amistad aún no truncada (Piñeiro Otero 2016: 182-183). O, también, se observa que *El becerro de oro* del francés Charles Gounod, inserta en la ópera *Fausto* estrenada en 1859, vincula a Lecter con el Diablo (Piñeiro Otero 2016: 183); he aquí otra relación con la figura de Lucifer, esta vez de forma mucho menos obvia. Es más, esta conexión se repite cuando Hannibal toca la *Suite n.º 4. La Àubonne*, de Antoine Forqueray, puesto que estaba «considerado por sus coetáneos el intérprete del diablo, [lo cual] hace que su ejecución y adaptación al clave vinculen a Hannibal con el propio Satán» (Piñeiro Otero 2016: 183). Por otra parte, su amistad con Will se manifiesta, verbigracia, con una composición de Gustav Mahler, el *adagietto* de su quinta sinfonía, la cual «describe la relación de ambos personajes como una pelea continua» (Piñeiro Otero 2016: 185).

Por último, y volviendo al compositor principal de *Hannibal*, llegamos a la realidad de que Brian Reitzell está en la línea de la *musique concrète*, esto es, «un género cuyos practicantes usan tanto sonidos naturales como grabaciones distorsionadas para crear composiciones musicales» (Hill 2015). Las mezclas de Reitzell crean una sensación específica en quien las escuche, sobre todo si se fundamentan en transmitir horror. Estas tienen tantas disonancias, tantos sonidos discordantes, que «incluso escucharlas por separado, lejos del contexto del programa, es perturbador» (Hill 2015). Reitzell conjugó decenas de instrumentos para formar la banda sonora principal de la serie, así como diversas mezclas de sonidos que iban desde un juguete de su hija hasta cantantes de ópera cuyas voces suenan como si estuvieran hechas de acero (Sczykutowicz 2016). Porque este compositor no se conforma con una melodía típicamente cinematográfica, sino que crea una atmósfera aterradora con «combinaciones inusuales e inquietantes de composiciones clásicas y oscuros y extraños sonidos, *samples* e instrumentos» (Sczykutowicz 2016). Asistimos, en resumen, a una gran mescolanza de influencias en el terreno musical, lo cual refuerza las distintas caras que se nos muestran: desde una plácida

cena con Bach, Schubert o Mozart de fondo en el comedor de Hannibal hasta varios cuerpos semienterrados que sirven de alimento para setas; una escena adornada con una atmósfera de percusión y sonidos estridentes. Es, en suma, una digna muestra de cómo se nos abre el alma del caníbal más famoso a través de más sentidos aparte del visual.

5. CONCLUSIÓN

Llegados a este punto, es el momento de recolectar algunas de las ideas cosechadas a lo largo de este texto y que han permitido configurar la relación que existe entre las imágenes mostradas y su significado. La simbología usada en *Hannibal* es un elemento más de la serie, en el sentido de que se nos presenta como el hilo que conecta todas las historias, desde un asesinato aparentemente irresoluble en el invierno de Virginia hasta la detención del destripador de Chesapeake en Italia. El hilvanado de secuencias que remiten a diferentes aspectos de la propia diégesis, así como a sucesos exteriores al argumento de la serie, pone de manifiesto las diferentes capas en las que podemos dividir lo proyectado en la pantalla: desde una historia de detectives en la superficie hasta un viaje agonista que limita con la psicodelia. Así, pues, nos hallamos ante una sucesión de imágenes que encierra una alta cantidad de símbolos, los cuales nos permitirán entender las diferentes conexiones expuestas.

Gracias a las asignaturas señaladas en la introducción, la escritura de este trabajo ha sido mucho más fácil, en tanto que he podido aplicar los objetivos de cada una de ellas a esta serie, lo que ha dado como resultado el análisis de varias secuencias en diferentes aspectos. En primer lugar, el conocimiento de la personalidad de Hannibal, tanto lo descrito en las películas como lo aportado por diferentes autores que han escrito sobre Lecter, ha sido un apoyo sustancial para comprender, en segundo lugar, las diversas formas en que Bryan Fuller vincula personajes, situaciones e incluso mentes. El análisis semiótico ofrece resultados que ayudan a asimilar los contenidos de la serie con una mayor profundidad, por cuanto las asociaciones que se han creado a lo largo de los episodios para con las relaciones intra- e interpersonales, así como las relaciones de causa y efecto producidas por el devenir de sus actos en la pantalla, configuran un vasto mapa que este trabajo ha querido esbozar.

En tercer lugar, el contenido artístico de la serie, no solo en cuanto a las obras de arte insertas en ella, sino a las pinceladas de los directores de arte y de fotografía para construir una estética determinada, me ha ayudado a apreciar aún más el gran número de imágenes que se presentan como auténticas piezas artísticas. A su vez, estos trozos de arte inciden en el espectador para armar una estructura semiótica y estética que se relaciona directamente con la personalidad de Hannibal Lecter, y refuerza, asimismo, la

identificación con el psiquiatra de una forma que apreciemos, entendamos e incluso justifiquemos las acciones del caníbal sin siquiera plantearnos si es moralmente correcto o no. En este sentido, la moral es relegada a un segundo plano, en tanto que lo sublime, lo exquisito y las asociaciones con lo excelso representan, sin lugar a duda, el elemento primordial y al que se le da un protagonismo aún mayor que a Lecter.

Por último, la música nos ofrece un método aún más sutil que el contenido artístico pictórico en lo relativo a las conexiones que se producen o pretenden producir entre los diferentes personajes. Independientemente de si es intradiegético o no, el componente musical desempeña una labor de refuerzo, esto es, ayuda a que las imágenes penetren en el espectador y se instalen en su cerebro, haciendo que estas no resulten extrañamente chocantes. La consolidación de la información audiovisual tiene como fin, por lo tanto, hacer que quien esté disfrutando de cómo Hannibal sazona el muslo del doctor Gideon comprenda que no es un acto horripilante y sujeto a un juicio moral, sino una aportación al compendio estético del que está constituido el propio Lecter.

En resumen, la habilidad de Fuller y su equipo por mostrar unas escenas sumamente primorosas a la par que vomitivas demuestra que tanto el arte como la muerte son dos aspectos que no necesariamente se repelen entre sí. Además, esta amalgama de imágenes y sonidos tan horrorosa como egregiamente seleccionados hace que el espectador vea satisfechas sus ansias por la violencia —a pesar de que *Hannibal* no sea especialmente dura en este sentido— y por la magnificencia. La potencia audiovisual de esta serie es, quizás, la razón por la que fue cancelada, puesto que no todo el mundo tiene la capacidad de apreciar esta comunión de arte y muerte entretejidos con símbolos que afianzan este mismo lazo interpersonal.

6. BIBLIOGRAFÍA²

- Bilbao, Javier. «101 recetas para practicar el canibalismo». *Jot Down*. Ago. 2014. Web. 2 Jun. 2017. <http://www.jotdown.es/2014/08/101-recetas-para-practicar-el-canibalismo/>.
- Blake, William. *The Great Red Dragon and the Woman Clothed With the Sun* (Rev. 12: 1-4). ca. 1803-1805, Brooklyn Museum. Web. 15 Jun. 2017. <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/4368>.
- Branigan, Edward. «Formal Permutations of the Point-of-View Shot». *Screen*, 1975, vol. 16, n.º 3, pp. 54-64.
- . *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Walter de Gruyter, 1984
- Calhoun, John. “Refined Savagery”. *American Cinematographer*, 2014, pp. 86-99.
- Cenciarelli, Carlo. “Dr Lecter's Taste for ‘Goldberg’, or: The Horror of Bach in the Hannibal Franchise”. *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 137, n.º 1, 2012, pp. 107-134.
- Clombis-Schlumberger, Hélène. «Radeau de la Méduse : l’horreur devient allégorie romantique». *France Culture*. 24 Jun. 2016. Web. 2 Jun. 2017. <https://www.franceculture.fr/peinture/radeau-de-la-meduse-l-horreur-devient-allegorie-romantique>.
- Crisóstomo Gálvez, Raquel. «Dr. Lecter y Dexter Morgan: Mutaciones del héroe postclásico en la ficción televisiva». *Área Abierta*, 2014, vol.14, n.º 2, pp. 35-52.
- Espinario*. 1471, Musei Capitolini. Web. 10 Jun. 2017. http://es.museicapitolini.org/collezioni/percorsi_per_sale/appartamento_dei_conservatori/sala_dei_trionfi/spinario.
- Evans, Stewart y Keith Skinner. *The Ultimate Jack the Ripper Sourcebook*. Hachette UK, 2013.
- Freud, Sigmund. «Tótem y tabú», en *Obras completas*. Trad. por José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1976.
- Gale, Thomas. *Certaine Vvorkes of Chirurgerie*. 1563, digitalizado en *Internet Archive*. Web. 9 Jun. 2017. <https://archive.org/details/certainevvorkeso00gale>.

² Las normas usadas se corresponden con el formato MLA.

- Gaudreault, A. y F. Jost. *El relato cinematográfico*. Trad. por Núria Pujol. Barcelona: Paidós, 1995.
- Gelman, Vlada. “Bryan Fuller: *Hannibal* Delivers a ‘Heightened Quality of Serial Killer,’ With ‘Operatic’ Deaths”. *TVLine*, 04 Abr. 2013. Web. 5 Jun. 2017. <http://tvline.com/2013/04/04/hannibal-season-1-spoilers-bryan-fuller-ellen-muth-dead-like-me/>.
- Goya y Lucientes, Francisco de. *El aquelarre*. 1797-1798, Museo Lázaro Galdiano, Madrid.
- Grosch, Oscar. *Landscape: Woods Reflected in a Pond*. 1907, Staten Island Museum. Web. 10 Jun. 2017. <http://www.statenislandmuseum.org/collections/art-collection/landscape-woods-reflected-in-a-pond>.
- Gutiérrez San Miguel, Begoña. «Arte y narración audiovisual». *Revista Anual de Historia del Arte*, 2007, pp. 137-149.
- Hannibal*. Bryan Fuller, creador. Dino De Laurentiis Co., Living Dead Guy Productions y AXN: Original X Production, 2013-2015. Serie.
- “Hannibal’s Sketches”. *NBC*. N.p., Ago. 2015. Web. 9 Jun. 2017. <http://www.nbc.com/hannibal/photos/season-3/hannibals-sketches/2360721>
- Hill, Libby. “‘Hannibal’: 3 Steps to TV’s Scariest Soundtrack”. *The New York Times*, 12 Jun. 2015. Web. 15 Jun. 2017. <https://www.nytimes.com/2015/06/14/arts/television/hannibal-3-steps-to-tvs-scariest-soundtrack.html>
- Jackson, J. G., y F. W. Hulme. *Charlecote Great Hall*. 1845, National Trust Collections. Web. 10 Jun. 2017. <http://www.nationaltrustcollections.org.uk/object/532939.1>.
- Jarvis, Brian. “Monsters Inc.: Serial killers and consumer culture”. *Crime Media Culture*, 2007, vol. 3 n.º 3, pp. 326-344.
- Keeps, David A. “‘Hannibal’ on TV: In decorating, he’s a man of good taste”. *Los Angeles Times*, 6 Jun. 2013. Web. 3 Jun. 2017. <http://articles.latimes.com/2013/jun/06/news/la-lh-hannibal-tv-show-set-design-patti-podesta-20130605>.
- Keppel, Robert D. *et al.* “The Jack the Ripper Murders: A *Modus Operandi* and Signature Analysis of the 1888-1891 Whitechapel Murders”. *Journal of Investigative Psychology and Offender Profiling*, 2005, vol. 2, pp. 1-21.
- Kimber, Shawn. *Henry: Portrait of a Serial Killer*. Palgrave Macmillan, 2011.

- Kirkali, Ziya, y A. Erdem Canda. "Open Partial Nephrectomy in the Management of Small Renal Masses". *Advances in Urology*, vol. 2008, 2008, pp. 1-7.
- Knight, Stephen. *Jack the Ripper, the final solution*. London: Harrap, 1976.
- Logsdon, Richard. *Playing with Fire: An Examination of the Aesthetics of Collusion in NBC's Hannibal*. 2015. Recuperado de https://www.academia.edu/12105805/Playing_with_Fire_An_Examination_of_the_Aesthetics_of_Collusion_in_NBC_s_Hannibal.
- Luna, José Antonio. «Series de las que te enamorarás por su fotografía». *Hipertextual*, 19 Ago. 2015. Web. 10 Jun. 2017. <https://hipertextual.com/2015/08/series-con-mejor-fotografia>.
- Luu, Chi. "Very British Villains (and Other Anglo-Saxon Attitudes to Accents)". *JSTOR*, 18 Ene. 2017. Web. 28 May. 2017. <https://daily.jstor.org/very-british-villains-and-other-anglo-saxon-attitudes-to-accents/>.
- Marks, Kathy. "Was Jack the Ripper a woman?". *Independent*. 17 May 2006. Web. 3 Jun 2017. <https://www.independent.co.uk/news/science/was-jack-the-ripper-a-woman-478597.html>.
- Montañez, Tirso. «Ocho apuntes sobre Jeffrey Dahmer, el carnicero de Milwaukee». *Jot Down*, 16 Mar. 2014. Web. 4 Jun. 2017. <http://www.jotdown.es/2014/03/ocho-apuntes-sobre-jeffrey-dahmer-el-carnicero-de-milwaukee/>.
- Mulkerrins, Jane. "Mads Mikkelsen on Hannibal: 'He is not a person, he is the Devil'". *The Telegraph*. 7 May 2013. Web. 3 Jun 2017. <http://www.telegraph.co.uk/culture/tvandradio/10035991/Mads-Mikkelsen-on-Hannibal-He-is-not-a-person-he-is-the-Devil.html>.
- Mulvey, Laura. «Placer visual y cine narrativo». *Screen*, 1975, vol. 16, n.º 3, pp. 6-18.
- Piñeiro Otero, Teresa. «Intenciones e intersecciones de la música clásica en *Hannibal* de Bryan Fuller (NBC)». *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, vol. 21, 2016, pp. 177-189.
- Quincey, Thomas de. *Del asesinato considerado como una de las Bellas Artes*. Trad. Luis Loayza. Vol. 5584 de Libro de bolsillo. Alianza, 2004.
- Sallit, Daniel. "Point of View and 'Intrarealism' in Hitchcock". *Wide Angle*, 1980, vol. 4, n.º 1.
- Saraiya, Sonia y Todd van der Werff. "*Hannibal's* powerful visuals make it one of the best shows of 2013". *A.V.Club*, 6 Dic. 2013. Web. 10 Jun. 2017.

<http://www.avclub.com/article/hannibals-powerful-visuals-make-it-one-of-the-best-200586>.

Sczykutowicz, Josh. “The music and the majesty of the late, great *Hannibal*”. *HeadStuff*, 22 Jul. 2016. Web. 15 Jun. 2017. <http://www.headstuff.org/2016/07/the-music-and-the-majesty-of-the-late-great-hannibal/>.

Smirke, Robert. *The Seven Ages of Man: The Infant*. ca. 1798-1801, 1st Art Gallery. Web. 10 Jun. 2017. <https://www.1st-art-gallery.com/Robert-Smirke/The-Seven-Ages-Of-Man-The-Infant-From-Act-II-Scene-VII-Of-As-You-Like-It-By-William-Shakespeare-C.1798-1801.html>.

The Witch. Robert Eggers, director y guionista. Parts and Labor, RT Features, Rooks Nest Entertainment, 2015. Película.

Thomas, Ben. “Eating People Is Wrong—But It’s Also Widespread and Sacred”. *Sapiens*. 20 Abr. 2017. Web. 1 Jun. 2017. www.sapiens.org/body/cannibalism-ritualized-sacred/.

Tithecott, Richard. *Of Men and Monsters: Jeffrey Dahmer and the Construction of the Serial Killer*. University of Wisconsin Press, 1997.

Valdez, Maria G. “Who Was the Real Hannibal Lecter? See Photo of Gay Mexican Doctor Alfredo Balli Trevino Who Was Inspiration For ‘Silence of The Lambs’ Character”. *Latin Times*. 30 Jul. 2013. Web. 23 May. 2017. <http://www.latintimes.com/who-was-real-hannibal-lecter-see-photo-gay-mexican-doctor-alfredo-balli-trevino-who-was-inspiration>.

Wise, Sophie. “NBC’s Hannibal: The Dichotomy of Elegance and Exploitation”. *The Artifice*, 27 Jun. 2013. Web. 9 Jun. 2017. <https://the-artifice.com/hannibal-elegance-exploitation/>.

Worrow, Kirsty. “It’s Beautiful – Hannibal’s Seduction through Visual Pleasure”. *In Media Res*. 22 Sep. 2015. Web. 9 Jun. 2017. <http://mediacommons.futureofthebook.org/imr/2015/09/22/it-s-beautiful-hannibal-s-seduction-through-visual-pleasure>.