



MÁSTER EN CULTURA Y PENSAMIENTO EUROPEO:
TRADICIÓN Y PERVIVENCIA
INSTITUTO LOU DE HUMANISMO Y TRADICIÓN
CLÁSICA

**ELEMENTOS INTERDISCIPLINARES EN
HANNIBAL.
LO GROTESCO COMO CATEGORÍA
ESTÉTICA**

“INTERDISCIPLINARY ELEMENTS IN *HANNIBAL*.
GROTESQUE AS AN AESTHETIC CATEGORY”

Alumna: Ana García García

Tutores: César García Álvarez y Joaquín García Nistal

UNIVERSIDAD DE LEÓN

2018/2019

Resumen.

La categorización de las series de televisión como un producto realizado para ser consumido por las masas, parte de la idea de que la producción televisiva no puede ser considerada un medio de creación artística. Estos últimos años la televisión nos ha obsequiado con productos de alta calidad y que cuentan con un peso intelectual considerable. Por ello cabe empezar a preguntarse si podemos situar las series de televisión al mismo nivel que las artes plásticas, la música o la literatura. Bajo esta premisa, hemos escogido un objeto de estudio que parece cumplir todos los requisitos para acceder al mundo de la alta cultura. *Hannibal* (2013-2015) es una serie de televisión de la NBC creada por Bryan Fuller, basada en las novelas de Thomas Harris, que recurre a las artes para establecer una estética digna de un cuadro barroco para contar una historia que cuenta con una profundidad temática y narrativa propia de las grandes obras de la literatura. El objetivo de este estudio es la realización de un análisis sobre una pieza televisiva concreta, y un acercamiento al panorama televisivo en general. Dicho estudio nos ayudará a replantear la posición que ha adquirido la ficción televisiva, buscando difuminar la barrera entre alta y baja cultura.

Palabras clave: series, cultura de masas, Hannibal, canibalismo, estética, arte, grotesco.

Abstract.

The categorization of television series as a product made to be consumed by the masses, is based on the idea that television production cannot be considered a means of artistic creation. In recent years, television has given us high-quality products that have a considerable intellectual weight. Therefore, we must begin to ask ourselves if we can place television series at the same level as plastic arts, music or literature. With this objective, we have chosen an object of study that seems to fulfill all the requirements to access the world of high culture. *Hannibal* (2013-2015) is an NBC television series created by Bryan Fuller, based on the novels of Thomas Harris, which uses the arts to establish an aesthetic worthy of a baroque painting to tell a story that has a profound thematic and narrative typical of the great works of literature. The objective of this study is the realization of an analysis about a specific piece of television, and an approach to the television scene in general. This study will help us rethink the position

that television fiction has acquired, seeking to blur the barrier between high and low culture.

Keywords: series, mass culture, Hannibal, cannibalism, aesthetics, art, grotesque.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	1
1.1 Justificación del tema	1
1.2 Metodología.....	2
1.3 Estado de la cuestión.....	3
1.4 Hipótesis planteadas.....	5
2. LA PERVIVENCIA DEL LEGADO CULTURAL EN LA PRODUCCIÓN CONTEMPORÁNEA	8
2.1 La cultura de masas. Evolución o destrucción.....	8
2.2 La televisión como difusora de cultura.....	11
2.3 La reformulación de historias. Hannibal Lecter en la cultura popular	15
3. ANTES DE BRYAN FULLER. HANNIBAL LECTER EN LA OBRA DE THOMAS HARRIS	17
3.1 <i>Dragón Rojo</i> (1981).....	17
3.2 <i>El Silencio de los Corderos</i> (1988).....	18
3.3 <i>Hannibal</i> (1999).....	19
3.4 <i>Hannibal, el origen del mal</i> (2006).....	20
4. LA APLICACIÓN DE LA TEORÍA ESTÉTICA A LA CONSTRUCCIÓN DE HANNIBAL	21
4.1 La Poética de Aristóteles.....	21
4.1.1 Mímesis y diégesis.....	22
4.2 Lo siniestro.....	23
4.2.1 Sigmund Freud y el concepto de <i>unheimlich</i>	24
4.2.2 Lo siniestro de Sigmund Freud en <i>Hannibal</i>	26
4.3 El horror.....	28
4.3.1 Los estudios sobre el horror en el siglo XVIII.....	28
4.3.2 Raquel Crisóstomo y la configuración del horror en <i>Hannibal</i>	29
4.4 Lo grotesco.....	31
4.4.1 Lo grotesco en la teoría estética de Hegel y su presencia en <i>Hannibal</i>	31

4.4.2	Victor Hugo, lo grotesco y el espíritu romántico.....	34
4.4.3	El concepto de grotesco en el siglo XX.....	35
4.5	La estética de lo feo.....	37
4.6	De Nietzsche a Lecter.....	39
4.6.1	Lecter y el superhombre.....	40
4.7	Thomas de Quincey y la estética del asesinato.....	43
5.	TEMAS PRINCIPALES EN <i>HANNIBAL</i>	47
5.1	Canibalismo.....	47
5.1.1	Lévi-Strauss; estructuralismo, mitos y caníbales.....	47
5.1.2	Canibalismo; civilización o barbarie.....	51
5.1.3	El canibalismo en la literatura y el cine.....	55
5.2	La dualidad absoluta.....	64
5.2.1	La eterna dicotomía del bien y el mal.....	65
5.2.2	La cara oculta. El <i>doppelgänger</i>	72
6.	REFERENCIAS ARTÍSTICAS, LITERARIAS Y MUSICALES	79
6.1	Obras que aparecen en la serie.....	79
6.2	Escenarios y localizaciones.....	81
6.3	Métodos de creación y observación artística.....	82
6.4	El arte del asesinato.....	84
6.5	Referencias cinematográficas.....	86
7.	ANÁLISIS CONCRETOS	91
7.1	La apertura.....	91
7.2	Primeras apariciones.....	94
7.2.1	Will Graham.....	95
7.2.2	Hannibal Lecter.....	98
7.2.3	Jack Crawford.....	99
7.3	Símbolos.....	100
7.3.1	El ciervo y el <i>wendigo</i>	100
7.3.2	El dragón.....	103
7.4	La música.....	104
8.	CONCLUSIONES	108

9. BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA.....	111
---	------------

INTRODUCCIÓN

1.1 Justificación del tema.

Este trabajo responde a dos cuestiones principales. En primer lugar la imparable evolución de las manifestaciones artísticas y los canales y medios en que se difunden. Durante los últimos años el consumo de series de televisión se ha convertido en un auténtico fenómeno de masas, dando lugar al nacimiento de productos que no pueden ser obviados o ignorados por los estudios humanísticos. Conscientes del desprestigio general que les ha acompañado desde su origen, estos productos han hecho una progresiva y profunda labor de investigación respecto a los temas que abordan con el objetivo de contar con el mayor rigor posible en todos los ámbitos, desde una fórmula matemática hasta la correcta ubicación de una obra de arte en su contexto. El aumento de la sofisticación de estas piezas les lleva a ganarse la denominación de productos culturales, cuya capacidad de acercar el arte y la cultura al grueso de la población ha demostrado ser, en ocasiones, más efectiva que las herramientas de conocimiento tradicionales.

Sin embargo, elaborar un estudio en torno a estos conceptos de forma general podría llevar a error, pues las series de televisión, al igual que elementos propios de otras formas de arte, cuentan con un sinfín de géneros, formas y objetivos. La intención de la ficción seriada no es siempre llevar a cabo una labor didáctica por medio del entretenimiento, del mismo modo que no toda la música responde a la emoción y la elevación del alma o toda la pintura a provocar una reacción o catarsis en aquel que la contempla. Por ello nos hemos visto obligados a centrar este estudio en un caso práctico concreto, lo que nos lleva a la segunda de las cuestiones principales.

El estudio de la historia de arte se encuentra, en su forma más general, asociado al estudio de aquello que es hermoso, que eleva, que provoca una sensación de embriaguez por medio de una pieza musical, una antigua pintura o un monumento solemne. La belleza siempre ha sido un factor fundamental a la hora de asignar la categoría de arte a una pieza. Sin embargo, lo cierto es que la historia del arte cuenta con un amplio catálogo de obras que en ningún caso podríamos denominar bellas. Esto genera una serie de preguntas tales como qué ha hecho que las pinturas negras de Goya sean algunas de las creaciones más admiradas y analizadas de los estudios humanísticos,

o en qué momento la categoría estética dentro del arte sufre una ruptura con lo estrictamente bello y comienza a ampliar horizontes.

Hannibal (2013-2015), serie producida por Bryan Fuller y basada en los personajes creados por Thomas Harris en los años ochenta, es el producto idóneo para abordar ambas cuestiones. El psiquiatra caníbal por todos conocido, es la perfecta conjunción entre el mundo intelectual más elevado y la forma más primitiva del ser humano. Un personaje de gustos exquisitos y conocimientos que le convertirían en el perfecto hombre del Renacimiento, que al mismo tiempo acepta sus instintos más animales, tratando de situar ambas caras al mismo nivel. Fuller elabora un producto que entiende la parte más salvaje de nuestra naturaleza como un acto de creación artística, elevando las mayores atrocidades a la categoría de obra de arte.

A modo de simbiosis, los creadores buscan elevar su creación, una serie de televisión, a la categoría de producto cultural. Para ello se sirven de todo tipo de herramientas que sofistican la trama y que hablan de ella a todos los niveles. Se estudia con cuidado el uso de la música, la escenografía, las alusiones artísticas y literarias, convirtiendo *Hannibal* en un compendio de referencias al mundo de la llamada alta cultura, que sirve de homenaje, pero que además acerca dichos elementos al grueso del público, difuminando los límites entre alta cultura y cultura de masas.

1.2 Metodología.

Para la elaboración de este trabajo, se ha optado por llevar a cabo una disección de las cuestiones principales, desgranando la obra objeto de estudio y analizando su origen y posterior evolución. Hannibal Lecter nace en la imaginación de Thomas Harris, el cual plasmará este pensamiento en cuatro novelas que abarcan desde 1981 la primera, con *El Dragón Rojo*¹, hasta la última en el año 2006 con *Hannibal, el origen del mal*². Partiendo de esta base, el primer paso de este estudio ha consistido en un análisis de la producción literaria de Harris, referente a la saga del doctor caníbal. Una vez conocidos los orígenes de la obra, hemos acudido a las adaptaciones cinematográficas que, con mayor o menor éxito, han llevado al doctor Lecter a la gran pantalla.

¹ T. HARRIS: *El Dragón Rojo*, Barcelona, 2015.

² T. HARRIS: *Hannibal, el origen del mal*, Madrid, 2006.

Seguidamente, el estudio se ha centrado en analizar las tres temporadas que componen la ficción seriada de Fuller³, tratando de apreciar coincidencias y diferencias con respecto a los materiales originales. Una vez conocidos los conceptos que muestran la trama en sí misma, se ha llevado a cabo un análisis de los elementos culturales utilizados para construirla. Harris hace especial hincapié en los gustos refinados de su enigmático personaje, nombrando obras de arte concretas por las que Lecter siente debilidad, así como acudiendo a citas de autores específicos como Friedrich Nietzsche, Dante Alighieri e incluso la propia *Biblia*. De esta forma se ha llevado a cabo un exhaustivo estudio sobre qué papel juegan todos estos elementos a la hora de enriquecer la historia o la psicología de los personajes.

Hemos seleccionado una serie de ejemplos dentro de la serie, en los que la transversalidad de los factores que aparecen en escena aporta significados concretos a la historia que cuentan. De esta forma se aprecia una selección coherente de piezas artísticas, recursos sonoros y elementos cinematográficos que, unidos elaboran un mensaje concreto y mucho más rico. El diálogo y la imagen se vuelven tan relevantes para contar una historia como la música de una escena o los cuadros que cuelgan de una pared del fondo. El conjunto de todos estos elementos suman al entendimiento de la trama y se rechaza el mero uso decorativo. Todo bañado de una estética tan preciosista como trágica, que convierte el asesinato, uno de los actos más abominables que puede cometer el ser humano, en creación artística.

1.3 Estado de la cuestión.

Debido a que este estudio se construye en torno a abarcar cuestiones de diversa índole, ha sido necesario recurrir a fuentes que responden a temas específicos. Respecto a las fuentes relativas al estudio de la obra de Harris y sus posteriores adaptaciones, nos encontramos con que su obra sólo ha sido abordada de forma fragmentada, que se analizan aspectos concretos pero no la obra en su conjunto. Encontramos estudios relativos a la figura del asesino en serie y su peculiar personalidad, así como su relevancia posterior en la creación de psicópatas en la ficción.

³ Brancato, C., Fuller, B., Nimerfro, S. y (Guionista) Rymer, M. (Director). (2014). En Fuller, B. (Productor), *Hannibal* [DVD]. Nueva York: NBC.

Obras como *Asesinos en serie(s)* de A. Hermida y V. Hernández-Santaolalla (2015), tratan la figura del asesino como un género propio dentro de la creación literaria, cinematográfica y televisiva⁴. Existen estudios centrados en la banda sonora de la serie como *Intenciones e intersecciones de la música clásica en Hannibal de Bryan Fuller (NBC)* (2016), elaborado por T. Piñeiro-Otero, que llevan a cabo un profundo análisis de los aspectos sonoros en torno a la serie de televisión, y el significado que aportan a la historia y a la psicología de los personajes⁵. Los estudios más elaborados en torno a la ficción seriada de Fuller han sido realizados por Raquel Crisóstomo, que por medio del desarrollo de artículos como *Dr. Lecter y Mr. Dexter Morgan: mutaciones del héroe postclásico en la ficción televisiva* (2014) o *Apetito por lo horrible; lo bello y lo siniestro en Hannibal* (2015) ha realizado los estudios más completos sobre la serie, si bien pasa muchos otros aspectos por alto⁶.

En cuanto a la cuestión de las series de televisión como cultura de masas y su posible revalorización, obras como *Apocalípticos e Integrados* (1964) de Umberto Eco, han jugado un papel protagónico⁷. Este trabajo, pionero en su época trata de eliminar los sesgos entre alta y baja cultura. También se han tenido en cuenta las obras dedicadas al estudio del cine, por ser el predecesor de la ficción seriada, y de la que toma gran cantidad de elementos y recursos. Para esta cuestión hemos acudido principalmente a las obras de Román Gubern como *Historia del cine* (2014), la cual nos ha aportado información relativa a las adaptaciones cinematográficas de las novelas originales⁸. Siguiendo esta línea y atendiendo a bibliografía más específica, han sido relevantes los trabajos de Antonio de la Torre en torno al estudio de la historia de las series y a su concepción en la cultura popular. *Historia de las series* (2016) y *Series de culto* (2015),

⁴ A. HERMIDA Y V. HERNÁNDEZ-SANTAOLALLA: *Asesinos en serie(s)*, Madrid, 2015.

⁵ T. PIÑEIRO-OTERO: “Intenciones e intersecciones de la música clásica en *Hannibal* de Bryan Fuller (NBC)” *Revista Atalante*, nº21, pp-179-187, 2016.

⁶ R. CRISÓSTOMO: “Apetito por lo horrible; lo bello y lo siniestro en *Hannibal*”, *La representación del horror; semiótica, estética y estudios culturales*, Ápeiron, pp. 156-168, 2015.

⁷ U. ECO: *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, 2006.

⁸ R. GUBERN: *Historia del cine*, Barcelona, 2014, p. 407.

aportan una visión del origen de las series de televisión y sus formas de evolucionar hasta la actualidad⁹.

Relativo al estudio del papel que juega la teoría estética en la obra de Bryan Fuller, hemos establecido un recorrido desde los comentarios más antiguos relativos a la estética de lo feo y lo grotesco, partiendo de la figura de Aristóteles que apoya la transformación de lo repugnante en un rasgo estético por medio de la elevación a través del proceso artístico. A partir de aquí, han sido de vital importancia los estudios de Sigmund Freud en torno al concepto de *Unheimlich*, la concepción romántica de lo sublime por parte de autores como Victor Hugo y los estudios de Friedrich Nietzsche, en cuyo concepto de superhombre en *Así habló Zaratustra* (1883), nuestro protagonista caníbal cuadra a la perfección¹⁰. Tras estudiar a los autores concretos se ha realizado una búsqueda bibliográfica general sobre el concepto de lo grotesco, donde hemos utilizado especialmente *Lo grotesco, su realización en literatura y pintura* (2010), de W. Kayser¹¹ y *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales* (2015), de F. Conelly¹².

Para llevar a cabo el análisis de la serie hemos escogido dos temas que son pilares fundamentales sobre los que se construye la ficción. En primer el canibalismo, inevitablemente asociado a la figura de Hannibal Lecter en la cultura popular. Esto nos ha llevado al estudio de varios autores, destacando la figura de Claude Lévi-Strauss y todo su trabajo en torno a la concepción de lo primitivo y lo civilizado, que además hace tambalear el concepto occidental de cultura¹³. Obras como *Antropología estructural* (1958) y *Lo crudo y lo cocido* (1964) han puesto en cuestión todo aquello que se considera intelecto y barbarie a partir de estudiar diversas culturas¹⁴.

El segundo aspecto fundamental a tener en cuenta es el dualismo en torno al cual se forman todos los conceptos, recursos y personajes. La cuestión maniquea del bien y

⁹ T. DE LA TORRE: *Historia de las series*, Barcelona, 2016.

¹⁰ F. NIETZSCHE: *Así habló Zaratustra*, Madrid, 2011.

¹¹ W. KAYSER: *Lo grotesco, su realización en literatura y pintura*, Madrid, 2010.

¹² F. CONNELLY: *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales*, Madrid, 2015.

¹³ C. LÉVI-STRAUSS: *Antropología estructural*, Barcelona, 1987.

¹⁴ C. LÉVI-STRAUSS: *Mitológicas; lo crudo y lo cocido*, México, 1962

del mal confunde y atormenta a los protagonistas de la serie y esta constante dicotomía sobre lo aceptable moralmente y las actitudes despreciables se traslada a todos los elementos narrativos y artísticos. La figura del *Doppelgänger* funciona como tropo narrativo que representa la dualidad del ser y con el objetivo de estudiarla hemos acudido a algunas obras cumbre de la literatura que desarrollan este tema como *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr Hyde* (1886) de R. L Stevenson, así como el tratamiento de este recurso narrativo en el ámbito cinematográfico¹⁵.

Por último, hemos utilizado referencias bibliográficas de diferentes ámbitos y cuestiones que responden a analizar aspectos concretos que se aprecian en la obra de Bryan Fuller. Ejemplo de esto es el uso de fuentes relativas a artistas contemporáneos como Damien Hirst, cuyo trabajo puede verse reflejado en capítulos concretos o el acercamiento al cine de David Lynch, cuyo estilo cinematográfico es tomado por los productores de la serie para crear un ambiente surrealista y de ensoñación¹⁶.

1.4. Hipótesis planteadas.

La premisa sobre la que nace este trabajo es, en realidad, bastante sencilla. La idea de que los productos asociados a la cultura de masas pueden enriquecerse y cumplir una función didáctica con respecto al público más inexperto. El proceso por el cual los conocimientos asociados al campo de los estudios humanísticos pueden recurrir a otros métodos que los hagan más atractivos y digeribles, haría que un público mayoritario desarrolle interés por cuestiones progresivamente más complejas, incluso cultivar una pasión concreta.

Lo hemos visto antes de la mano de infinidad de producciones. El cine y la televisión pueden ser medios muy capaces de despertar curiosidad en el espectador en temáticas que le son ajenas. Películas como *Amadeus* (1984) o *Copying Beethoven* (2006), si bien cuentan con un rigor histórico de lo más cuestionable, han conseguido llamar la atención de un público que tal vez, tras la visualización de estas producciones

¹⁵ R. L. STEVENSON: *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr Hyde*, Madrid, Club internacional del libro, 1984.

¹⁶ GONZÁLEZ, A., *Los mundos oníricos de David Lynch*, Badajoz, 2017.

ha querido saber más sobre dos de las figuras más importantes de la historia de la música.

Otra idea previa a la elaboración de este trabajo que me gustaría abordar es si los productos de masas, aquellos que todos consumimos y contemplamos en todas partes, pueden poner de manifiesto el cuestionamiento de unos cánones de belleza establecidos. Desde mi infancia, el Saturno de Goya ha formado parte de mi imaginario personal, siendo siempre muy consciente de que no es una obra en absoluto bella. Ello me lleva a preguntarme si la teoría estética establecida es susceptible de tambalearse, y si puede tener un lugar dentro de la cultura popular sin encontrarse asociada a rasgos peyorativos.

Llevando todo esto a la práctica, hemos escogido un producto, en este caso una serie de televisión, sobre la que poner a prueba todas estas cuestiones. Nos hemos planteado si todos esos elementos que componen el universo de Hannibal Lecter cumplen una función o simplemente se utilizan como recurso ornamental. La hipótesis establecida apoyaría el hecho de que *Hannibal* se construye de multitud de piezas que crean un mundo específico y donde los aspectos más intelectuales tienen un lugar privilegiado.

2. LA PERVIVENCIA DEL LEGADO CULTURAL EN LA PRODUCCIÓN CONTEMPORÁNEA

2.1 La cultura de masas. Evolución o destrucción.

Friedrich Nietzsche cuestionaba la cultura de masas incluso antes de que existiera el concepto. El filósofo alemán fue muy crítico con la idea de ampliar horizontes y enunció razonamientos en contra de que la masa pudiera acceder a elementos intelectuales, entendiendo la cultura como algo elitista¹⁷.

*El intelecto, como medio de conservación del individuo, desarrolla sus fuerzas principales fingiendo, puesto que éste es el medio, merced al cual sobreviven los individuos débiles y poco robustos, como aquellos a quienes les ha sido negado servirse, en la lucha por la existencia, de cuernos, o de la afilada dentadura de un animal de rapiña*¹⁸.

Nietzsche utilizaba el concepto de barbarie, nacido por medio del establecimiento de nuevas políticas sociales, la creación de nuevas tecnologías y la progresiva globalización, para referirse al antagonista que terminará por degradar y destruir la cultura.¹⁹ Hay que situar las palabras del alemán en su contexto, pues las formas de crear productos culturales, así como los formatos, los motivos o las vías de difusión han sido completamente revolucionadas y se han ido reinventando en intervalos de tiempo muy cortos. A medida que nos acercamos al presente el pensamiento general en cuanto lo que se considera cultura de masas comienza a cambiar.

Para analizar la cultura de masas hace falta disfrutar secretamente de ella, que no se puede hablar de “juke box” si te repugna tener que introducir la monedita en la

¹⁷ D. PUCHE: “Notas sobre el catastrofismo cultural; Nietzsche y la cultura de masas”, *Prometeica, revista de filosofía y ciencias*, nº13, 2016, pp. 21-22.

¹⁸F. NIETZSCHE: “Sobre verdad y mentira en sentido extramoral”, *Las consideraciones intempestivas (1873-1876)*, Roma, 2016, pp-39-40.

¹⁹F. NIETZSCHE: *Las consideraciones intempestivas (1873-1876)*... pp. 87-89.

*máquina... ¿por qué entonces no usar mis tebeos y mis novelas policíacas como objeto de trabajo?*²⁰

En la década de los sesenta Umberto Eco publica *Apocalípticos e integrados* (1964), un estudio sobre los medios de masas. El autor de obras cumbre de la literatura como *El nombre de la rosa* (1980)²¹ explica que hay dos formas de afrontar un cambio social; la apocalíptica y la integral, y, como no pocas veces sucedería a lo largo de la obra del italiano, su punto de vista viene adelantado a una época en la que el discurso planteado comienza a tomar relevancia, pero con un tema sin explotar aún²². La visión apocalíptica es, como su propio nombre indica, la cimentada en el rechazo, basarse en un miedo al ascenso democrático de las multitudes, en la desconfianza a un razonamiento hecho por y para mentes perezosas de profundizar en lo más hondo del conocimiento. En el rechazo a la masificación hay una raíz aristocrática que enmascara en odio a la cultura, un desprecio gregario a la masa en sí, elevando al individuo que teme, al integrarse en un fenómeno cultural, ser partícipe de la sustracción de su ser.²³ Existe siempre, en el fondo, nostalgia de un tiempo pasado en el que sus valores eran un privilegio de clase, y no se permitía su uso indiscriminado.

No podemos negar el hecho de que 55 años han pasado desde la publicación de la obra del filósofo italiano, y cabe preguntarse si las cuestiones y el debate al que Eco se enfrentó en los años 60 sigue vigente. Lo cierto es que en la actualidad muchos nombres relevantes dentro del mundo de la cultura siguen hablando de estos temas, y algunos lo hacen en un tono de reivindicación y puesta en valor²⁴. Un ejemplo actual y muy mediático de artista que trata de poner la riqueza de su disciplina sobre la mesa en cada conversación es el pianista británico James Rhodes.

El 4 de diciembre de 2016 se emitió en España el programa *Salvados*, en este caso dedicado a la figura del intérprete, su traumática y dolorosa infancia y su relación

²⁰ U. ECO: *Apocalípticos ...* p. 17.

²¹ U. ECO: *El nombre de la rosa*, Barcelona, 2016.

²² *Íbidem*, p.18.

²³ *Íbidem*, p. 61.

²⁴ G. LIPOVETSKY Y M. VARGAS: “Conversación entre Mario Vargas Llosa y Gilles Lipovetsky”, *Comunicación, estudios venezolanos de comunicación*, nº62, pp. 108-113, 2013.

con la música clásica como vía de escape²⁵. Sin embargo, en esa conversación la cuestión de la música clásica como un arte elitista tuvo su lugar, y resultó que Rhodes tenía una opinión muy clara al respecto.

La reputación de la música clásica es horrible y entiendo por qué. Creo que cuando la gente escucha hablar de música clásica piensa que pertenece a otro mundo, que es un estilo precioso pero no es para ellos. Y la verdad que es una pena porque hay un motivo por el cual escuchamos una música que tiene 200 o 300 años. No creo que en 300 años escuchemos un concierto de Justin Bieber o One Direction o incluso Muse o Coldplay, pero sé que seguiremos escuchando a Bach, Beethoven o Chopin, y el motivo es que contienen todo lo que necesitamos saber sobre la humanidad y el espíritu humano. [...] Hay tantas reglas en la música clásica... me da rabia que tengas que vestir de una manera determinada, con un esmoquin, que no debas hablar con la audiencia. Tan sólo te sientas, tocas y luego te vas a casa. Me resulta increíblemente triste. [...] Lo ideal sería que todos los músicos nos subiésemos al escenario y habláramos sobre las piezas que vamos a tocar. Hablar sobre Bach, que escribió la pieza que voy a tocar después de la muerte de 11 de sus 20 hijos, sus padres, la del amor de su vida... escribió esa pieza en su memoria, diciéndole todo lo que le diría si estuviera viva²⁶.

En estas declaraciones Rhodes no critica el contenido sino el continente, la forma, el escenario. Cuestiona el hecho de que determinadas disciplinas o conocimientos se vean ante la masa como reservados para solo unos pocos, pues todo ellos establece una distancia entre la sociedad y el ámbito de la cultura que no debería existir. Los libros del británico son una carta de amor a la música clásica, sin embargo afirma que este arte, considerado plenamente como alta cultura, se ha convertido en algo blindado y elitista donde los neófitos no pueden entrar²⁷. Habla de las dificultades a las que se enfrenta un novato a la hora de adentrarse en el mundo de la música clásica, y afirma que se pueden

²⁵J. RHODES: *Instrumental*, Madrid, 2014.

²⁶ Évole, J. (Guionista) y Lara, R. (Director). (2016), ¿Quién es James Rhodes? [Capítulo de serie de televisión]. Producciones del barrio (Productor), *Salvados* [DVD]. España, La Sexta, capítulo 8, temporada 10, 6'34"

²⁷ J. RHODES., *op. cit.*, p.14.

tomar medidas para convertirla en accesible porque el componente sensible innato en la música clásica la hace comprensible para la masa, tenga o no conocimientos de música.

Irónicamente, con respecto al tema que nos ocupa, que es la puesta en valor de la mal llamada cultura de masas y la crítica de la existencia de diferenciaciones entre alta y baja cultura, los personajes elegidos, plenamente reconocidos en sus campos, se comunican a través de la televisión, icono absoluto de la cultura masificada²⁸.

2.2 La televisión como difusora de cultura.

La televisión se ha convertido en el medio por el cual productos culturales llegan a todas las casas sin problemáticas de distancia física²⁹. De esta forma todo aquello que se transmite a través de la llamada caja “tonta” tiene la oportunidad de saltarse algunos pasos. La televisión no necesita de ejercicios casi rituales que sí son necesarios para la consumición de productos culturales en otros ámbitos como son la asistencia a museos, auditorios, teatros etc. y todo lo que ello implica como la adquisición de una entrada o cierto protocolo en el cuidado de la imagen para la asistencia a determinados eventos³⁰. De hecho, ha habido todo tipo de opiniones respecto a esta especie de normas no escritas que implica el interés por la cultura. Por destacar algunos casos, Walter Benjamin afirmó ya a principios del siglo XX que la exposición de obras en espacios museísticos conlleva la pérdida del *aura* y tiene como resultado la descontextualización del objeto.³¹ Opiniones más actuales como la del escritor mexicano Luigi Amara, ponen sobre la mesa los problemas de la experiencia del visitante del museo a la hora de contemplar las obras en esa situación.

El museo también controla y condiciona las reacciones del espectador. No abucheos ni aplausos, mucho menos danzas de euforia; sí bostezos, fotos sin flash y desmayos. Desde luego “tocar” está proscrito, no sólo porque amenace la integridad

²⁸ Évole, J. (Guionista) y Lara, R. (Director). (2015), La máquina del fango – Umberto Eco [Capítulo de serie de televisión]. Producciones del barrio (Productor), Salvados [DVD]. España, La Sexta.

²⁹ T. DE LA TORRE: *Series de culto*, Barcelona, 2015, p. 600.

³⁰ *Ibidem.*, pp. 74-75.

³¹ BENJAMIN, W., “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires, 1989.

de la obra, sino fundamentalmente porque se borra la distancia: tocar se parece demasiado a la vida.³²

Aunque con esto no se pretende denostar la institución museística, sí busca reconocer que la experiencia del efecto santuario implícita en museos, teatros etc, puede no ser del todo perfecta y por ello los expertos críticos con la expansión cultural por medios y tecnologías nuevas quizá podrían adoptar una postura más flexible³³. El formato televisivo tiene la oportunidad de prescindir de filtros y obstáculos para el consumo del producto cultural y esto inevitablemente provoca un acercamiento entre cultura y sociedad.

Hay que destacar, sin embargo, que la televisión ha contado con aliados en otros campos para facilitar la apertura de puertas de todos los individuos hacia formas de entretenimiento pero también de conocimiento. Desde hace años tenemos la oportunidad de asistir a una sala de cine para disfrutar de la experiencia de una ópera que se realiza en el Teatro Real de Madrid y que se retransmite en directo, facilitando de esta forma que todo aquel que no pueda desplazarse o no disponga de la capacidad económica para costearse una entrada pueda visionar todo tipo de artes escénicas³⁴.

Estos medios avanzan de forma imparable, tanto es así que, siguiendo con el ejemplo de Teatro Real, el 7 de julio de 2018 los espectadores no presentes en Madrid pudimos disfrutar de la retransmisión de la icónica ópera *Lucia di Lammermoor* a través de Facebook en *streaming*³⁵. Además se colocaron pantallas en plazas de toda España. Con todo ello se pone de manifiesto que existen medios para facilitar el acceso a la cultura a todos los individuos, sin sesgos discriminatorios³⁶. Esto genera preguntas como si realmente estos medios acercan la cultura a todas las capas de la sociedad o si

³² L. AMARA: “El lugar del museo/ En lugar del museo”, *El Estado Mental*, 2015. URL: <https://elestadomental.com/diario/el-lugar-del-museo-en-lugar-del-museo> (Consultado 16/05/2019)

³³ “El museo del Prado traslada el reto #10yearschallenge al mundo del arte”, *Museo del Prado*, 2019, URL: <https://www.museodelprado.es/actualidad/noticia/el-museo-del-prado-traslada-el-reto/4a1f1863-0e44-87a5-e13b-465d424fcdd3> (Consultado 14/03/2019).

³⁴ *Royal Opera House* en cines, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=or16x8T-19w> (Consultado 17/05/2019)

³⁵ Histórico bis en *Lucia di Lammermoor*, Teatro Real, 2018, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QjT4fQA37Jc> (Consultado 21/05/2019)

³⁶ Página online oficial de Teatro Real. URL: <https://www.teatroreal.es/es/noticia/semana-opera-del-teatro-real-opera-alla-donde-estes> (Consultado 21/05/2019)

dichos recursos consiguen finalmente que aumente el número de personas interesadas en productos con una carga intelectual innegable. Recurriendo a los datos, Teatro Real cuenta con un aforo de 1746 asistentes, a lo que se debe sumar las 103000 reproducciones que tiene actualmente el video que fue retransmitido a través de Facebook.³⁷

A pesar de todo esto y de que poco a poco el consumo de productos culturales es cada vez más accesible, el formato televisivo se enfrenta a problemas de falta de reconocimiento, precisamente por tratarse de productos pensados para las masas, y no para un reducido y experto público. Estas cuestiones han llevado a algunos a pensar que ampliar las fronteras del disfrute de la llamada alta cultura podría suponer la banalización o el desprestigio de las obras.

*Con la alta cultura se han desplomado ciertos valores estéticos sobre los que no existe ya un canon o un orden de prelación, unas ciertas jerarquías que la vieja cultura había establecido y que eran más o menos respetadas. Eso hoy prácticamente no existe. [...] La libertad que las artes plásticas han adquirido consiste en que todo puede ser arte y nada lo es. Que todo arte puede ser bello o feo, pero no hay manera de saberlo. [...] si nosotros extendemos esto al conjunto de la sociedad y lo que esta cultura significa desaparece y es sustituida por el puro entretenimiento, ¿qué pasa con lo demás? ¿El puro entretenimiento es capaz de armar a una sociedad suficientemente como para enfrentar todas esas problemáticas?*³⁸

Por todo ello, las series de televisión han tenido que llevar a cabo un ejercicio progresivo por encontrar sus propias formas, recursos y símbolos, buscando convertirse en producciones con una mayor valoración, al mismo tiempo que se establecen como un arte con plena autonomía. La primera gran diferencia entre las formas cinematográficas y la ficción seriada es la ruptura con la estructura del séptimo arte, que sigue a su vez el esqueleto ya establecido en la tragedia clásica, es decir, introducción, nudo y desenlace³⁹. Las series han necesitado desarrollar rasgos propios que las reconocieran

³⁷ Ficha técnica del edificio de Teatro Real

URL: <https://www.teatroreal.es/es/edificio> (Consultado 21/05/2019)

³⁸ G. LIPOVETSKY Y M. VARGAS, *op cit.*, p. 110.

³⁹ U. ECO. *Apocalípticos...* p. 308.

como materia artística, un estilo, materiales, medios, ciertas pautas, al igual que el resto de disciplinas creativas⁴⁰.

En un primer momento las series se apoderaron de los medios del séptimo arte, utilizando un lenguaje cinematográfico determinado y específico dependiendo del tono y el estilo que se pretenda dar a la obra. Eco ya trató esta cuestión en su trabajo, pues si las series utilizan el mismo lenguaje y recursos que la producción cinematográfica, lo único, *a priori*, que podrían aportar de novedoso el formato seriado es la prolongación de las tramas y un mayor alcance de público⁴¹.

Sin embargo, con el tiempo, el formato televisivo ha sabido reformular las técnicas cinematográficas, estableciendo un lenguaje propio y reconocible que le otorga total autonomía de su hermano mayor, el cine. La ficción seriada toma los medios originales y lleva a cabo transformaciones como la forma de utiliza el encuadre y los planos, acortándolos y haciendo hincapié en un montaje que bien puede cambiar el sentido y el tono de una escena⁴².

No obstante, el gran cambio se produjo en el momento en que el consumo de series se convirtió en todo un fenómeno social. Las series se convierten en un punto de encuentro entre individuos de toda índole que consumen los mismos productos al mismo tiempo. La llegada a la televisión de obras como *Twin Peaks* en los noventa, provocó que los espectadores estuvieran meses preguntándose quién mató a Laura Palmer⁴³. Este fenómeno por el cual el consumo de la ficción televisiva se convierte en un evento colectivo llega a la actualidad y se extiende a través de las redes sociales. El estreno de la última temporada de la aclamada serie *Juego de Tronos* ha mantenido a los espectadores pegados a la pantalla, y no sólo a la de la televisión, sino a la de sus teléfonos móviles, compartiendo todo tipo de información y opiniones de forma

⁴⁰ T. DE LA TORRE., *Historia de las...* p. 400.

⁴¹ U. ECO., *Apocalípticos...* p. 308.

⁴² J. SOULAGES: "Formato, estilos y géneros televisivos", *Los formatos de televisión*, Barcelona, 2005, pp. 67-70.

⁴³ "«Si se pierde 'Twin Peaks', no sabrá de qué hablar». Así narró ABC la llegada del fenómeno televisivo en 1990", ABC, 2017, URL: https://www.abc.es/play/series/noticias/abci-narro-abc-llegada-fenomeno-twin-peaks-201705240121_noticia.html (Consultado 22/05/2019)

simultánea al visionado de los episodios⁴⁴. Así mismo esto requería de cierto compromiso por parte del televidente, que corre el riesgo de que le “destripen” el final de una serie sino la ve en el momento de su estreno.

2.3 La reformulación de historias. Hannibal Lecter en la cultura popular.

Si bien el objetivo de la ficción televisiva es, en su inicio y fundamentalmente, el entretenimiento del espectador, existen algunas obras que han demostrado plenamente que ocio y cultura no solo no son excluyentes, sino que cuando van de la mano enriquecen las piezas considerablemente y facilitan el acercamiento a los temas más complejos de un público no conocedor o inexperto⁴⁵. Muchas series de televisión han servido en los últimos años de escaparate de todo tipo de obras, antiguas y actuales, plásticas, literarias, musicales y escénicas.

El cine y la televisión han puesto rostro a los personajes más icónicos de la literatura universal. De repente, personajes nacidos en las novelas por entregas como Sherlock Holmes daban el salto a las pantallas, elaborando un imaginario concreto alrededor del personaje⁴⁶. Este mismo proceso se produce con el protagonista más enigmático de las novelas de Thomas Harris.

La aclamada actuación de Anthony Hopkins no fue la primera aparición del doctor Lecter en la pantalla, sin embargo, el ambiente creado por Jonathan Demme en *El silencio de los corderos* ha trascendido de tal forma que la imagen de Hopkins ha tomado al personaje de forma difícilmente superable, incluso por un impecable Mads Mikkelsen, protagonista del objeto de estudio que nos ocupa⁴⁷. Lecter junto con otros

⁴⁴ I. LOZANO, R. BRAVO Y F. LÓPEZ: *Reyes, espadas, cuervos y dragones. Estudio del fenómeno televisivo Juego de Tronos*, Madrid, 2013.

⁴⁵ U. ECO., *Apocalípticos...* p. 324.

⁴⁶ T. DE LA TORRE., *Historia de las...* p. 13.

⁴⁷ La primera adaptación cinematográfica del psiquiatra caníbal fue interpretada por Brian Cox en la película *Manhunter*, que se estrenó en 1986 y no tuvo demasiado éxito entre el público. A pesar de esto Cox se ganó el beneplácito del propio Thomas Harris por su actuación.

personajes constituyen actualmente un género propio, la figura del asesino en serie o el *serial killer* que han copado la programación televisiva y beben unos de otros⁴⁸.

El trabajo de Hopkins en *El silencio de los corderos* supuso un antes y un después en la forma de entender la figura de psicópata en la ficción e incluso en la realidad, llegando incluso a la creación del «mito de Hannibal Lecter»⁴⁹. La literatura, el cine y las artes plásticas se han alimentado de la leyenda y todo ello ha convertido al doctor Lecter en un icono que trascenderá generaciones, al igual que lo hicieron infinidad de personajes, desde Ulises en la antigüedad hasta el propio Holmes⁵⁰. Todo ello nos lleva a concluir que podemos considerar a Hannibal Lecter una figura literaria de una relevancia cultural considerable, que ha sentado bases y ha sabido adaptarse a los nuevos medios y al concepto de estética actual.

⁴⁸ VV.AA: “El cine en la era audiovisual”, *Historia general del cine*, vol. XII, Madrid, 1995, p. 92.

⁴⁹ Desde el nacimiento de Lecter en el mundo literario se ha extendido la falsa creencia de que los psicópatas cuentan con un alto nivel intelectual, cuando los estudios han demostrado que por lo general cuentan con una inteligencia inferior a la media. “Destrozan el mito de Hannibal Lecter”, *Playground*, 2017, URL: https://www.playgroundmag.net/now/psicopatas_22626097.html (Consultado 29/06/2019)

⁵⁰ A. HERMIDA Y V. HERNÁNDEZ-SANTAOLALLA., *op. cit.*, p.19.

3. ANTES DE BRYAN FULLER. HANNIBAL LECTER EN LA OBRA DE THOMAS HARRIS

3.1 *El Dragón Rojo* (1981).

La historia arranca con el personaje de Will Graham, que recibe una visita de Jack Crawford, responsable de la Unidad de Ciencias del Comportamiento del FBI⁵¹. Graham se resiste a regresar al FBI debido a una última experiencia traumática que le llevo a abandonar el cuerpo y trasladarse a otra ciudad. Sin embargo una serie de crímenes hacia familias enteras por parte de un asesino apodado el “Hada de los dientes”, convence a Graham de regresar. En esta novela se produce la primera aparición de Hannibal Lecter, un psiquiatra que se encuentra prisionero en un hospital psiquiátrico y el motivo del abandono de Will Graham del FBI⁵². Desde el principio se establece que estos personajes han vivido una relación intensa que los llevo a casi matarse, y aun así, a su regreso, Graham hará una visita a Lecter en busca de información sobre el asesino⁵³.

Seguidamente se presenta a algunos personajes clave de las novelas. Freddy Lounds, periodista del *National Tattler*, un sensacionalista que llega hasta las últimas consecuencias por destapar los crímenes más atroces. Esto le costará la vida en este primer libro, cuando Francis Dolarhyde, el llamado “Hada de los dientes” pero que se autodenomina el “Dragón Rojo”, le secuestre, le torture y le prenda fuego⁵⁴.

Lecter desde el hospital conseguirá contactar con Dolarhyde para convencerle de que asesine a la mujer y al hijo de Will. Dolarhyde se encuentra durante toda la novela contra su propia naturaleza, y parece que por fin conseguirá vencer al Dragón Rojo cuando conoce a Reba Mclane. En cuanto a Will Graham, cuando descubre que

⁵¹ El objetivo de este apartado es situar brevemente a todo aquel que no haya leído las novelas de Thomas Harris. Debido a ello, nos centraremos en los personajes relevantes para la serie de televisión.

⁵² El personaje de Hannibal Lecter es secundario en esta primera novela, con tan sólo tres intervenciones en todo el libro.

⁵³ Existen dos personajes creador exclusivamente para la serie de televisión. Bedelia du Maurier, psiquiatra del doctor Lecter, y Abigail Hobbs, hija de Garret Jacob Hobbs, el primer asesino al que mata Will. En la serie también tiene una presencia relevante Alana Bloom, basada en el personaje de los libros Alan Bloom, otro psiquiatra que en las novelas juega un papel secundario.

⁵⁴ Este personaje tiene una relevancia mucho mayor en la serie de televisión, y se le cambia el género, pues los creadores se inspiraron en la polémica periodista Rebekah Brooks. Información acerca de Rebekah Brooks, *The Guardian*, 2017, URL: <https://www.theguardian.com/media/2017/mar/09/phone-hacking-lawyers-see-access-to-murdoch-and-brooks-deleted-emails> (Consultado 16/05/2019)

Dolarhyde irá a por su familia instigado por Lecter se afana en atraparlo. Finalmente Dolarhyde no puede luchar contra el Dragón, por lo que secuestra a Reba y trata de dispararla en su casa aunque finalmente no lo hace. Prende fuego al lugar y Reba logra huir.

Al final Will acaba con Dolarhyde con ayuda de su mujer Molly cuando entra en su casa para matarlos a ella y al niño. Graham, convaleciente en hospital, recibe una última carta de Hannibal Lecter en la que le da la enhorabuena por matar a Dolarhyde, carta que Jack intercepta antes de que la pueda leer⁵⁵.

3.2 *El Silencio de los corderos* (1988).

En este caso, dejamos a un lado al agente Will Graham y se establece una nueva protagonista. Clarice Starling, aprendiz del FBI, es convocada por Jack Crawford para participar en la resolución de una serie de crímenes a cuyo autor han llamado Buffalo Bill⁵⁶. Jack autoriza a Starling a entrevistarse con Hannibal Lecter, creyendo que puede tener información sobre la identidad del asesino. Lecter, que está preso por una serie de crímenes relacionados con el canibalismo establece cierto vínculo de confianza con Clarice, y en un eterno tira y afloja termina por ayudar a cazar al asesino de mujeres⁵⁷. Lecter conseguirá que Frederick Chilton, director del hospital psiquiátrico, mejore sus condiciones a cambio de ayudar a rescatar a la última secuestrada, que resulta ser hija de una senadora⁵⁸. Lecter aprovecha los constantes traslados para escapar, no sin antes ayudar a Clarice a dar con la clave para atrapar al asesino en el último encuentro entre ambos.

⁵⁵ Este libro ha sido llevado a la gran pantalla en dos ocasiones, *Manhunter* (1986) y *El Dragón Rojo* (2002). Ninguna de las dos tuvo demasiado éxito entre el público.

⁵⁶ Clarice Starling no existe en la serie de Bryan Fuller pero existe un personaje que cumple está inspirado en ella, la aprendiz del FBI Miriam Lass, a la cual Hannibal secuestra y tortura, buscando provocar culpabilidad en Jack Crawford.

⁵⁷ La novela contó con una adaptación cinematográfica en 1991 que tuvo un gran éxito. Protagonizada por Jodie Foster y Anthony Hopkins, la película se ha convertido en una de las más aclamadas en la historia reciente del cine, ganando 5 Oscars el año que fue nominada.

⁵⁸ Chilton tiene poca relevancia en las novelas, pero en la serie será objeto de todo tipo de torturas. En la tercera temporada Dolarhyde le tortura tal y como lo hacía con Freddy Lounds en la novela, sin embargo, Chilton sobrevive.

Clarice atrapa al asesino, cuyo nombre real es Jame Gumb. El hombre secuestraba a mujeres y las mataba para hacerse un traje con su piel. El libro revela que Gumb contó con un pasado muy traumático y una relación compleja de su madre que le llevó a desarrollar problemas de identidad sexual⁵⁹.

3.3 *Hannibal* (1999).

Esta es la novela que establece por fin a Hannibal Lecter como personaje protagónico. Siete años después de escapar, Clarice Starling tiene el objetivo de encontrarlo y devolverlo al hospital psiquiátrico. Durante toda la novela se cuestiona la relación entre Starling y Lecter.

Una de las víctimas que sobrevive a un ataque de Lecter, ofrece una recompensa a quien lo encuentre con la intención de vengarse. El millonario Mason Verger, un ser despreciable, al que Lecter drogó para convencerle de que se rajara la cara y se la diera de comer a los perros, junto con Paul Krendler, miembro del departamento de justicia tratan de manipular a Clarice Starling para hacer salir a Lecter de su escondite⁶⁰.

Se descubre que Lecter aguarda en Florencia, donde se hace llamar doctor Fell. Rinaldo Pazzi, miembro de la policía italiana, encuentra a Lecter y trata de hacerse con la recompensa ofrecida por Mason Verger. Lecter asesina a Pazzi y es atrapado por los hombres de Mason Verger. En todo este proceso Clarice averigua que Lecter está en Florencia, sin embargo es despedida del FBI por una treta de Krendler, que hace creer a los agentes que Starling trata de ayudar a Lecter a huir por medio de un mensaje en el periódico. Starling trata de salvar a Hannibal en la granja de los Verger pero la descubren y la sedan. Finalmente Hannibal consigue liberarse, rescata a Clarice y Mason Verger es asesinado por Margot, su hermana a la que ha torturado física y psicológicamente durante años. Hannibal y Clarice huyen juntos a Buenos Aires⁶¹.

⁵⁹ Este personaje está basado en el asesino Ed Gein, que también inspiró la icónica obra de Hitchcock, *Psicosis* (1960).

⁶⁰ La escena en la que Mason se corta la cara y alimenta a los perros aparece de forma totalmente explícita en la serie.

⁶¹ Esta novela también contó con una adaptación cinematográfica en el año 2001. La película no respeta el final del libro, pues Hannibal escapa sin Clarice, que le pone las esposas para atarle a ella. Hannibal se corta su propia mano y huye de nuevo.

3.4 *Hannibal, el origen del mal* (2006).

Esta es la última novela de la tetralogía. En ella se narran los orígenes y la infancia de Hannibal Lecter, marcada por los sucesos traumáticos de la muerte de sus padres y el asesinato de su hermana pequeña Mischa⁶². Nos encontramos en Lituania, en plena Segunda Guerra Mundial. Los padres de Hannibal mueren en un bombardeo por lo que se queda sólo con su hermana. Pocos días después son encontrados por soldados simpatizantes de la Alemania nazi que, ante el hambre y el frío deciden ejecutar a la niña para comérsela. Hannibal también consume la carne de su hermana y este hecho le marcará de por vida⁶³.

Años después es acogido por su tío Robert Lecter y su mujer Lady Murasaki. Hannibal establece una relación con ella que, junto con los recuerdos de su hermana Mischa despiertan sus instintos y le lleva a matar por primera vez. Mientras comienza la carrera de medicina decide vengarse de los asesinos de su hermana y los va encontrando uno a uno. Al final de la novela Lecter viaja a América para continuar con su formación como doctor.

⁶² Dado que la serie se desarrolla en la actualidad, al hablar de la infancia de Lecter no se especifica ningún hecho histórico que ubique al espectador en el tiempo.

⁶³ No se hacen demasiadas alusiones a la infancia de Lecter en la serie, no obstante sí habla de Mischa y de que se la comió aunque no la asesinó.

4. LA APLICACIÓN DE LA TEORÍA ESTÉTICA A LA CONSTRUCCIÓN DE *HANNIBAL*.

La premisa visual bajo la que se construye este producto audiovisual es que todo hecho o imagen, hasta la más grotesca y repugnante, puede encontrar su elevación y refinamiento por medio de la creación artística. Tratando de seguir este principio fundamental, los creadores ponen todos sus esfuerzos en incluir todas aquellas líneas de pensamiento y trabajos de investigación cuyo objetivo ha sido legitimar la existencia de lo feo, siniestro, e incluso terrorífico como categoría estética⁶⁴.

Partiendo de esta base, en primer lugar debe quedar establecido el hecho de que esta discusión no es en absoluto novedosa. Si bien a partir del siglo XVIII es cuando se da mayor auge al estudio de la estética más allá de la pura belleza, lo cierto es que ya los padres de la filosofía occidental tuvieron en cuenta este tipo de cuestiones⁶⁵.

4.1 La *Poética* de Aristóteles.

Aristóteles es pionero en el establecimiento de multitud de ideas plenamente aceptadas por la cultura occidental y que han perdurado en el tiempo. En lo relativo al oficio del artista el Estagirita considera aceptable por parte de las artes el objetivo de imitación de la naturaleza, y por ello acepta la posibilidad de convertir en bello lo que en la realidad es feo o repugnante a través del filtro de lo artístico⁶⁶. El arte permite el disfrute de la contemplación de lo penoso y lo horripilante incluso en su manifestación más realista, pues no sólo responde a la imitación de la realidad, que es siempre el objetivo último del artista, sino que además coloca al espectador frente a un proceso de aprendizaje constante, considerado por Aristóteles el máximo deleite para el ser humano⁶⁷. Sus ideas nos sirven como punto de partida para comenzar a entender cómo

⁶⁴ Las fuentes que tratan los aspectos alejados de la belleza y menos ortodoxos dentro de lo que entendemos por teoría estética son diversos y numerosos. Una de las obras más relevantes para el estudio de lo feo y lo grotesco como categoría estética es *La estética de lo feo*, escrita por Karl Rosenkranz en 1853, que trae de vuelta algunas de las ideas que le preceden, al mismo tiempo que sienta las bases de la estética de lo feo en los estudios posteriores.

⁶⁵ W. TATARKIEWICZ: *Historia de seis ideas*, Madrid, 2010, pp. 176-177.

⁶⁶ ARISTÓTELES, *Poética*, Madrid, 2011, p. 40.

⁶⁷ BOZAL, V., *Mímesis: las imágenes y las cosas*, Madrid, 1987, pág.23.

se plasman determinados conceptos, algunos muy antiguos, en este producto audiovisual.

4.1.1 Mímesis y diégesis.

Aristóteles afirma en su obra *Poética* que «el hombre es el ser más proclive a la imitación y adquiere los primeros conocimientos mediante la imitación; y además todos se complacen con las imitaciones»⁶⁸. Es en este punto donde proclama una defensa de la representación de lo grotesco, pues considera que el proceso mimético provoca placer en la contemplación de la plasmación de la fealdad, por ese objetivo implícito de representar la realidad⁶⁹. La mímesis supone inevitablemente un proceso de aprendizaje, y por ello una imagen que imita lo repugnante puede tener connotaciones positivas y atractivas⁷⁰. Es esa asociación con algún elemento del mundo real junto con la distancia que establece el elemento artístico con el observador lo que lleva a la adquisición de conocimiento y por ello se convierte en algo placentero⁷¹.

Durante toda la serie Will sufre una transformación por medio de un desarrollo mimético, a través de una labor imaginativa y empática innata en él y por la cual puede llevar a cabo una reconstrucción mental del crimen, encarnada además por él mismo, esto es, vista desde sus propios ojos. En la primera escena del episodio piloto vemos a Will y el primer acto que realiza es matar. A medida que avanza la escena el público entiende que se trata de una imagen mental del agente y que no está ocurriendo realmente, sin embargo lo que el espectador contempla es a Will disparando al señor y la señora Marlow⁷².

El producto último creado por Bryan Fuller presenta la acción de asesinar como un método de creación artística, los asesinos no matan, construyen algo nuevo y original y posteriormente exponen su obra a los ojos de la sociedad. Will se dedica a ponerse en

⁶⁸ ARISTÓTELES, *op. cit.*, p. 40.

⁶⁹ *Ídem.*

⁷⁰ *Ídem*, P. 58

⁷¹ M. CABRERO: “La noción de mímesis en Aristóteles”, *Circe de clásicos y modernos*, nº10, 2006, p. 286.

⁷² Fuller, B. (Guionista) y Slade D. (Director). (2013). Apéritif [Capítulo de serie de televisión]. En Fuller, B. (Productor), Hannibal [DVD]. Nueva York: NBC, capítulo 1, temporada 1, 2’12’’

la piel de asesinos que a su vez son presentados como creadores, como artistas. De este modo Will comienza su aprendizaje de la misma forma en que se adquieren destrezas artísticas, por imitación⁷³.

En la tercera temporada se muestran momentos de la juventud de Hannibal Lecter, cuando él mismo está formando su propia identidad artística y recurre a artistas del Renacimiento italiano para tratar de recrear, por medio del asesinato, escenas que considera admirables, como es el caso de la Primavera de Sandro Botticelli⁷⁴. De esta manera queda establecido que Hannibal Lecter pasa en su juventud por un proceso similar al que desarrolla Will Graham a lo largo de tres temporadas, hasta por fin encontrar un estilo e identidad propias, al igual que ha pasado siempre con los artistas plásticos. Si bien hay momentos de la trama en que se cometen asesinatos con fines ajenos a la creación artística, esto responde a dar cierta similitud a algunos acontecimientos, como el momento en que Will dispara a Garret Jacob Hobbs para salvar a su hija Abigail o cuando Hannibal asesina a Georgia Madchen para que no le descubran, lo cierto es que el acto de matar es concebido como un paso dentro de la elaboración de la obra de arte que luego será presentada y expuesta, y que siempre responde casi a una labor de comisariado en la cual se cuidan todos los aspectos referentes a dicha exposición⁷⁵.

4.2 Lo siniestro.

El significado actual del término siniestro está en parte muy alejado del sentido en que se utiliza en este estudio. Centrándonos en significados relevantes para este trabajo, la Real Academia Española define siniestro como «Dicho de una parte o de un sitio: Que está a la mano izquierda. [...]Avieso y malintencionado. [...]Infeliz, funesto o aciago. [...]Suceso que produce un daño o una pérdida material considerables.[...]

⁷³ ARISTÓTELES, *op. cit.*, p. 40.

⁷⁴ Vlaming, J., Fuller, B. (Guionista) y Natali, V. (Director). (2015). Primavera [Capítulo de serie de televisión]. En Fuller, B. (Productor), *Hannibal* [DVD]. Nueva York: NBC, capítulo 2, temporada 3, 23'12''

⁷⁵ Brancato, C., Fuller, B. (Guionista) y Rymer, M. (Director). (2013). Relevés [Capítulo de serie de televisión]. En Fuller, B. (Productor), *Hannibal* [DVD]. Nueva York: NBC, capítulo 12, temporada 1, 6'14''

Propensión o inclinación a lo malo»⁷⁶. Se trata de definiciones ambiguas y poco específicas, que ofrecen una visión muy simplista de un término que ha sido estudiado de forma considerable en el ámbito de la estética.

4.2.1. Sigmund Freud y el concepto de *unheimlich*.

Sigmund Freud, en su constante interés por las cuestiones de carácter estético, afirmaba que lo siniestro se empieza a dar en el momento en que los límites de la realidad se confunden con la fantasía, y que lo que habíamos tenido como fantástico atraviesa el portal de lo real. Freud, en sus escritos de principios del siglo XX, utiliza el término *unheimlich*, el cual toma de Schelling y que usa para definir aquello que debería permanecer en la sombra y se muestra a plena luz⁷⁷. *Unheimlich* es el opuesto de *heimlich*, que hace referencia a lo familiar y conocido, sin embargo para Freud este concepto tiene doble sentido, pues *heimlich* también es todo lo que está secreto y oculto dentro de aquello que conocemos⁷⁸.

La idea de la doble cara de lo familiar es atemporal y llega hasta nuestros días. Escritores y estudiosos del ámbito literario consideran que este fenómeno se encuentra más en vigor que nunca. Ejemplo de esto son las palabras de David Roas, que afirma lo siguiente: «La irrupción de lo imposible, de lo inexplicable, en un mundo que funciona como el nuestro provoca que la realidad se vuelva extraña, desconocida y, como tal, incomprensible. Y, por eso mismo, amenazadora»⁷⁹. Esto se corresponde con las ideas que planteaba Freud, que la extrañeza inquietante llega cuando lo que tenemos asimilado como familiar sufre algún tipo de deformación que lo vuelve algo grotesco⁸⁰.

⁷⁶ RAE, 'siniestro', *Diccionario de la Real Academia Española*, 22ª edición, Madrid, Real Academia Española, 2001, p. 2070.

⁷⁷ U. ECO: *Historia de la fealdad*, Barcelona, 2004, p. 311.

⁷⁸ E. TRÍAS: *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, 2018, pp. 44-45.

⁷⁹ D. ROAS: "El horror de lo imposible", *Brumal, Revista de investigación sobre lo fantástico*, vol.VI, nº2, 2018, p. 10.

⁸⁰ S. FREUD: *Obras completas. De la historia de una neurosis infantil (el «Hombre de los Lobos») y otras obras (1917-1919)*, Buenos Aires, 1992, p. 220.

La lista de ejemplos de obras literarias, plásticas e incluso musicales en las que se utiliza este recurso para despertar miedo o inquietud en el receptor, antes y después de las ideas de Freud, es interminable. Creadores más cercanos a la actualidad mantienen vigentes estas ideas. Stanley Kubrick, cineasta inmensamente conocido, juega con la confusión entre la realidad y la fantasía en su planteamiento de la adaptación del libro de Stephen King *El Resplandor*, y si bien hay multitud de escenas dignas de representar esa extrañeza inquietante, quiero destacar aquí la escena en que Danny Torrance se encuentra a las gemelas en el pasillo. La cámara sigue el recorrido de Danny y la música ya predispone al espectador a pensar que algo va a ocurrir. Al cruzar una esquina Danny se encuentra con las niñas, y su primera aparición ya concuerda con la manifestación del *unheimlich*, pues Danny sabe que están solos en el hotel y el hecho de que aparezcan dos niñas de repente y solas no resulta verosimilitud con respecto a la realidad. La presencia de las niñas se plantea con un montaje de planos alternados donde aparecen de pie paradas ante Danny y muertas en el suelo, lo cual provoca finalmente el total horror en el espectador, pues un elemento inocente e inofensivo como son dos niñas pequeñas se transforma en algo abominable y extraño (lámina 1). Posteriormente ocurrirá algo similar en una escena en que Jack entra en una de las habitaciones del hotel y en el baño encuentra a una mujer desnuda en la bañera⁸¹. Jack y ella se besan hasta que Jack ve su reflejo en el espejo, el cual muestra a la mujer como una anciana cuya piel se está pudriendo, lo que provoca que Jack quede aterrorizado y huya corriendo⁸².

La música, como producto creativo con capacidad narrativa también hace uso, a través de sus propios medios, de la conversión de lo familiar en lo siniestro. Ya en 1830, el gran compositor Hector Berlioz en su *Sinfonía Fantástica* recurre a la degeneración de una melodía para reflejar cómo evoluciona el arco de su protagonista durante toda la sinfonía⁸³. En el primer acto, el protagonista contempla a la amada por primera vez y

⁸¹ L. FINOL: “Stanley Kubrick y la espiral del tiempo”, *Fotocinema, revista científica de cine y fotografía*, nº12, Madrid, 2016, p. 256.

⁸² El escenario del baño se recrea a modo de tributo en *Hannibal* en el capítulo 1x07 *Fromage*, en el minuto 10:02. Se hace otro homenaje a la obra de Kubrick recreando otro baño del hotel Overlook en el episodio piloto *Apéritif* en el minuto 16:23.

⁸³ Cabe destacar que la obra de Berlioz tuvo lugar en las novelas de Thomas Harris. En *Hannibal, el origen del mal* (2006), se relata una escena en la que un joven Lecter junto con Lady Murasaki asisten a la ópera. Por la descripción de la escena y los personajes que aparecen podemos deducir que se trata de *La condenación de Fausto*, obra compuesta por Hector Berlioz y estrenada por primera vez en el año 1846.

desde ese momento se establece lo que Berlioz denominó la *idée fixe*, siguiendo la técnica de Beethoven de establecer un conjunto de notas que evoluciona y se repite a lo largo de toda la pieza⁸⁴. Berlioz da un paso más allá y elabora una melodía completa por la cual cada vez que la amada aparezca o que él la recuerde sonará la misma sucesión de notas. A partir del cuarto acto el protagonista, presa de los efectos del opio tiene una serie de alucinaciones donde presencia su propia ejecución, pues se le acusa de haber matado a su amada⁸⁵. En el quinto acto aparece la amada transformada como bruja en medio de un aquelarre y el cambio de la percepción del protagonista sobre ella deforma la melodía y le da un sonido terrorífico y dramático a esa *idée fixe*, que antes evocaba la emoción de los primeros momentos del enamoramiento⁸⁶.

4.2.2. Lo siniestro de Sigmund Freud en *Hannibal*.

Sigmund Freud le atribuye otros rasgos a lo siniestro como las situaciones en que el individuo tiene deseos ocultos y se predispone al observador a tener ciertos presentimientos acerca de ese deseo. En *Hannibal*, desde el episodio piloto se establece que hay conflictos en la mente de Will y a lo largo de la trama queda claro que se sitúa constantemente en un limbo entre lo que cree que está bien y lo que no. Tanto es así que el resto de personajes llegan a acusarle y durante la segunda temporada se encuentra encarcelado por los crímenes que en realidad ha cometido el doctor Lecter. Sin embargo durante todo este proceso Will lleva a cabo un profundo ejercicio de introspección que le lleva, en primer término a asustarse de sí mismo y de los sentimientos que le despierta el acto de matar, pero que finalmente le llevarán a aceptar su verdadera naturaleza.

El espectador recibe pistas en todo momento, pero la ética de Will siempre se muestra de forma muy ambigua. Lo siniestro se manifiesta en Will en momentos concretos y en los capítulos de la segunda temporada, *Shiizakana* y *Naka-Choco*, la balanza comienza inclinarse hacia la cara oculta del agente del FBI. *Shiizakana* comienza con un sueño de Will, donde tiene atado a Hannibal a un árbol y al ciervo

⁸⁴ H. BERLIOZ: *Beethoven*, Buenos Aires, 1950, p.38.

⁸⁵ VV.AA., *Historia de la música occidental*, Madrid, 2008, p.718.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 720

tirando de la cuerda. El agente le exige una confesión por sus crímenes al doctor, a lo que él contesta:

*¿Debo denunciarme a mí mismo como un monstruo mientras usted se niega a ver lo que crece en su interior? ¿por qué no ve mi mejor versión? [...] no se conoce del todo a otro ser humano hasta que no se le ama. Con ese amor vemos potencial en nuestro amado. A través de ese amor permitimos que el amado vea su potencial. Al expresarlo el potencial del amado se hace realidad*⁸⁷.

Este es el punto de partida para un episodio en el que Will comienza a posicionarse. Todo el episodio habla sobre la naturaleza y las dudas del agente, de sus deseos latentes de matar y del terror que le provoca la idea de convertirse en un monstruo. Durante la terapia con Lecter da los primeros pasos. Hablan del caso del capítulo anterior donde Will casi mata a un asesino y afirma arrepentirse de no haber completado esta tarea⁸⁸. El consejo del doctor Lecter a este sentimiento no trata de racionalizar el hecho de que matar es un acto despreciable, sino que le habla de adaptación a lo que Will responde: «adaptarme, evolucionar, convertirme»⁸⁹. El lado más siniestro de Will aparece cuando se imagina un final distinto para el casi asesinato y dice que ve «una oportunidad perdida para sentirme como me sentí al matar a Garret Jacob Hobbs, para sentirme como me sentí cuando pensé en matarle a usted, una agradable sensación de poder»⁹⁰. Lo siniestro toma la identidad de Will cuando el deseo oculto comienza a hacerse visible, sin embargo quedan ciertas dudas en el espectador, que se pregunta hasta qué punto Will es sincero o sólo busca ganarse la confianza de Lecter para poder atraparlo.

En este episodio Will mata, en defensa propia, a Randall Tyer, un asesino ex paciente de Lecter que tiene un trastorno de identidad por el cual se considera un animal atrapado

⁸⁷ Vlaming, J. (Guionista) y Rymer, M. (Director). (2014). Shiizakana [Capítulo de serie de televisión]. En Fuller, B. (Productor), *Hannibal* [DVD]. Nueva York: NBC, capítulo 9, temporada 2, 0'45''.

⁸⁸ Nimerfro, S., Fuller, B. y Lightfoot, S. (Guionista) y Natali, V. (Director). (2014). Su zakana [Capítulo de serie de televisión]. En Fuller, B. (Productor), *Hannibal* [DVD]. Nueva York: NBC, capítulo 8, temporada 2, 41'00''

⁸⁹ Vlaming, J. ... Shiizakana, capítulo 9, temporada 2, 8'43''

⁹⁰ Vlaming, J. ... Shiizakana, capítulo 9, temporada 2, 8'43''

en el cuerpo de un hombre, y que asesina despedazando a sus víctimas⁹¹. Estos desmembramientos también se ajustan a los parámetros de los rasgos que Freud otorga a lo siniestro, y la serie lo muestra de forma absolutamente explícita haciendo uso del contraste del rojo de la sangre con el escenario en la nieve⁹². Para Will el trastorno de este asesino es como mirarse a un espejo. Finalmente lo mata cuando Randall el ataca en su casa y en el siguiente episodio se muestra que ha transformado su cuerpo en el de una bestia para liberarlo por fin y convertirle en su verdadero yo (lámina 2)⁹³. Will hace todo esto con Lecter como cómplice y todo ello supone un reflejo de la ocultación de la auténtica naturaleza de Will, y de cómo empieza a imitar las formas de Lecter⁹⁴.

Es lo siniestro, el secreto oculto que empieza a revelarse. Esto cuadra completamente con el pensamiento de Freud que afirmaba que «Siniestro es un deseo entretenido en la fantasía inconsciente que comparece en lo real; es la verificación de una fantasía formulada como deseo, si bien temida».⁹⁵

4.3 El horror.

Se define como la contemplación directa de algo horrible, con total crudeza y sin ningún tipo de filtro o atenuación. Lo siniestro está más relacionado con la ensoñación, con lo onírico. Actualmente la Real Academia Española define horror como «Sentimiento intenso causado por algo terrible y espantoso»⁹⁶.

4.3.1. Los estudios sobre el horror en el siglo XVIII.

⁹¹ Vlaming, J. ... Shiizakana, capítulo 9, temporada 2, 25'30''

⁹² U. ECO, *op. cit.*, p. 312.

⁹³ Lightfoot, S. y Yu Wu, K. (Guionista) y Natali, V. (Director). (2014). Naka Choco [Capítulo de serie de televisión]. En Fuller, B. (Productor), *Hannibal* [DVD]. Nueva York: NBC, capítulo 10, temporada 2, 6'33''

⁹⁴ Lightfoot, S. y Yu Wu, K. (Guionista) y Natali, V. (Director). (2014). Naka Choco [Capítulo de serie de televisión]. En Fuller, B. (Productor), *Hannibal* [DVD]. Nueva York: NBC.

⁹⁵ E. TRÍAS., *op. cit.*, p. 47.

⁹⁶ RAE, 'horror', *Diccionario de la Real Academia Española*, 22ª edición, Madrid, Real Academia Española, 2001, p. 1231.

Edmund Burke (*Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (1757)) establece el horror como una característica inherente a lo sublime, entendiendo lo sublime como la catarsis de las pasiones, convirtiendo el horror, al igual que lo bello, en categoría estética⁹⁷. Burke escribió que «el terror conlleva sensaciones intensas, agitan el ánimo de forma contundente»⁹⁸. La contemplación de lo sublime lleva a una experiencia absoluta donde pueden tener lugar todas las categorías, dando lugar a la existencia de conceptos o sensaciones duales como la belleza de lo horrible⁹⁹.

A su vez Kant, en su *Crítica del juicio*, con planteamientos en la misma línea que Burke, introduce plenamente el horror como un elemento con capacidad artística, idea que se hará más sólida con la llegada del pensamiento romántico. Es Kant quien definitivamente amplía los límites de la estética, abriéndola a nuevas formas de entenderla más allá de la belleza¹⁰⁰. Sin embargo, si bien no pone los límites de la capacidad artística y estética en la representación de la belleza, lo cierto es que no plantea la existencia de la experiencia estética de forma totalmente liberada e ilimitada. Kant propone algunas barreras que, bajo su criterio destruyen la posibilidad del placer estético, y afirma que la creación estética no tiene cabida en la plasmación de lo asqueroso y repugnante¹⁰¹.

4.3.2. Raquel Crisóstomo y la configuración del horror en *Hannibal*.

Según Crisóstomo, la combinación entre una estética preciosista y cuidada hasta el extremo además de un protagonista presentado como un hombre culto, elegante y atractivo, con un tratamiento de lo violento y lo grotesco que se encuentra velado por sucesos no implícitos es la clave para que el espectador pueda entrar en el juego de

⁹⁷ E. BURKE: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Madrid, 1997, pp. 42-43.

⁹⁸ P. D'ANGELO: *Estética del Romanticismo*, Madrid, 1999, p.73.

⁹⁹ E. BURKE, *op. cit.*, p.29.

¹⁰⁰ KANT, I., *Crítica el juicio*, Madrid, Espasa-Calpe. 1984, pp. 169-172.

¹⁰¹ *Ibidem*, pp.181-182

Lecter y sentirse atraído por su historia¹⁰². Si bien hay momentos a lo largo de las 3 temporadas en que se muestran asesinatos y situaciones violentas de manera totalmente explícita, en la mayoría de las ocasiones se deja entrever que un personaje va a morir para, en la siguiente escena encontrar al doctor cocinando de forma prácticamente coreográfica y acompañado siempre de piezas musicales clásicas que convierten el acto de cocinar más en una actuación que en un simple proceso para alimentarse¹⁰³. De esta forma el espectador se pregunta si el género que está utilizando para cocinar Lecter podría ser una de sus víctimas, al mismo tiempo que no puede evitar disfrutar con la presentación de carácter totalmente performático que se le muestra¹⁰⁴.

En todo momento se lleva al público a cuestionarse sus propios principios morales, pues desde el principio es conocedor de las acciones nada éticas de Hannibal Lecter, lo que en cierto modo convierte a los espectadores en cómplices y les lleva a simpatizar con la idea de que el doctor no sea descubierto. Es esa forma de la *delectatio morbosa* o filosofía del disfrute, que lleva al observador de lo terrible a experimentar satisfacción en cuanto al ámbito estético de lo que contempla.¹⁰⁵ La serie parte en todos sus ámbitos de la premisa de la dualidad y los aspectos estéticos responden a esto mismo. Cada escena violenta y sangrienta que lleva al espectador a apartar la vista tiene su opuesta y equivalente en imágenes de absoluto deleite llevadas a la representación de la comida, planos que buscan asimilarse a cuadros propios del barroco más tenebrista y un calculadísimo uso de piezas musicales clásicas¹⁰⁶. En este sentido, todo el imaginario que rodea a Lecter se pone al servicio de velar su auténtico rostro.

¹⁰² R. CRISÓSTOMO., *op. cit.*, pág. 160.

¹⁰³ Fuller, B., Alexander, J. (Guionista) y Rymer, M. (Director). (2013). Sorbet [Capítulo de serie de televisión]. En Fuller, B. (Productor), *Hannibal* [DVD]. Nueva York: NBC, capítulo 7, temporada 1, 27'48''

¹⁰⁴ Danger, J. (Guionista) y Rymer, M. (Director). (2013). Amuse-Bouche [Capítulo de serie de televisión]. En Fuller, B. (Productor), *Hannibal* [DVD]. Nueva York: NBC, capítulo 2, temporada 1, 22'50''

¹⁰⁵ A. LAWRYNOWIC: "Sade y la falsa demencia. La filosofía del goce y el entrecruzamiento de Utopía y distopía", *Agora Philosophica*, nº12, 2005, pp-38-39.

¹⁰⁶ En una escena, Franklyn, paciente de Lecter abandona la consulta y mientras suena la Lacrimosa del Réquiem de Mozart, el doctor tacha su nombre de la agenda. Hannibal lo asesina en el siguiente capítulo. La música funciona como un spoiler narrativo de lo que le va a pasar a Franklyn. Fuller, B., ... Sorbet, capítulo 7, temporada 1, 32'40''

4.4. Lo grotesco.

El término grotesco encuentra su origen en el italiano *grutesco*, que a su vez procede de *grutta*, entendido como cripta subterránea. Al ser entendido el grotesco como un elemento decorativo que posteriormente se utiliza en el renacimiento para la ornamentación de márgenes, se presta a la representación de imágenes no relacionadas con la temática general. Los grotescos se componen de todo tipo de elementos como ornamentación vegetal y todo tipo de criaturas fantásticas, que por medio de la fusión de símbolos y la disposición estructural en capas y niveles crean un programa iconográfico único, donde podemos encontrar todo tipo de símbolos y elementos que pueden responder a diversas causas como la vegetación del entorno o el interés personal del artista¹⁰⁷.

Debido al abandono del programa más ortodoxo que supone el auge de la decoración en grotescos, se empezó a considerar estas composiciones figurativas como deformadas y de mal gusto, y por ello este concepto llega a nuestro idioma con connotaciones peyorativas, entendiendo lo grotesco como una versión distorsionada y repugnante de la realidad. Ya en discursos posteriores a Trento podemos encontrar declaraciones muy críticas con el uso de grotescos en la decoración de construcciones arquitectónicas. Especialmente llamativo es el testimonio del cardenal Paleotti, que en su obra *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582), enjuicia la procedencia pagana del programa iconográfico y califica los elementos que lo componen de «mentirosas, ineptas, vanas, incompletas, inverosímiles, carentes de medida, oscuras y extravagantes».¹⁰⁸ Esta carga peyorativa que se le otorga progresivamente al concepto llega hasta la actualidad.

4.4.1. Lo grotesco en la teoría estética de Hegel y su presencia en *Hannibal*.

Lo grotesco se torna como un concepto totalmente despectivo en las ideas de Hegel, que en su obra *Lecciones sobre estética*, lo plantea como una especie de

¹⁰⁷ C. GARCÍA: *Iconografía fantástica y simbolismo en el Renacimiento*, León, 2000, pp. 97-98.

¹⁰⁸ M. E. MANRIQUE ARA: “Alabanza del arte grotesco y del artista menestral en la Accademia della Val di Blenio, por Giovanni Paolo Lomazzo; Aproximación teórica, antología y traducción de sus poemas”, *Locvs Amoenvs*, nº8, 2005, pág. 136.

hibridación que mezcla elementos sin sentido aparente, tomando piezas de la naturaleza y fusionándolas con partes de la anatomía humana, creando finalmente criaturas extrañas y monstruosas¹⁰⁹. Así mismo considera grotesco todo lo deforme o distorsionado, que no puede encajar en un concepto de universalidad, y en este sentido incluye todo aquello multiplicado o seriado que no lo es de forma natural. Hegel ejemplifica estas cuestiones utilizando referencias del arte de la India¹¹⁰. La representación de deidades en el arte hindú se sirve de criaturas antropozoomórficas e irreales que marcan la distancia entre el ser humano mortal y la deidad.¹¹¹ La diosa Shiva nos sirve de ejemplo para mostrar todas estas características, pues sus atributos más comunes son el tercer ojo en la frente, cuatro brazos y varios animales que le acompañan como serpientes y algunos elementos propios del elefante.

En *Hannibal* no sólo se recurre al arte hindú para crear imágenes grotescas sino que siguiendo esta línea se respetan los rasgos establecidos por Hegel como grotescos. Una de las imágenes más impactantes de la serie se da al inicio de la segunda temporada. En el episodio *Sakizuke*, el llamado asesino del mural recrea una especie de ojo que mira al cielo amontonando cuerpos de diferentes tonos de piel¹¹². Lo grotesco se presenta por medio del apilamiento de los cadáveres que en conjunto forman una imagen que no deberían mostrar de forma natural como una pupila ocular. Siguiendo la línea de pensamiento hegeliana, en el capítulo *Ko No Mono* se representa a la diosa Shiva en dos ocasiones, en un cadáver que ha sido transformado en la deidad, y por medio de una escena onírica en la que el wendigo adopta la forma de Shiva (Lámina 3)¹¹³. A lo largo de todo el episodio el tema a tratar es la dualidad de la creación y la destrucción. Al comenzar el capítulo aparece el supuesto cadáver de la periodista Freddie Lounds que ha sido quemado. El fuego en la creencia védica, la que precede al hinduismo tal y como se conoce actualmente, se retrata por medio de una deidad llamada Agni, que significa fuego en sánscrito. Agni es representado como un dios de

¹⁰⁹ G. HEGEL: Lecciones sobre estética, Madrid, 1989, p.27.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 36.

¹¹¹ W. KAYSER., *op. cit.*, p. 173.

¹¹² Fuller, B., Vlaming, J. (Guionista) y Hunter, T. (Director). (2014). *Sakizuke* [Capítulo de serie de televisión]. En Fuller, B. (Productor), *Hannibal* [DVD]. Nueva York: NBC.

¹¹³ Siempre ha existido cierta ambigüedad con respecto al género de esta deidad. Aquí nos referiremos a Shiva en todo momento en femenino dado que así la nombran en la serie.

dos rostros, haciendo referencia la capacidad benefactora y destructora del fuego¹¹⁴. Tratan de encontrar una justificación a que el cadáver haya sido quemado a lo que Will dice: « Freddie Lounds tenía que arder, el fuego destruye y crea. Es mítico. Ella no se alzaría de sus cenizas pero su asesino sí»¹¹⁵. Posteriormente el cuerpo de Freddie es desenterrado y expuesto adoptando la forma de Shiva.

Toda la conversación gira en torno a crear y destruir. Alana explica «quien mató a Freddie también mató a Randall Tyer. Lo mutiló, lo desmembró y lo expuso», es decir en ambos casos se destruyen dos vidas humanas y los cuerpos de ambas personas para crear algo que luego será expuesto. Jack dice «primero quema efigies y ahora las construye», a lo que Will responde que «este asesino tiene un benefactor que admira su destrucción. Shiva es tanto destructora como benefactora»¹¹⁶. Aquí se hace referencia a la posible creación de la faceta homicida de Will, pues a base de matar se construye progresivamente su identidad como asesino. Posteriormente en una sesión entre Will y Hannibal, el doctor Lecter afirma que «todo acto creativo tiene su consecuencia destructiva. La diosa hindú Shiva es destructora y creadora. Aquel que fue ayer debe perecer para dar paso al que es hoy», queriendo hacer ver a Will que para resurgir bajo su nueva identidad que simpatiza con la idea de matar debe romper lazos con el principio de salvar vidas que le convierte en agente del FBI y con las personas vinculadas a ese mismo principio. La idea de la creación y la destrucción está presente todo el tiempo.

En esta misma sesión se establece que Will ha matado a Freddie Lounds y que va a tener un hijo con Margot Verger¹¹⁷. Creación y destrucción. La conversación sobre la taza de té rota que se recompone hace referencia a la idea de revertir algo que ya está hecho y es un sutil anticipo del desenlace. Al final del capítulo las acciones de creación y destrucción de Will quedan revertidas, pues se descubre finalmente que Freddie no

¹¹⁴ E. GALLUD., *op. cit.*, p. 41.

¹¹⁵ Black, A., Fuller, B., Vlaming, J. (Guionista) y Slade, D. (Director). (2014). *Ko no Mono* [Capítulo de serie de televisión]. En Fuller, B. (Productor), *Hannibal* [DVD]. Nueva York: NBC, capítulo 11, temporada 2, 6'59''

¹¹⁶ Black, A. ... *Ko no Mono*, capítulo 11, temporada 2, 23'50''

¹¹⁷ Black, A. ... *Ko no Mono*, capítulo 11, temporada 2, 19'00'

está muerta y que Margot ha perdido al bebé y la posibilidad de tener otro en el futuro, fruto de una esterilización forzada idea de su hermano Mason¹¹⁸.

Todas las culturas y religiones cuentan con el concepto de la dualidad en sus dogmas y tradiciones. Otro ejemplo de mantra oriental que puede ver su reflejo en Hannibal Lecter es el *māyā*, ese cristal opaco que no permite ver la imagen real¹¹⁹. Foucault afirmaba que «no se puede gobernar sin entrar, de un modo u otro, en el juego de la verdad»¹²⁰. El levantamiento del velo y mirar directamente a lo auténtico, nos acerca a su conocimiento y control. Este es el modo de proceder de Graham. En primera estancia, una vez ha caído el velo de los ojos de Will y ve al doctor como es, y tras un intento fallido de atraparlo decide cambiar de estrategia.

El agente del FBI dice en varias ocasiones que capturar a un pez que ya ha escapado de tu anzuelo es mucho más complicado, y por ello decide proceder de forma diferente en su segundo intento por atrapar a Lecter¹²¹. Will y Hannibal se quitan las máscaras, y al ver al caníbal tal y como es y entender su forma de pensar y actuar resulta mucho más fácil para Will hacerle creer que ha entrado en su juego, mientras al mismo tiempo el engaña y sigue colaborando con Jack Crawford para detenerle. De este modo, siguiendo las palabras de Foucault, Will entra en el juego de la verdad, y por muy poco, casi consigue gobernarlo.

4.4.2. Victor Hugo, lo grotesco y el espíritu romántico.

Algunos autores desarrollaron sus líneas de pensamiento en cuanto a estética en un periodo bañado por el espíritu romántico, el cual abre las puertas a considerar la posibilidad de que la creación de obras no bellas cuenta, al igual que las que sí lo son, con un gran valor artístico y estético. Victor Hugo fue uno de esos escritores cuyos escritos sirvieron de estandarte para la legitimación de lo grotesco¹²². Progresivamente

¹¹⁸ Black, A. ... Ko no Mono, capítulo 11, temporada 2, 36'51''

¹¹⁹ E. GALLUD: EL Hinduismo, Madrid, 2000, p.14.

¹²⁰ M. FOUCAULT: *Du gouvernement des vivants*, París, 2012, p. 14.

¹²¹ Nimerfro, S. ... Su zakana, capítulo 8, temporada 2, 00'46''

¹²² Algunos de estos pensadores de la época fueron Schlegel, Rousseau etc. W. TATARKIEWICZ., *op. cit.*, p.222.

se va anulando el carácter peyorativo de la lejanía de la norma, tomando lo distorsionado y lo deforme como valores válidos y relevantes para la representación artística

*El arte selecciona como privilegiado terreno propio los fenómenos anormales y ambiguos, los puntos cardinales de condensación de lo feo y del desorden: las deformidades del cuerpo y del alma, la miseria moral y material, el delito, los bajos fondos y las cloacas de la sociedad y de la conciencia.*¹²³

Victor Hugo establece una ruptura con la concepción estética del ideal de belleza, explicando que todo aquello que contempla el ser humano no es necesariamente bello, que tratar de esconder la cara más oscura y profunda de lo que es la mente humana y el entorno en el que vive ofrecería una visión muy sesgada y por ello falsa de la realidad. La naturaleza que tratan de imitar y replicar las diferentes disciplinas artísticas no es fea o bella, sino que es fruto de una compleja conjunción de elementos de diversa índole y cuyo resultado percibimos de forma positiva o negativa.¹²⁴

*Comprenderá que no todo es humanamente bello, que en lo feo existe el lado de lo bello, lo deforme cerca de lo gracioso, lo grotesco en el reverso de lo sublime, el mal con el bien, la sombra con la luz. [...] Hará lo mismo que la Naturaleza, mezclará en sus creaciones, pero si confundirlos, lo grotesco con lo sublime, la sombra con la luz, en otros términos el cuerpo y el alma, la bestia y el espíritu.*¹²⁵

4.4.3. El concepto de grotesco en el siglo XX.

Una de las figuras más relevantes para conocer la concepción y posterior evolución de lo grotesco en las primeras décadas del siglo XX es el alemán Wolfgang Kayser. Los estudios en relación a lo grotesco elaborados por Kayser tienen su origen en el mismísimo museo de Prado. Kayser quedó completamente impactado durante su visita cuando reparó en que grandes y hermosas obras reconocidas como icónicas dentro

¹²³V. HUGO: *Cromwell*, 1827, URL: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cromwell--0/html/feff3796-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.htm (Consultado 02/06/2019)

¹²⁴ C. P. OYARZUN: “Victor Hugo y lo grotesco”, *Revista de Teoría de Arte*, nº12, 2016, pág.119.

¹²⁵ V. HUGO: *Cromwell*, 1827, URL: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cromwell--0/html/feff3796-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.htm (Consultado 02/06/2019)

de la historia del Arte compartían salas e institución con piezas de índole totalmente cruda y misteriosa¹²⁶. Las pinturas negras de Francisco de Goya o los enanos y bufones retratados en la corte por Diego Velázquez suponían un brusco contraste con otras obras, incluso con algunas realizadas por estos mismos artistas. En sus estudios Kayser termina por concluir que lo grotesco se encuentra plenamente integrado en la realidad, y pone de ejemplo la corte española donde la presencia de personajes deformes y extraños era habitual y además servían de forma de entretenimiento para los monarcas¹²⁷.

Siguiendo este argumento, si lo feo forma parte del entorno y tiene el mismo protagonismo y la misma repercusión que la belleza a los ojos del público, es indiscutible que, al igual que la belleza, debe ser plenamente considerado como categoría estética. Kayser afirma que si bien lo grotesco forma parte del plano de la realidad, donde realmente encuentra su lugar en cuanto a formas artísticas es en la representación de lo onírico y de la locura¹²⁸. Las formas de lo terrorífico y lo monstruoso sirven de vehículo para plasmar todo lo misterioso e imaginativo, la noche, las extrañas criaturas y todo aquello no perceptible para la realidad más empírica. Kayser enlaza de esta forma con las ideas de Sigmund Freud, donde, al observar el entorno desde planos más sensibles lo conocido puede tornarse extraño, donde el fenómeno del *unheimlich* se manifiesta¹²⁹.

Aplicando las ideas de Kayser a la figura de Hannibal Lecter, el personaje se presenta como un hombre culto, atractivo y elegante, cuya cara oculta contiene la más absoluta oscuridad y donde, además de anidar todo tipo de deseos terribles, se encuentra también la capacidad de manipular y crear imágenes totalmente alteradas y distorsionadas para todo aquel que le rodea. Por medio de esa cara visible seductora Lecter consigue llevar a cabo todo tipo de atrocidades, ocultarlas al mundo e incluso en contados momentos, atraer a personajes hacia su oscuridad. La progresiva aceptación del personaje por parte del espectador con respecto a otros asesinos presentes en la historia, pasa por la muestra velada y sutil de sus acciones, cuando en otros casos se nos muestra a los asesinos matando y creando escenas muy sangrientas y explícitas. Muchos

¹²⁶ W. KAYSER., *op. cit.*, p. 6.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 7.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 10.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 168.

de los homicidas y psicópatas muestran, pero con Hannibal Lecter lo terrible sólo se intuye. Naturalmente esto no se mantiene durante tres temporadas, pero para cuando se muestra abiertamente al Mr. Hyde que Lecter lleva dentro el espectador ya se encuentra seducido por su personalidad viviendo incluso momentos de auténtica empatía con el caníbal¹³⁰.

4.5. La estética de lo feo.

Rosenkranz hablaba en 1853 en su obra *Estética de lo feo*, de cómo este rasgo puede manifestarse en cualquier fenómeno sensible, y siguiendo la línea aristotélica comparte que lo feo y lo bello son intrínsecos de la estética de la naturaleza¹³¹. La belleza y la fealdad se relacionan de multitud de formas, pues la presencia de lo feo hace resaltar lo bello, lo vuelve más brillante y resalta su pureza y su equilibrio. Pone de ejemplo el mito de Dánae y de cómo los artistas la han retratado en diversas ocasiones acompañada de una mujer anciana, resaltando la juventud y la belleza de la diosa.¹³²

En *Hannibal* el contraste entre lo feo y lo bello se utiliza y fusiona hasta llegar a la deformación y a que el espectador se cuestione qué características estéticas asociar a aquello que contempla. Rosenkranz define lo bello como algo absoluto, que puede coexistir con la fealdad pero no es dependiente de ella¹³³. Con ello establece que lo feo no existe sólo en relación a lo bello y le lleva a preguntarse cómo puede la creación artística, cuyo objetivo aparente es la plasmación de la belleza, retratar la fealdad. Explica que el fin último del arte no es la manifestación de lo bello sino de lo sensible, en el sentido platónico de la palabra, lo cognoscible a nivel sensorial¹³⁴. En base a esto, la creación artística no rechaza unos componentes en pro de otros para favorecer la

¹³⁰ Fuller, B., Lightfoot, S. (Guionista) y Slade, D. (Director). (2014). Mizumono [Capítulo de serie de televisión]. En Fuller, B. (Productor), *Hannibal* [DVD]. Nueva York: NBC, capítulo 13, temporada 2, 27'52''

¹³¹ K. ROSENKRANZ: *Estética de lo feo*, Madrid, 1992, p. 20.

¹³² *Íbidem*, p. 36.

¹³³ *Íbidem*, p. 38.

¹³⁴ *Íbidem*, p. 42.

representación de la belleza, pues busca la representación del concepto de forma completa y en todas sus vertientes, positivas o negativas, celestiales o demoníacas.¹³⁵

*El infierno no es sólo ético y religioso, es también estético. Estamos inmersos en el mal y el pecado, pero también en lo feo. El terror de lo informe y de la deformidad, de la vulgaridad y de la atrocidad nos rodea en innumerables figuras desde sus pigmeos comienzos a la deformidad gigantesca con la que la maldad infernal ríe sardónicamente enseñándonos los dientes. Y es a ese infierno de lo bello al que queremos descender.*¹³⁶

Por su parte, Friedrich Schlegel hace hincapié en la diferenciación entre el arte ideal, lo que se entendería por arte bello, y el arte característico, entendiendo el término carácter con lo individual, lo particular, mientras que el ideal respondería a un concepto colectivo y absoluto¹³⁷. De este modo, las facetas de lo feo y lo grotesco partirían de un arte característico ajeno a la norma establecida de la belleza. El contexto en el que Schlegel desarrolla su línea de pensamiento es bajo el apogeo de la Revolución Francesa, y ello le lleva a simpatizar con el predominio de lo interesante y lo peculiar por encima de lo bello, y de la necesidad de recursos para la representación de la realidad, en este momento caótica e impredecible¹³⁸. Este mismo entorno y circunstancias será el que posteriormente lleva a Víctor Hugo a desarrollar sus ideas sobre lo grotesco en el arte.

En su obra *Sobre el estudio de la poesía griega*, Schlegel decía que «lo bello está tan lejos de ser el principio dominante de la poesía moderna que muchas de las obras modernas más espléndidas son claramente representaciones de lo feo»¹³⁹. Explica que para una completa y profunda representación de la realidad, lo crudo, caótico y desesperante también debe encontrar su lugar dentro de la creación artística. Destaca además que la representación ajena a los parámetros del gusto por la belleza es aún más

¹³⁵ G. AZORÍN: “Políticamente feo”, *Laocoonte, revista de estética y teoría de las artes*, vol. 3, nº 3, 2016, p. 274.

¹³⁶ K. ROSENKRANZ, *op. cit.*, p. 23.

¹³⁷ F. SCHLEGEL., *Poesía y filosofía*, Madrid, 1994, p. 108.

¹³⁸ *Íbidem*, p. 110.

¹³⁹ *Íbidem*, p. 115.

compleja de plasmar y por ello tiene más mérito¹⁴⁰. El receptor acostumbrado al constante consumo de productos culturales necesita obras que le proporcionen una fuerte reacción, un shock que impida que nadie quede indiferente.¹⁴¹ En el caso de la serie, el espectador puede contemplar las múltiples destrezas del doctor Lecter, que no sólo es un maestro en la cocina, sino que además domina varios instrumentos como el clave y el theremin, y es un excelente dibujante. Sin embargo, si bien el público puede apreciar y sentir admiración por el dominio de estas artes, no es hasta el momento en que ve la obra de Lecter en su máximo esplendor, sus creaciones más sangrientas e imaginativas, cuando realmente provoca en el televidente una huella imborrable.

4.6. De Nietzsche a Lecter.

«Quien con monstruos luce cuide de no convertirse a su vez en monstruo. Cuando miras largo tiempo a un abismo el abismo también mira dentro de ti»¹⁴².

Nietzsche establece en *El Ocaso de los Ídolos* que el hombre encuentra belleza en todo aquello que puede humanizar, que no existe la belleza como tal sino que se compone de una serie de parámetros otorgados por el ser humano¹⁴³. Partiendo pues, de esta premisa, dado que lo bello no existe más que en su relación de semejanza con el hombre, tampoco existe lo feo más que en cuanto a una imagen degenerada de la figura humana.¹⁴⁴ De esta forma queda implícita una carga peyorativa en lo feo, pues es todo aquello que muestra la debilidad, lo negativo y mortal del hombre. Siendo consciente de esta implicación, la serie hace una vuelta de tuerca y busca mostrar la fortaleza y la vitalidad en lo feo. El brazo ejecutor principal de numerosos asesinatos en la trama es Hannibal Lecter, presentador como un hombre sano, culto, en forma y con un gusto impecable. Siendo prácticamente una encarnación del ángel de la muerte o incluso del propio diablo toma una forma de total vitalidad. Por el contrario, otros personajes que,

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 116.

¹⁴¹ U. ECO., *op. cit.*, p. 275.

¹⁴² F. NIETZSCHE: *Más allá del bien y del mal*, Madrid, 1995, p.128.

¹⁴³ F. NIETZSCHE: *El Ocaso de los Ídolos*, Proyecto Espartaco, 2000-2002, p. 42.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 43.

al menos en un inicio simbolizan una imagen de bondad y de la inclusión de un código ético de acuerdo a lo aceptable por la sociedad, son la manifestación de la debilidad, el deterioro y la inestabilidad. Los casos más claros son el agente Will Graham y Bella, la mujer de Jack Crawford. Dado que la decadencia de Bella corresponde al diagnóstico de un cáncer terminal, nos centraremos en la figura del agente del FBI.

Al inicio de la serie Will es la viva imagen de la duda y la desconfianza. Cuenta con algunos rasgos correspondientes al Asperger, el contacto social y físico con otras personas le resulta complicado y se rodea de un número muy limitado de personas¹⁴⁵. Debido a esto en primera estancia al espectador no le resulta fácil empatizar con él, sin embargo conforme avanza la trama y se muestran los efectos psicológicos tan destructivos que supone para él ayudar a resolver los casos de asesinato se presenta por fin como alguien más humano que puede incluso inspirar compasión. El recurso de los perros facilita considerablemente esta transición. En compañía de los perros Will se muestra cómodo y seguro, y la relación con ellos es mucho más natural y orgánica que con cualquier otro personaje¹⁴⁶. El punto de decadencia absoluta del agente llega cuando una no diagnosticada encefalitis comienza a hacer estragos en su mente, dificultándole distinguir entre realidad y fantasía. Es en este punto de tocar fondo donde Will contempla por fin la cara oculta de Lecter y lo ve como realmente es¹⁴⁷. Desde ese momento todo es ascenso en el arco de Will, y a medida que comienza simpatizar con la naturaleza del doctor para finalmente aceptar la suya propia, se nos muestra un Will más sano y vital, más seguro y estable, tanto en su estado mental como en su aspecto físico. Nada queda de la imagen de nerviosismo de un profesor con gafas, despeinado y desaliñado, pues cuanto más se acerca al abismo más cómodo se encuentra en su propia piel.

4.6.1. Lecter y el superhombre.

La filosofía de Nietzsche se encuentra presente de forma muy directa en la obra de Fuller. Incluso los personajes utilizan citas del alemán en favor de un guión más

¹⁴⁵ Fuller, B. ...Apéritif, capítulo 1, temporada 1, 5'13''

¹⁴⁶ Fuller, B. ... Apéritif, capítulo 1, temporada 1, 14'38''

¹⁴⁷ Fuller, B., Lighfoot, S., Nimerfro, S. (Guionista) Slade, D. (Director). (2013). Savoureux [Capítulo de serie de televisión]. En Fuller, B. (Productor), *Hannibal* [DVD]. Nueva York: NBC, capítulo 13, temporada 1, 34'39''

metafórico y poético y menos explicativo y simplista. Sin embargo, la presencia de las ideas nietzscheanas en la serie va mucho más allá. La figura protagonista, el doctor Hannibal Lecter, refleja el código ético de Nietzsche y persigue y alcanza el concepto de felicidad propuesto por el filósofo¹⁴⁸. Lecter mantiene intacta su autonomía moral a lo largo de tres temporadas y establece su propia concepción de la ética, ateniéndose a sus principios en todo momento.¹⁴⁹ Es un personaje que no tiene necesidades, Lecter desea, y el hecho de tener su propio código ético, que no ausencia de este, le establece como un personaje plenamente consciente de sus actos y que, dentro de su retorcida lógica, se encuentra plenamente cuerdo.

Al igual que el otro gran asesino en serie por antonomasia de la ficción televisiva, Dexter Morgan, Lecter no asesina de manera arbitraria, sino que se guía por una serie de directrices establecidas por sí mismo e igualmente esto aplica a su actividad caníbal¹⁵⁰. En el caso de Morgan, éste se guía por un código establecido por su padre adoptivo, que intenta reconducir los instintos homicidas de su hijo hacia algo constructivo proponiendo una especie de administración de la justicia al margen de la ley, y por ello educa a Dexter para asesinar sólo a gente que lo pueda merecer.¹⁵¹

Del mismo modo que Dexter cuenta con su propio código establecido por Harry, el mantra de Hannibal Lecter tal y como es planteado por los creadores de la serie es «Eat the rude»¹⁵². Si hay algún factor que puede despertar los deseos de matar del doctor Lecter es la mala educación y la grosería. En varias ocasiones vemos una reacción de incomodidad por parte de Hannibal y casi un ejercicio de autocontrol para no atacar a la persona en cuestión. Ya en el episodio piloto *Apéritif* el doctor se queda mirando fijamente un pañuelo de papel usado y arrugado que uno de sus pacientes deja en su mesa¹⁵³. En el tercer episodio *Potage*, Lecter asesina a la amiga de Abigail Hobbs,

¹⁴⁸ F. NIETZSCHE., *op. cit.*, p. 4.

¹⁴⁹ M. HERNÁNDEZ: “Nietzsche en serie, la felicidad desde otra perspectiva: Hannibal Lecter; héroe nietzscheano”, *Bajo Época*, nº2, 2018, p. 189.

¹⁵⁰ R. CRISÓSTOMO: “Dr. Lecter y Mr. Dexter Morgan: mutaciones del héroe postclásico en la ficción televisiva”, *Área abierta*, vol.14, nº2, 2014, p.40.

¹⁵¹ A. GARCÍA: “La estética del asco. Lo repugnante en la serialidad contemporánea”, *La estética televisiva en las series contemporáneas*, Valencia, 2018, p. 97.

¹⁵²J. MCLEAN: *The art and making of Hannibal*, United Kingdom, 2015, p.17.

¹⁵³ Fuller, B. ... *Apéritif*, capítulo 1, temporada 1, 22’53”

Marissa Shurr, a la que el doctor ha visto faltar al respeto a su madre. Hannibal castiga las malas formas con la muerte y, aunque en otras ocasiones de la trama asesina por otros motivos, este criterio se mantiene vigente hasta el final de la serie¹⁵⁴.

Hannibal Lecter se acoge a la filosofía nietzscheana, entendiendo que la moral establecida por el colectivo, por la sociedad, no tiene por qué corresponderse con su pensamiento individual¹⁵⁵. Nietzsche explica que para llegar a la aceptación o no de la moral inculcada y colectiva, se debe realizar un juicio crítico de valor sobre dichas cuestiones morales, con el fin de reafirmarse en aquello con lo que el individuo está de acuerdo y rechazar aquellos preceptos con los que no simpatiza pero que tiene interiorizados.¹⁵⁶ Nietzsche habla de la inmoralidad de la moral, mientras que Lecter afirma «que no existe la moralidad, solo la moral» en el primer capítulo de la tercera temporada, *Antipasto*¹⁵⁷. Teniendo en cuenta las palabras del filósofo alemán esto cobra significado, pues lo que intenta explicar Lecter es que no existe o no debería existir un sentido de la moral colectivo, establecido e inculcado en el individuo, sino que debe ser éste mismo quien desarrolle sus propios principios morales. Charlotte Brönte en su obra *Jane Eyre* escribía «Conventionality is not morality», y esto mismo aplica a la obra literaria de Thomas Harris¹⁵⁸.

La faceta más hedonista de Hannibal Lecter, la capacidad del disfrute y la apreciación del goce para uno mismo, hace que su principal objetivo vital sea el alcance de ese placer, y en base a eso se construyen sus intereses y acciones. Este ejercicio de autocomplacencia y de autonomía moral está presente en las ideas de Nietzsche, que afirma que velar por los intereses y deseos propios no debe confundirse con el egoísmo, que en su opinión es otra de esos conceptos inculcados en los miembros de la sociedad cuyo origen se encuentra en la moral cristiana.¹⁵⁹ Nietzsche anula esa connotación

¹⁵⁴ Brancato, C., Fuller, B., Fury, D. (Guionista) Slade, D. (Director). (2013). Potage [Capítulo de serie de televisión]. En Fuller, B. (Productor), *Hannibal* [DVD]. Nueva York: NBC, capítulo 3, temporada 1, 27'22"

¹⁵⁵ F. NIETZSCHE: *El Anticristo*, 2018, p. 742.

¹⁵⁶ M. HERNÁNDEZ., *op. cit.*, p. 190.

¹⁵⁷ Fuller, B., Lightfoot, S. (Guionista) y Natali, V. (Director). (2015). Antipasto [Capítulo de serie de televisión]. En Fuller, B. (Productor), *Hannibal* [DVD]. Nueva York: NBC, capítulo 1, temporada 3, 12'18"

¹⁵⁸ C. BRÖNTE: *Jane Eyre*, Madrid, 2016, p. 554.

¹⁵⁹ M. HERNÁNDEZ., *op. cit.*, P. 189

peyorativa que puede conllevar la búsqueda de la satisfacción propia, pues considera que la concordancia entre los deseos del individuo y las acciones que realiza son la clave para alcanzar la felicidad, y esto es algo que Hannibal Lecter practica hasta las últimas consecuencias. A riesgo de que lo atrapen o incluso que lo maten siempre llega hasta el límite que sea necesario para lograr sus objetivos.

Todos estos conceptos propios del pensamiento del filósofo alemán son los mismos que, a su vez, Hannibal Lecter trata de inculcar al agente Will Graham, para que progresivamente se libere de la culpabilidad que le genera los deseos de matar, o los sentimientos positivos que experimenta cuando lo hace. En el último episodio de la serie *La ira del cordero*, Graham y Lecter por fin matan juntos y se liberan de toda moralidad establecida por la sociedad para aceptar por fin juntos sus deseos internos. Esto queda reflejado en la última conversación que tienen ambos personajes cuando Lecter dice «¿lo ve? esto es lo que siempre quise para usted, Will. Para nosotros dos», a lo que Will responde «es hermoso»¹⁶⁰. Hannibal aprueba y celebra la liberación de las pasiones individuales más profundas, al mismo tiempo que condena a todos aquellos que no cuentan con buena educación y con respeto hacia su entorno, deshumanizándolos para finalmente consumirlos como animales. Es la viva imagen del superhombre descrito por el filósofo alemán, y ejerce una progresiva influencia en Will que termina por convertirle en un nuevo discípulo de su pensamiento.

«¡Los débiles y los fracasados deben perecer!, es la primera proposición de nuestro amor a los hombres. Y se les debe ayudar a morir». (F. Nietzsche, *Anticristo*, 1895).

4.7. Thomas de Quincey y la estética del asesinato.

Cuando un asesinato se encuentre en el tiempo futuro imperfecto – o sea, que no se ha cometido ni está cometiendo sino que aún ha de cometerse - y tengamos noticias de ello, tratémoslo moralmente. Supongamos, en cambio, que ya se ha cometido y que podemos decir de él, está consumado , o está hecho, es un fait accompli; supongamos que la pobre víctima ha dejado de sufrir y que el miserable asesino ha desaparecido

¹⁶⁰ Antosca, N, Fuller, B., Lightfoot, S.(Guionista) y Rymer, M. (Director). (2015). The Wrath of the Lamb [Capítulo de serie de televisión]. En Fuller, B. (Productor), *Hannibal* [DVD]. Nueva York: NBC, capítulo 13, temporada 3, 40'30"

como si se lo hubiese tragado la tierra; supongamos, en fin, que hemos hecho todo lo que estaba a nuestro alcance, estirando la pierna para poner una zancadilla al criminal en su huida, aunque sin éxito - << abiit, evasit, excessit, erupit >>, etc.-; suponiendo todo esto me permito preguntar: ¿de qué sirve aún más virtud? Ya hemos dado lo suficiente a la moralidad: ha llegado la hora del buen gusto y de las bellas artes.¹⁶¹

Bajo esta premisa establece Thomas de Quincey el estudio del asesinato como una de las Bellas Artes. Si bien procura no restar gravedad sobre los hechos ocurridos y establece ciertos códigos y normas por los cuales no considera lícito matar a cualquiera o en cualquier circunstancia, lo cierto es que refleja cierta muestra de falsa moral, casi para contentar al lector antes de poner en valor la estética de lo brutal y lo macabro.¹⁶²

En el segundo artículo de la obra el autor afirma que «al igual que las estatuas, cuadros, oratorios, camafeos, grabados etc., los asesinatos tienen sus pequeñas diferencias de mérito».¹⁶³ Thomas de Quincey explica que el factor estético que puede encontrarse en el acto de matar debe ser considerado como la parte positiva de lo sucedido y servir de consuelo, una vía de escape para mitigar el horror de las circunstancias.¹⁶⁴

Bryan Fuller juega a este mismo juego a la hora de decidir cómo quiere enfocar la adaptación de los personajes de Harris. La estética de la serie, cuidada al milímetro sirve de contrapunto para las partes más negras y sanguinolentas de la trama. Los asesinatos se conciben como obras de arte y el resultado final se exhibe como si de una exposición museística se tratara¹⁶⁵. Aunque aparecen algunas excepciones, los asesinatos a lo largo de tres temporadas se conciben como si respondieran a una especie de impulso de creatividad irrefrenable, una sed incontrolable que sólo sacia el

¹⁶¹ T. DE QUINCEY, *Del asesinato considerado como una de las Bellas Artes*, Madrid, 2013, pp. 26-27.

¹⁶² *Ibidem*, p. 62

¹⁶³ *Ibidem*, p. 67

¹⁶⁴ F. BÁEZ: “Thomas de Quincey: el crimen como hecho estético”, *Espéculo, Revista de Estudios Literarios*, 2003, [s/p], URL: <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero23/quincey.html> (consultado 14/05/2019)

¹⁶⁵ Fuller, B. (Guionista) y Hunter, T. (Director). (2014). *Futamono* [Capítulo de serie de televisión]. En Fuller, B. (Productor), *Hannibal* [DVD]. Nueva York: NBC, capítulo 6, temporada 2, 6'20"

derramamiento de sangre. La serie nos proporciona un amplio catálogo fruto de la exposición macabra a la que asiste el espectador.

Por poner algunos ejemplos, tenemos algunas escenas que se han vuelto icónicas dentro de este universo de Fuller como el asesinato llevado a cabo en Florencia por un joven Hannibal Lecter que aún no ha encontrado su identidad y busca aprender de los maestros de Renacimiento italiano, especialmente de Sandro Botticelli por el que siente gran debilidad. En el episodio segundo de la tercera temporada, *Primavera*, Pazzi le muestra una fotografía a Will en la que aparecen dos cadáveres representando las figuras de Céforo y Cloris, personajes del cuadro *La Primavera* de Botticelli así como el bosque que los rodea (lámina 4). Este es un ejemplo muy obvio de creación artística por medio del asesinato, que además, escoge la parte del cuadro que plasma una escena violenta, como es Céforo tomando a Cloris por la fuerza, pero cuya brutalidad se ve contrarrestada por la belleza con la que el pintor italiano retrata el suceso¹⁶⁶. Puesto que el asesinato es entendido como una obra de arte por los creadores de la serie, se juega constantemente con esa doble intención de lo hermoso y lo macabro. En el episodio octavo de la primera temporada, *Fromage*, Tobias Fudge asesina al trombonista de la orquesta de Baltimore porque no le gusta como toca, por lo que decide transformarle en un chelo. Incluso trata las cuerdas vocales como cuerdas de tripa usadas en los instrumentos de cuerda. Tobías exhibe el cadáver en un escenario a la vista de todos, literalmente expone su creación.

Si bien todo esto pueden parecer conceptos e imágenes irreales, lo cierto es que escenas similares se dan actualmente en museos y galerías. A día de hoy podemos visitar en Berlín el museo del Ser Humano donde se exponen cadáveres conservados por medio de la plastinación, un procedimiento que sustituye los fluidos corporales por sustancias que sirven para preservar el cuerpo.¹⁶⁷ La apertura de este museo no estuvo exenta de polémica, pues se consideró que se trataba de una atracción de feria morbosa que utiliza el cuerpo humano como objeto expositivo.¹⁶⁸ En Hannibal esto se lleva a su

¹⁶⁶ Vlaming, J. ... Primavera, capítulo 2, temporada 3, 24' 07''

¹⁶⁷ D. ZURDO: "La plastinación de Gunther von Hagens; revolución en el estudio de la anatomía", *Manual formativo de ACTA*, nº 46, 2007, p. 9.

¹⁶⁸ C. TRONCOSO: "Polémico museo de cadáveres humanos seguirá abierto en Berlín tras tres años de disputas", *Emol*, 2018, URL: <https://www.emol.com/noticias/Espectaculos/2018/09/10/920162/Polémico-museo-de-cadaveres-humanos-seguira-abierto-en-Berlin-tras-tres-anos-de-disputas.html> (consultado 27/05/2019)

máxima expresión, pues no se trata de exponer el cuerpo humano por exponer el cuerpo humano, sino que los asesinos, entendidos como artistas, tienen su propio estilo y una identidad individual, que en ocasiones convierte el asesinato en un simple medio para un fin, donde lo que importa no es segar una vida sino el resultado final de la creación.

5. TEMAS PRINCIPALES EN *HANNIBAL*

5.1 Canibalismo

El tema de la práctica del canibalismo es uno de los pilares de las novelas de Thomas Harris y por ello también de las adaptaciones de dichas obras. El nacimiento de Hannibal Lecter llega con la publicación de *El Dragón Rojo* en 1981, donde se nos presenta al caníbal preso en un hospital psiquiátrico. Hay que decir sin embargo, que la aparición de Lecter en esta primera novela es casi estelar, reduciéndose a un par de encuentros y cartas con Will y la manipulación a Dolarhyde para que vaya a por la familia del agente¹⁶⁹. Este rasgo es el estandarte que acompaña e identifica al protagonista. El doctor Lecter es conocido y recordado como el asesino caníbal por antonomasia en la ficción literaria, pero será a partir de *El silencio de los corderos* (1988) donde sus gustos culinarios más perversos se ponen de manifiesto¹⁷⁰.

En *Hannibal* (1999) el doctor se encuentra en libertad desde que consiguió escapar en *El silencio de los corderos*, y por ello sus aficiones y gustos más gourmet se manifiestan con total soltura¹⁷¹. Dado que la tendencia al canibalismo del protagonista es su marca de identidad por excelencia, se hace necesario y crucial para la realización de este estudio abordar el tratamiento de esta práctica a nivel antropológico y cómo los datos recogidos y analizados por los expertos han influido en la creación de “Hannibal el caníbal”¹⁷². Para acercarnos al tratamiento de estas cuestiones, no sólo delicadas sino que pueden generar más preguntas que respuestas recurrimos a una de las figuras más importantes de la disciplina antropológica del siglo XX.

5.1.1 Lévi-Strauss; estructuralismo, mitos y caníbales.

¹⁶⁹ T. HARRIS: *El Dragón Rojo*... p. 320.

¹⁷⁰ «Una vez un individuo que confeccionaba el censo intentó evaluarme. Me comí su hígado guisado con alubias, plato que regué con un gran vaso de Amarone». T. HARRIS: *El Silencio*... p. 30.

¹⁷¹ «Llevo todo el santo día sin probar bocado. De hecho, el hígado y los riñones estarán perfectos para consumirlos enseguida, esta misma noche; pero el resto de la carne tendrá que colgar una semana al fresco, a la temperatura de costumbre». T. HARRIS, *Hannibal*... p. 189.

¹⁷² Para el estudio del canibalismo a nivel antropológico son fundamentales las investigaciones de Marvin Harris, que abordó el tema de las costumbres y tradiciones alimentarias en función de las diferencias socioculturales, y era detractor de las ideas estructuralistas de Lévi-Strauss. Centró sus estudios sobre canibalismo en la cultura azteca. M. HARRIS: *Caníbales y reyes; los orígenes de la cultura*, Barcelona, 1985. William Arens por el contrario sostiene en su obra *El mito del canibalismo: antropología y antropofagia* (1981) la barbarie y la ausencia total de identidad humana que supone la práctica del canibalismo.

Los estudios realizados por Claude Lévi-Strauss, antropólogo y filósofo belga nacido en 1908, fueron determinantes para la evolución de las formas de entender y estudiar antropología. Pronto Lévi-Strauss se dio cuenta de que el estudio antropológico se centraba en casos de análisis de sociedades y pueblos no occidentales, cómo si sus formas culturales y de funcionamiento de la mente humana fueran ajenas al hombre blanco europeo. El antropólogo puso en circulación conceptos como diversidad cultural, haciendo referencia a la convivencia de diversas formas de cultura y el respeto que los multitudinarios y variados colectivos se deben unos a otros¹⁷³. Esto responde en parte a un cambio en la forma de ver el mundo occidental, que a principios del siglo XX asistió a dos guerras mundiales, por lo que las ideas y principios del hombre de occidente entraron en crisis¹⁷⁴.

Los estudios del antropólogo belga se centraron, entre otros temas, en los mitos, y desarrolla una teoría por la cual queda patente la continuidad entre lo llamado primitivo y lo civilizado. Considera que el individuo tiene relaciones e interactúa con su entorno por medio del pensamiento, y no como un acto instintivo o primario. De este modo se establece que naturaleza y cultura son lo mismo y no pueden ser divididas¹⁷⁵.

Desde un inicio Lévi-Strauss concibe una manera muy particular de entender lo primitivo, denominando ágrafos a los diferentes pueblos que no habían desarrollado un sistema de escritura, pues no consideraba en absoluto que dichas tribus fueran primitivas, sino simplemente que llevaron a cabo manifestaciones culturales por otros medios ajenos a la grafía¹⁷⁶. Puesto que toda su vida cultivó el interés por los símbolos, dedicó parte de su tiempo a analizar el sistema de creencias conocido como totemismo¹⁷⁷. Lévi-Strauss entiende que el totemismo consiste en crear asociaciones simbólicas de un grupo social con algún tipo animal, explicando que el tótem servirá de icono de ese vínculo que el individuo quiere crear con el animal, no de forma literal sino

¹⁷³ A. PAZOS: "In memoriam. La obra de Claude Lévi-Strauss (1908-2009). Unidad humana y diferencia cultural", *Revista de Antropología Social*, nº 19, 2010, p. 14.

¹⁷⁴ P. GÓMEZ: "Claude Lévi-Strauss. Vida, obra y legado de un antropólogo centenario", *Gazeta de antropología*, Nº 26, 2010, URL: https://www.ugr.es/~pwlac/G26_01Pedro_Gomez_Garcia.pdf (consultado 17/04/2019)

¹⁷⁵ L. PANCORBO: *El banquete humano*, Madrid, 2008, p. 253.

¹⁷⁶ C. LÉVI-STRAUSS., *op. cit.*, p. 207

¹⁷⁷ C. LÉVI-STRAUSS: *Totemismo en la actualidad*, México, 1962, p. 8.

como medio de hacerse con los atributos que admira de dicha criatura¹⁷⁸. Un funcionamiento similar a los emblemas y escudos, cuyo bestiario se forma con criaturas que son ejemplo de fortaleza y que buscan infundir temor en los enemigos¹⁷⁹. De este modo rechaza las ideas de la comunidad científica sobre el totemismo, que lo asociaban al fetichismo y a la creencia en supersticiones.

El antropólogo belga dedicó gran parte de su vida y obra al análisis de los mitos y la concepción que se tenía de los mismos. Lévi-Strauss define los mitos como relatos cuyo objetivo es que explicar fenómenos naturales de los que no se conocía la causa, y a los cuales en el momento de creación de dichos mitos no se había dado una explicación racional. Se trata de relatos que por lo general no tienen mucha coherencia, de lo cual tenemos ejemplos incontables en la mitología clásica como la creación de algunas deidades. Nacimientos como el de Venus, fruto de arrojar los genitales de Crono al mar donde se creó una espuma de la que surgió la diosa o Atenea, cuyo origen parte de abrir una brecha en el cráneo de Zeus¹⁸⁰. Sin embargo estos relatos irreales y con muchos elementos totalmente exentos de lógica son fruto del desarrollo de una inventiva y una labor creativa que responde al interés por explicar y conocer el germen de los fenómenos naturales. De mismo modo, estos mitos propician la creación de todo un imaginario que confiera sentido a estos relatos fuera de la cultura en la que nacen, un recurso que busca el orden detrás del caos.

Lévi-Strauss escribió que las estructuras mentales que conforman una cultura no son patrimonio de la civilización, sino del individuo. La mente convierte la experiencia concreta en un conjunto de pensamientos y conceptos abstractos, lo que el antropólogo denominará como estructuras, modelos para estudiar la realidad¹⁸¹. De aquí surgirá el concepto de estructuralismo¹⁸². Las estructuras no son manifestaciones concretas, sino modelos abstractos que se forman en la mente humana con respecto a la realidad que percibe.

¹⁷⁸ C. LÉVI-STRAUSS., *El totemismo*.... p. 9.

¹⁷⁹ L. VALERO: “Análisis de las características generales de la heráldica gentilicia española y de las singularidades heráldicas existentes entre los diversos territorios históricos hispanos “, 2007, p. 5.

¹⁸⁰ V. FERNÁNDEZ: “Nacer de hombre nacer de mujer, los nacimientos partenogénicos de la generación de los dioses olímpicos: Atenea y Hefesto”, *El Futuro del Pasado*, nº 2, 2011, p. 550.

¹⁸¹ C. LÉVI-STRAUSS: *Antropología*...p. 261.

¹⁸² A. CARRERAS: “El estructuralismo de Lévi-Strauss”, *Saitabi*, nº22, 1972, p. 27.

A través de este sistema de estructuras, Lévi-Strauss establece el concepto de pensamiento salvaje o pensamiento mágico que parte de la observación de fenómenos y conceptos concretos. Establece el origen del pensamiento mágico en los sistemas de creencias para las cuales no se ha encontrado una explicación empírica. Desarrolla otra vía, ajena a la puramente científica de abordar el conocimiento¹⁸³.

Lévi-Strauss establece un sistema de oposiciones binarias; animal-humano, lo crudo-lo cocido. Por medio del estudio de expresiones simbólicas asociadas a la práctica del canibalismo, instaura una división entre formas reversibles e irreversibles, permitiendo una superación de la mirada hacia lo salvaje y lo civilizado¹⁸⁴. En paralelismo con las ideas sobre el totemismo, algunos animales son cazadores y otros colaboradores, y la elección de un tótem sobre otro determina esta condición. Dentro de estas dos divisiones se establecen toda una serie de estados intermedios, una escala de grises. Para acotar dichas formas es necesario conocer el reglamento al que se acogen¹⁸⁵. Para entender esta cuestión Lévi-Strauss utiliza el ejemplo de las formas de escritura y ejecución musicales;

Diremos entonces que la música opera mediante dos enrejados. Uno es fisiológico, y por ende natural; su existencia emana del hecho de que la música explota los ritmos orgánicos y vuelve así pertinentes discontinuidades que de otra manera quedarían en estado latente y como ahogadas en la duración. El otro enrejado es cultural, consiste en una escala de sonidos musicales, cuyo número y distancias varían según las culturas. Este sistema de intervalos proporciona a la música un primer nivel de articulación, ya no en función de las alturas relativas (resultantes de las propiedades sensibles de cada sonido), sino de las relaciones jerárquicas que aparecen entre las notas de la gama: así su distinción es fundamental, tónica, sensible y dominante, que expresa relaciones, embrolladas mas no destruidas por los sistemas politonal y atonal¹⁸⁶.

¹⁸³ C. LÉVI-STRAUSS., *op. cit.*, p. 9

¹⁸⁴ C. LÉVI-STRAUSS., *Antropología...* p. 284.

¹⁸⁵ L. PANCORBO: *op. cit.*, p. 254.

¹⁸⁶ C. LÉVI-STRAUSS., *Mitológicas...* pp. 25-26.

El establecimiento de un sistema de dualidades opuestas responde a su adhesión innata al pensamiento humano y a la universalidad de dichas oposiciones binarias. Anteriormente ya ha quedado explicado que Lévi-Strauss no aprecia diferenciaciones entre naturaleza y cultura, pues considera que todo es un método para acceder al conocimiento¹⁸⁷. La premisa es la misma, cambian los medios. El antropólogo utilizó la referencia de lo crudo y lo cocido para explicar que, el hombre considerado primitivo que jamás había cocinado la carne que consumía, no tenía en su concepción del alimento la idea de cocinado o de cocido. Sin embargo, por este mismo motivo tampoco tenía la capacidad de establecer la idea de crudo¹⁸⁸. Trataba de argumentar como algunas ideas no pueden existir sin oposición a otras. Este mismo tándem es el que juegan los conceptos de civilización y barbarie. Decía Michel Montaigne que «lo que ocurre es que cada cual llama barbarie a lo que es ajeno a sus costumbres»¹⁸⁹. En el siguiente punto se tratará el asunto de la oposición o no de la civilización y la barbarie en torno al tema del canibalismo, marca de identidad por excelencia de Hannibal Lecter.

5.1.2 Canibalismo; civilización o barbarie.

Lévi-Strauss se interesó por la tradición caníbal partiendo de un enigma médico que se dio de forma simultánea en varios individuos sin relación aparente¹⁹⁰. En 1956 Carleton Gajdusek localizó una enfermedad hasta entonces desconocida en Nueva Guinea a la que llamó kuru, una palabra que en guineano significa temblor y que hace referencia a los síntomas de la enfermedad que desembocan finalmente en el fallecimiento¹⁹¹. Posteriormente, en los años 80 se dio otro caso de la enfermedad Creutzfeldt-Jakob y el biólogo concluyó que ambas enfermedades eran la misma, es la misma enfermedad que hoy conocemos como enfermedad de las vacas locas. Gajdusek

¹⁸⁷ C. LÉVI-STRAUSS: *Estructuras elementales del parentesco*, Barcelona, 1998, pp. 36-37.

¹⁸⁸ J.PEDROSA: *De Lévi-Strauss al cuento tradicional*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, URL: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/lo-crudo-y-lo-cocido-teoria-simbolo-texto-de-levi-strauss-al-cuento-tradicional/html/> (Consultado 14/04/2019)

¹⁸⁹ M. MONTAIGNE: *Ensayos*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, URL: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ensayos-de-montaigne--0/html/> (Consultado 16/04/2019)

¹⁹⁰ C. LÉVI-STRAUSS: *We are cannibals and other essays*, New York, 2013, p. 80.

¹⁹¹ *Íbidem*, p. 82.

demostró que su origen se encontraba en la costumbre de ingerir la carne de los difuntos como muestra de cariño y respeto¹⁹². El mal tratamiento, conservación o cocinado de esta carne dio lugar a que las mujeres que la consumieron transmitieran la enfermedad a su descendencia.

El europeo siempre ha considerado que las prácticas asociadas a la antropofagia humana era algo periférico, propio de sociedades carentes de rasgos de civilización, compuestas por salvajes y bárbaros. Se crea desde Europa una imagen del canibalismo muy lejano en el tiempo y el espacio y que se ha manifestado ante el hombre occidental en ocasiones contadas¹⁹³. Esas ocasiones pueden hacer referencia a los momentos más truculentos de la Edad Media que, marcada por todo tipo de conflictos bélicos, luchas de religiones, la llegada de la peste negra al continente etc., se vio abocada en diferentes momentos a que la población se viera casi obligada a caer en la práctica del canibalismo como instrumento de supervivencia¹⁹⁴.

Claude Lévi-Strauss decía que «la práctica del canibalismo, allí donde existe, no parece jamás ser la regla». Resulta complicado separar los conceptos de canibalismo y barbarie, pues es condición necesaria para la práctica de la antropofagia cometer un acto de asesinato, ya que la persona que servirá de víctima no suele ofrecerse de manera voluntaria. Por ello, dado que se trata de una práctica que implica forzar al ser humano, en muchas ocasiones se torna en actos de extrema violencia, métodos de tortura o incluso humillaciones hacia la persona elegida para ese sacrificio que facilitará la posibilidad de que el resto se alimenten¹⁹⁵.

Lévi-Strauss también afirma que el hecho de que la práctica del canibalismo sea común dentro de determinadas tribus y propia de algunas prácticas rituales, lo cierto es que no necesariamente estas costumbres tocan al grueso de la sociedad. Por el contrario, habitualmente el ejercicio de la antropofagia humana era algo destinado y limitado a las clases más altas, la cúpula de poder o la clase religiosa. Lévi-Strauss, entiende que

¹⁹² *Íbidem*, p. 82.

¹⁹³ L. CAYÓN: “Gente que come gente; a propósito del canibalismo, la caza y la guerra en la Amazonía”, *Naguaré*, vol. 26, n°2, 2012, p. 21.

¹⁹⁴ M. HARRIS: *Caníbales y reyes; los orígenes de la cultura*, Barcelona, 1985. p. 219.

¹⁹⁵ L. PANCORBO., *op. cit.*, p. 253.

desde el mundo occidental se contempla el canibalismo como algo casi irreal, un relato mítico de cuya existencia es consciente, pero que no pertenece a su realidad concreta. Por medio del estudio de los mitos Lévi-Strauss pone de manifiesto que esto no es así en absoluto. El antropólogo explicaba a través de sus estudios que los mitos no eran narraciones ajenas al plano de la realidad, sino que existe un vínculo entre esa narración atemporal y la actualidad más cotidiana, vínculo que él consideraba innegable y demostrable, y aplicaba estos mismos principios al concepto y estudio de la práctica del canibalismo a nivel cultural y antropológico¹⁹⁶. Tal y como explicaremos a continuación, la figura del caníbal sigue presente en la actualidad más contemporánea y no es algo escondido ni recóndito, sino que se encuentra en el continente europeo y puede ser un deseo que aguarda en el interior de miembros de la sociedad que, en un inicio no parecen contar con ningún tipo de inclinación hacia gustos e inclinaciones poco ortodoxas en la sociedad con la que conviven.

Aunque el objeto de estudio de este trabajo sea una ficción televisiva, lo cierto es que la práctica del canibalismo como un placer culinario y gourmet existe y además se conocen casos sobretodo en sociedades occidentales. Aunque se podría pensar que tiene que tratarse de casos muy antiguos documentados hace tiempo, lo cierto es que los casos registrados van en aumento desde el siglo XVIII. Incluso conocemos casos bastante recientes como el de Armin Meiwes, un hombre alemán de 42 años que en el año 2000 colgó anuncios en foros de Internet, tratando de contactar con un hombre de entre 18 y 30 años que quisiera ser devorado¹⁹⁷. Contra todo pronóstico alguien respondió a este anuncio, Bernd Jürgen Brandes, que afirmó querer ser devorado por lo que finalmente ambos hombres concertaron una cita que concluyó con la muerte y desmembramiento de Brandes. Se trató de un caso sin precedentes para la justicia alemana, puesto que Meiwes grabó los sucesos y demostró que se trató de un acto consentido. Los psiquiatras que participaron en el caso afirmaron que ni Brandes ni Meiwes padecían ningún tipo de trastorno o enfermedad de tipo mental, y que los deseos de Meiwes que quería comerse, que no matar a Brandes, encajaban más con un

¹⁹⁶ C. LÉVI-STRAUSS., *We are cannibals...* pp. 14-15.

¹⁹⁷“Él quería sacrificarse. Quería ser comido vivo.” , *PlayGround*, URL:https://www.playgroundmag.net/studio/historias/armin-meiwes-documental-entrevista-canibal_22658278.html (Consultado 17/04/2019)

perfil de vorarefilia, que implica el deseo de ingerir carne humana, pero no necesariamente de acabar con la vida del individuo¹⁹⁸.

Casos como este ponen de manifiesto que la práctica del canibalismo por placer y como filia es muy real, lo cual sitúa al personaje de Hannibal Lecter mucho más cercano a la realidad de lo que se podría imaginar en origen. Sus deseos considerados por el espectador medio como patologías no son fácilmente clasificables. La premisa de la construcción del personaje de Lecter se encuentra en la paradoja que conlleva el hecho de que un personaje culto e inteligente con un gusto refinado tenga al mismo tiempo instintos considerados primitivos e incluso animales. En su personalidad se establece la unión entre civilización y barbarie.

Bajo la visión del antropólogo belga, por la cual se entiende por barbarie aquello que resulta ajeno a nuestros valores occidentales, pero que al mismo tiempo puede tener un cariz cultural, las prácticas llevadas a cabo por Hannibal Lecter no le convierten por definición en un ser primitivo, sino que consigue aunar sus instintos más antiguos e innatos con la formación cultural y el refinamiento del gusto. Hannibal Lecter practica de la antropofagia humana como un acto cultural que se encuentra en su naturaleza. Anteriormente explicamos que para analizar las formas concretas es necesario estudiar el reglamento al que se encuentran acogidas. Hannibal Lecter y Will Graham representan la unión de naturaleza y cultura en lenguajes diferentes y recurriendo precisamente a estos dos conceptos. Si bien Lecter y Graham llegan a compartir una identidad final concreta, lo hacen a través de caminos muy diferentes (lámina 5). Will representa lo natural. En el último capítulo de la segunda temporada, *Mizumono*, queda patente el concepto de palacio mental, pero Will lleva mostrándonos el suyo durante toda la serie. Cada vez que Will se abstrae se contempla a sí mismo en un bosque, caminando por el río y pescando¹⁹⁹. La contemplación misma de la naturaleza es el palacio mental de Will. Su casa se encuentra en mitad de la nada, rodeada de nieve. Sus compañeros de vida son animales y la poca decoración que se puede contemplar en el interior de su hogar hace alusión a paisajes naturales. Por el contrario Hannibal Lecter encarna la capacidad creativa del hombre. Estudia la mente humana y es amante de todo

¹⁹⁸ “Vorarefilia: síntomas, causas y tratamiento de esta parafilia”, *Psicología y mente*, URL: <https://psicologiymente.com/clinica/vorarefilia> (Consultado 07/06/2019)

¹⁹⁹ Fuller, B., Lightfoot, S. (Guionista) y Hunter, T. (Director). (2014). *Kaiseki* [Capítulo de serie de televisión]. Fuller, B. (Productor), *Hannibal* [DVD]. Nueva York: NBC, capítulo 1, temporada 2, 6'44"

tipo de artes y disciplinas que sólo el ser humano puede desarrollar. Su palacio mental es la capilla normanda en Palermo, un claro símbolo del pensamiento y la obra del ser humano, una construcción arquitectónica, decorada con obras de arte y lugar de culto para las creencias elaboradas por la mente humana²⁰⁰.

5.1.3 El canibalismo en la literatura y el cine

La creación artística es, ante todo, una vía de comunicación con lo más profundo de la condición del ser humano. Por este motivo, las disciplinas artísticas abordan todo tipo de temáticas que resuenan en lo más profundo de nuestro pensamiento y el comportamiento. Es un hecho innegable que la antropofagia practicada por humanos es un tema espinoso, que provoca rechazo en las conversaciones y cuyos estudios se pueden ver inevitablemente manchados por cierto interés morboso. Por ello los recursos innatos dentro de la creación literaria como el uso de alegorías, metáforas símbolos etc. facilitan al lector la comprensión de temas que pueden resultar tabú²⁰¹. Los autores del periodo romántico desarrollaron a través de sus obras un nuevo gusto en el lector por temas más escabrosos e incluso terroríficos, bien por la emoción contenida en los relatos, bien por la bellísima forma en que algunos estaban escritos. Mary Shelley describía así en 1816, el aspecto de su desgraciada criatura.

*¿Cómo expresar mi sensación ante esta catástrofe, o describir el engendro que con tanto esfuerzo e infinito trabajo había creado? Sus miembros estaban bien proporcionados y había seleccionado sus rasgos por hermosos. ¡Hermosos!: ¡santo cielo! Su piel amarillenta apenas si ocultaba el entramado de músculos y arterias; tenía el pelo negro, largo y lustroso, los dientes blanquísimos; pero todo ello no hacía más que resaltar el horrible contraste con sus ojos acuosos, que parecían casi del mismo color que las pálidas órbitas en las que se hundían, el rostro arrugado, y los finos y negruzcos labios.*²⁰²

La descripción de la criatura puede provocar en el lector una reacción a nivel estético positiva, no sólo por la hermosa forma de escribir de Shelley, sino porque

²⁰⁰ Fuller, B., Lightfoot, S. (Guionista) y Salde, D. (Director). (2014). Mizumono [Capítulo de serie de televisión]. Fuller, B. (Productor), *Hannibal* [DVD]. Nueva York: NBC, capítulo 13, temporada 2, 11'50"

²⁰¹I. LÓPEZ: *Arte y Canibalismo, visión del canibalismo ritual, del guerrero y del canibal europeo, bajo el prisma del arte y el cine contemporáneo*, Granada, 2016, p. 207.

²⁰² M. SHELLEY: *Frankenstein o el moderno Prometeo*, Barcelona, 2013, p. 69.

además de explicar los rasgos del ser creado, lo hace desde una perspectiva personal y por ello más poética.

Hay que tener en cuenta que el canibalismo en el ámbito narrativo ha tenido cabida ya desde la antigüedad clásica y si bien los románticos hacen un tratamiento del tema como algo sublime, no fueron en absoluto pioneros a la hora de hablar de caníbales. El ejemplo conocido por todos en la cultura occidental es el del mito de Saturno que, aterrorizado por la idea de ser destronado por sus hijos, al igual que él le arrebató el poder a su padre, decidió engullirlos uno a uno²⁰³. En otras culturas no sólo contaban con relatos sobre deidades cometiendo actos de canibalismo, sino que se implicaban en esta práctica de forma activa. Ejemplo de esto es la civilización azteca, cuyo panteón de dioses, según se establece en su mitología no tenía en absoluto reparos con comerse a los humanos.²⁰⁴ Además, los propios sacerdotes eran los encargados de conseguir corazones y sangre humana a modo de ofrenda²⁰⁵.

Los antropólogos que han estudiado el tema de la antropofagia practicada por humanos, han estructurado sus estudios en torno a varios tipos de canibalismo²⁰⁶. Brevemente, se establecen tres formas principales de canibalismo; el canibalismo ritual, como una práctica normalmente asociada al culto religioso, aunque no siempre, pues el rito caníbal se puede encontrar también en el ámbito performático, sexual, o incluso como forma de alcanzar algún tipo de catarsis espiritual²⁰⁷. Otra forma común en que se ha desarrollado esta práctica es como vía para la asimilación de las características de otro. Los guerreros comenten actos de antropofagia como método de absorción de la fortaleza y el conocimiento de técnica de lucha de sus enemigos caídos²⁰⁸. La tercera forma común de práctica del canibalismo y la más sencilla asimilar por la sociedad

²⁰³ CARDONA, F., *Mitología griega*, Barcelona, 1996, pp. 32-34.

²⁰⁴ J. RUVALCABA: “Los sacrificios humanos y su relación con la dieta y el canibalismo azteca en el momento de la Conquista”, *Revista española de antropología americana*, nº48, 2018, p.122.

²⁰⁵ M. HARRIS: *Caníbales... op. cit.*, p. 122.

²⁰⁶ Entre otros estudiosos que han tratado el tema de la antropofagia, véase: M. MOROS: *Historia natural del canibalismo*, Madrid, 2008, pp. 18-19., L. PANCORBO: *El banquete humano*, Madrid, 2008., W. ARENS: *El mito del canibalismo: antropología y antropofagia*, México, Siglo XXI, 1981 etc.

²⁰⁷ I. LÓPEZ., *op. cit.*, p. 11.

²⁰⁸ M. HARRIS., *op. cit.*, p. 38.

occidental es la que lleva a realizar estos actos como último recurso para la supervivencia²⁰⁹.

Existen obras literarias que tratan el tema del canibalismo que son más cercanas a la actualidad y muy conocidas como *La Narración de Arthur Gordon Pym*, de Edgar Allan Poe, la única novela que escribió, que narra una historia de aventuras que tiene un terrible desenlace cuando los personajes quedan a la deriva en el mar y tienen que tomar la decisión de matar a uno de ellos para que el resto puedan alimentarse y sobrevivir²¹⁰. Así narra Poe la experiencia traumática que supone para el protagonista el acto de antropofagia que ha tenido que cometer:

*No hablaré del terrible festín que siguió inmediatamente; el lector puede figurárselo, las palabras no tienen la virtud suficiente para describir todo el horror de la realidad; sólo diré que después de haber aplacado nuestra sed con la sangre de la víctima, echamos al mar los pies, las manos y la cabeza, así como las entrañas, y devoramos el resto del cuerpo durante los cuatro días de eterno recuerdo que siguieron; esto es, 17, 18, 19 y 20 de julio.*²¹¹

La obra de Edgar Allan Poe cuenta con un componente adicional, que acerca su obra a la realidad y que enfoca la cuestión desde un punto de vista totalmente crudo. En primer lugar, esta novela no trata el tema del canibalismo en términos de rito, cultura o espiritualidad, sino que se trata de la ingesta de carne humana por parte de otro ser humano por una cuestión de mera supervivencia²¹². Además, al igual que en la obra de Shelley, toda esta terrible escena se narra en primera persona, lo que posiciona al lector más próximo al protagonista que tiene que vivir esta experiencia traumática²¹³.

Otros autores se acercan al tema del canibalismo sin ningún tipo de reparo o miedo, incluso se recrean y detallan estas acciones violentas y sanguinolentas, tal y como quien

²⁰⁹ Ídem.

²¹⁰ E. POE: *Aventuras de Arthur Gordon Pym*, Valencia, 1861, p. 8.

²¹¹ *Íbidem*, p. 10.

²¹² C. DEPETRIS: “Estética del horror: la sublimidad en dos relatos de Edgar Allan Poe y Leopoldo Lugones”, *Revista chilena de literatura*, nº 57, 2000, p. 98.

²¹³ «El efecto de sus palabras fue más terrible de lo que yo esperaba», E. POE: *Aventuras... op. cit.*, p. 5.

narra un espectáculo. En la obra de Luatrémont, *Los cantos de Maldoror*, asistimos a relatos donde las acciones de canibalismo se practican por puro hedonismo y deleite del Creador²¹⁴. Desde un punto de vista externo, el narrador relata los hechos de forma completamente explícita, apelando a la capacidad sensorial del lector. Por medio de la lectura se reconocen olores, sonidos e incluso texturas que sumergen al lector en lo más crudo del relato.

*Tenía en la mano el pútrido tronco de un hombre muerto y se lo llevaba, alternativamente, de los ojos a la nariz y de la nariz a la boca [...]Le devoraba, primero la cabeza, luego las piernas y los brazos y, por fin, el tronco, hasta que no quedaba nada: pues le hincaba el diente incluso a los huesos*²¹⁵.

Más cercana a la actualidad está la figura de Alejandra Pizarnik que sigue una línea similar a Luatrémont en su obra *La Condesa Sangrienta*, basada en la famosa condesa Erzébeth Bathory, figura de la Hungría de comienzos del siglo XVII y reconocida como la mayor asesina en serie de la historia²¹⁶. En esta obra Pizarnik narra los horrores llevados a cabo por la condesa, que, a través de la tortura y el asesinato trataba de adquirir la esencia de juventud de las muchachas que se convirtieron en víctimas. Los baños e ingesta de sangre y carne humana eran la receta elaborada por Bathory para mantener una belleza infinita y atemporal, estableciendo la idea de revitalización a través del canibalismo²¹⁷.

Traen a la nombrada: la condesa la muerde frenética y le clava agujas. [...] Una vez maniatadas las sirvientas las flagelaban hasta que la piel del cuerpo se desgarraba y las muchachas se transformaban en llagas tumefactas [...] La sangre manaba como un géiser y el vestido blanco de la dama nocturna se volvía rojo.[...] De este modo, en la sala de torturas, Dorkó se aplicaba a cortar venas y arterias; la sangre era recogida en vasijas, cuando las dadoras ya estaban exangües, Dorkó vertía el rojo y tibio líquido

²¹⁴ LAUTRÉAMONT: *Los cantos de Maldoror*, Madrid, 2009, p. 97.

²¹⁵ *Ibidem*, pp. 94-95.

²¹⁶ J. AMÍCOLA: “La condesa sangrienta con las ilustraciones de Santiago Caruso”, *Pilquen*, vol.16, 2013, p. 2.

²¹⁷ S. TORO: “Un híbrido de horror y belleza: La condesa Sangrienta de Alejandra Pizarnik”, *Letral*, n°8, 2012, p. 103.

*sobre el cuerpo de la condesa que esperaba tan tranquila, tan blanca, tan erguida, tan silenciosa*²¹⁸.

Por el contrario a la obra de Edgar Allan Poe, el canibalismo en la obra de Thomas Harris y en la vida de Hannibal Lecter no responde a la búsqueda de medios para la supervivencia, sino a situaciones que se dan desde la infancia del personaje y de un progresivo desarrollo de intereses y deseos poco ortodoxos. El tratamiento del canibalismo en la obra de Thomas Harris, si bien responde a una práctica hedonista, no se recrea tanto en los hechos narrados como Lautréamont o Pizarnik. Harris opta por la tendencia que se reflejará posteriormente en el trabajo de Fuller, esto es, el acto de matar y la ingesta de carne como actos de creación que cincelan al personaje hasta que desarrolla plenamente su identidad como “artista caníbal”²¹⁹. Además de esto Harris, buscando dar respuesta a algunas preguntas y quizá cierto vínculo empático entre su protagonista y el lector, utiliza su última novela sobre el caníbal, *Hannibal, el origen del mal*, para hablar de la niñez del personaje y de los acontecimientos terribles que se dan en esta y que convierten al doctor en el asesino que todos conocemos²²⁰.

La infancia de Hannibal Lecter está marcada por hechos traumáticos. Nacido en Lituania en el año 1933, pocos años antes de que diera comienzo la II Guerra Mundial en el seno de una familia adinerada²²¹. Con el inicio de la guerra su familia y él tratan de alejarse de la civilización y el conflicto bélico, por lo que deciden trasladarse a una casa en medio del bosque. El primer hecho traumático llega con la muerte de sus padres que caen ante un bombardeo que destruye la casa en la que viven. Días después de este lamentable suceso Hannibal y su hermana pequeña Mischa son encontrados y apresados por soldados simpatizantes de los nazis. Con el paso de los días, ante la falta de suministros los captores deciden asesinar a la pequeña y cocinar las partes de su cuerpo. Hannibal, preso de la confusión y un hambre extrema, ingiere también algunos pedazos del cuerpo de su hermana²²². Finalmente el joven Lecter consigue escapar pero este

²¹⁸ A. PIZARNIK: *La condesa sangrienta*, Barcelona, 2015, pp. 13-17, 45.

²¹⁹ Fuller, B. (Guionista) y Hunter, T. (Director). (2014). Futamono [Capítulo de serie de televisión]. En Fuller, B. (Productor), *Hannibal* [DVD]. Nueva York: NBC, capítulo 6, temporada 2, 20'20''

²²⁰ T. HARRIS: *Hannibal, el origen...*, p. 8.

²²¹ *Íbidem*, p. 11.

²²² *Íbidem*, pp. 35-36.

hecho terrible y alejado de todo código ético estará siempre presente en la mente de nuestro protagonista.

Años después y tras pasar algún tiempo en un orfanato Hannibal es acogido por su tío Robert Lecter y la esposa de este, Lady Murasaki. Hannibal desarrolla sentimientos de cariño hacia su tía, que desembocarán en enamoramiento, llegando al punto de matar por primera vez a un carnicero que fue grosero con Lady Murasaki²²³. A lo largo de estos años Lecter estudia la carrera de medicina y comienza a cultivar ese gusto culto y refinado que tanto caracteriza al personaje. Mientras, el recuerdo del asesinato de su hermana sigue martirizándole por lo que finalmente toma la decisión de localizar a los militares que protagonizaron este hecho traumático para él y matarles a todos. Hannibal Lecter ejercita de manera simultánea su gusto por el asesinato y la ingesta de carne humana y sus pasiones culturales más exquisitas y selectas²²⁴.

El cine, tal y como lo ha hecho desde su nacimiento, recurre a relatos de la tradición literaria para construir un nuevo modo de contar historias. Partiendo de esta base, es lógico pensar que la presencia de la práctica caníbal en los libros se trasladaría, al igual que el resto de cuestiones tratadas por la literatura, a la gran pantalla. De esta forma el séptimo arte, toma este fenómeno y es recibido por el público como todo aquello que no podemos contemplar en la realidad cotidiana, que si bien sabemos de su existencia, nos es oculto bajo el velo de una sociedad que prefiere desviar la mirada ante asuntos que escapan a su comprensión.

La llegada de actos caníbales a las películas proporcionó al espectador una rendija por la que mirar y asistir a sucesos de los cuales, si bien le horrorizan y le repugnan a partes iguales, no puede apartar la vista²²⁵. Ya hemos tratado anteriormente de cómo la distancia que se establece por medio del relato de ficción permite al espectador disfrutar de la visualización de actos atroces que en ningún caso pueden traspasar la pantalla y apoderarse de su realidad más personal²²⁶. Dado que el tema central de este estudio no

²²³ *Íbidem*, pp. 79-81.

²²⁴ Desde la juventud de Lecter queda establecido esa especie de código personal que se impone por el cual la grosería y la mala educación son motivos totalmente aceptables para acabar con la vida de alguien. «La descortesía me parece una actitud de una fealdad indecible». T. HARRIS: *El silencio de los corderos*, Barcelona, 1990, p. 31.

²²⁵ I. LÓPEZ., *op cit.*, p.208.

²²⁶ ARISTÓTELES, *op cit.*, p. 40.

es la presencia del canibalismo en el cine, citaremos sólo algunos casos concretos, en ocasiones muy recientes, que guarden similitudes en la forma de abordar el tema de la antropofagia humana con la obra de Bryan Fuller.

En los años 60, momento de la llegada de personajes icónicos como el Norman Bates de Hitchcock a los cines, comenzaron a desarrollarse proyectos, muchos de muy bajo presupuesto, que buscaban experimentar con los límites de lo que se consideraba aceptable proyectar en una sala. El resultado de poner a prueba el uso de efectos especiales con un presupuesto reducido, así como la elección de tramas con elementos que resultan tabú, conduce a producciones completamente alejadas de panorama hollywoodense, que en muchos casos recibieron el rechazo de la crítica y muchas no llegaron al público mayoritario. Este tipo de películas, consideradas cine de serie B, corrieron la cortina tras la pantalla y pusieron en primer plano aquello que nunca se muestra. Se retratan escenas completamente crudas y viscerales, donde se pone de manifiesto la fragilidad del cuerpo humano y lo grotesco en la deformidad y la distorsión.

Figura a destacar dentro de este movimiento es el director Herschell Gordon Lewis, que en 1963 lleva a cabo un trabajo completo de cine de autor escribiendo, dirigiendo, creando la música, e incluso interviniendo en el montaje de escenarios y efectos hasta el punto de fabricar el mismo sangre sintética, en su película *Blood Feast*, que le llevará posteriormente a ser reconocido como el creador del cine splatter o gore²²⁷. *Blood Feast* narra la historia de Fuad Ramses, un cocinero de origen egipcio que toma partes del cuerpo de jóvenes vírgenes para incluirlas desarrollar sus capacidades culinarias. Los asesinatos cometidos por Ramses y los cuerpos fragmentados y sanguinolentos de las víctimas se exponen ante el espectador con todo lujo de detalles²²⁸.

A partir de Lewis se abrió la veda, y durante muchos años se ha estado experimentando con los límites de lo que se puede mostrar en pantalla, llegando a una plasmación extrema de actos violentos, donde se mostraban todo tipo de desmembramientos y litros y litros de sangre sin ningún tipo de censura. En los años 70 se estrenan películas como *Pink Flamingos*, película dirigida por John Waters y

²²⁷ A. BLANCO: “Entrada libre. Deseo carnal”, *Vértigo, revista de cine*, n°2, 1992, p. 41.

²²⁸ Tráiler de la película *Blood Feast* (1963). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Dy2At9VOFgM> (Consultado 09/06/2019)

protagonizada por la *drag queen* Divine, que mostraba todo tipo de actos repugnantes con un estilo totalmente transgresor, alejado por completo de los estereotipos más propios del séptimo arte²²⁹. La película de Waters se ha convertido en una obra de culto y cuenta con algunos momentos que han pasado a la cultura popular como el momento en que Divine decide comerse a unos policías que la interrumpen durante la celebración de su cumpleaños. La escena muestra a Divine y sus compañeros de reparto engullendo las extremidades de los policías, una matanza colectiva que tal y como está escrita y rodada da la impresión de ser un momento más cómico que grotesco²³⁰.

En 1980 el canibalismo en el cine llega hasta sus últimas consecuencias. Es el año de estreno de la controvertida película *Holocausto Caníbal* del director Ruggero Deodato. Esta película muestra una expedición de jóvenes a la selva del Amazonas con la intención de rodar un documental. Al llegar se encuentran a una tribu caníbal y se muestran todo tipo de rituales atroces que pasan, no sólo por prácticas de antropofagia humana, sino todo tipo de torturas que buscan ser un reflejo de la naturaleza humana más visceral²³¹. Esta película fue muy polémica, no sólo por la muestra de actos de violencia extrema acentuados por un formato documental, sino también porque posteriormente a su estreno se descubrió que durante su rodaje sucedieron actos de asesinato y maltrato de varios animales para el rodaje. Los efectos del film eran tan realistas que se llegó a cuestionar si había habido asesinatos reales durante la producción. Todas estas películas exploran la cara más horripilante del cine, con mejor o peor acierto, si bien luego llegarán otras obras que alcanzarán nuevas cotas de perversidad.

En el año 1991 el estreno de *El Silencio de los Corderos* supuso un antes y un después en el tratamiento del canibalismo en el cine como ya hemos explicado anteriormente. El deseo por consumir carne se traslada desde las tribus amazónicas, así como asesinos sádicos y personajes demasiado excéntricos para el plano de la realidad, a la figura de un personaje que, si bien se deja claro desde un principio que se trata de un psicópata caníbal, el espectador llega a simpatizar con él por su personalidad y

²²⁹ A. BLANCO., *op. cit.*, p. 41.

²³⁰ Escena de la película *Pink Flamingos* (1971). El ataque caníbal a los policías. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NrayPuOqXU8> (Consultado 13/06/2019)

²³¹ Tráiler de la película *Holocausto Caníbal* (1980). URL: https://www.youtube.com/watch?v=fwR7E_n7isE (Consultado 13/06/2019)

aprecia su buen gusto. En canibalismo sigue siendo algo salvaje pero los que lo practican pueden ser individuos educados y cultos. Esta película no dejó en absoluto indiferente a la industria cinematográfica, que comprendió que el canibalismo podía tratarse como una cuestión mucho más profunda y sofisticada.

Este mismo año se estrena en Francia *Delicatessen*, película de producción francesa del director Jean-Pierre Jeunet, más conocido por dirigir la película *Amélie* (2001) y Marc Caro²³². La historia transcurre en una especie de mundo post-apocalíptico del cual no se dan demasiadas explicaciones, pero que propone un ambiente grotesco, estrambótico y extraño. Se trata de una comedia basada en el humor negro y retorcido, que cuenta con un apartado visual peculiar y una narrativa más cercana al surrealismo, prescindiendo de elementos verosímiles en favor del asentamiento de su universo, cuidando la estética por encima de la trama.

La historia narra la entrada de un nuevo inquilino a un bloque de pisos que no tiene nada de normal, que acude por un anuncio en el periódico para cubrir un trabajo de mantenimiento, sin saber que el empleo es una trampa puesta por el carnicero que vive en el edificio, que busca atraer víctimas para proveerse de género. Esta película con una trama que roza el absurdo tiene la intención de transformar la percepción que se tiene de temas como el apocalipsis, la hambruna o el canibalismo, por medio de escenas rítmicas y coreografiadas, al mismo tiempo que totalmente surrealistas, provocando la risa en un espectador que debería encontrarse horrorizado²³³.

Abandonando el cine occidental y avanzando en el tiempo, en 2004 se produce en Hong Kong la película *Dumplings*, dirigida por Fruit Chang²³⁴. Este film rompe con todo lo anterior. La película narra la historia de la señora Lee, una actriz que se acerca los 40 años, por lo que el envejecimiento y la pérdida de la belleza se convierten en una preocupación por la posibilidad de un descenso en su carrera o de dejar de despertar

²³² Tráiler de la película *Delicatessen* (1991), URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Tg3V8HDK5go> (Consultado 14/06/2019)

²³³ F. MARÍ: “Micmacs à tire-larigot, la trilogía del excéntrico humor de Jean-Pierre Jeunet está completa”, *Film Historia*, vol. 20, nº 2, 2010, URL: <http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecaDigital/cinema/filmhistoria/2010/filmhistoria/2/film03.html> (Consultado 14/06/2019)

²³⁴ Tráiler de la película *Dumplings* (2004), URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Az2q1h6SsUw> (Consultado 15/06/2019)

deseo en su marido. Buscando un remedio que palie los síntomas del paso del tiempo da con tía Mei, una mujer con un local de dumplings que utiliza carne humana en su receta y que asegura que sus productos tienen efectos rejuvenecedores.

La película supone una crítica al culto a la belleza y a las cotas inalcanzables que se proponen de eterna juventud, cuestiones inherentes a la sociedad y que llevan al límite a la protagonista. La práctica caníbal se entiende casi como un tratamiento cosmético, que si bien surte efecto en el plano externo, va destruyendo progresivamente la identidad y la cordura de la protagonista, llegando al clímax en la escena final, en la que se da a entender que va a cocinar un feto que le ha comprado a una de las amantes de su marido.

Más recientemente, en el año 2016 se estrena una producción entre Francia y Bélgica titulada *Raw*, el primer largometraje de la directora Julia Ducornau. La película cuenta la historia de Justine, una joven criada en la dieta vegana que va a empezar su primer año en la carrera de veterinaria²³⁵. Al llegar a la universidad y asistir a las novatadas Justine tiene que comerse un riñón de conejo crudo, a lo que trata de resistirse pero finalmente Alexia, su hermana mayor que también estudia allí la obliga a hacerlo. A partir de aquí Justine experimenta una serie de cambios que terminan por despertar su naturaleza caníbal.

Esta película utiliza el canibalismo como metáfora de la llegada a la madurez y el despertar sexual, del desprendimiento de la opresión paternal, de forma que las acciones de antropofagia simbolizan la liberación total de los instintos²³⁶. La película cuenta con escenas muy contadas que si bien mantienen los niveles de sangre al mínimo, provocan una incomodidad en el espectador que empieza a comprender a medida que avanza la película gracias más al apartado visual y no tanto a un guión explicativo.

5.2 La dualidad del ser.

²³⁵Tráiler de la película *Raw* (2016), URL: https://www.youtube.com/watch?v=gFIXVX2af_Y (Consultado 14/06/2019)

²³⁶'Crudo', cine de terror más allá del impacto gratuito, España, 2017, URL: <https://www.espinof.com/criticas/syfy-2017-crudo-cine-de-terror-mas-alla-del-impacto-gratuito> (Consultado 14/06/2019)

5.2.1 La eterna dicotomía del bien y el mal.

«La hora en que digáis: ¡Qué importa mi virtud! Todavía no me ha puesto furioso. ¡Qué cansado estoy de mi bien y de mi mal! ¡Todo esto es pobreza y suciedad y un lamentable bienestar!»²³⁷.

Friedrich Nietzsche en su obra *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*, acuña los conceptos de lo apolíneo y lo dionisiaco, estableciendo dos posiciones diferentes en cuanto al estilo en las artes. El filósofo alemán recurre a la mitología griega, en un primer momento al análisis de las relaciones entre la tragedia y la música. Nietzsche afirma que la tragedia es la más pura expresión de la voluntad de vivir. Recurre a las figuras de Apolo y Dionisos, para establecer una dicotomía que se opone y al mismo tiempo se completa, que le sirve para hacer una división dentro del espíritu griego²³⁸. En esta relación de dualidad Nietzsche escoge a Apolo como representación del sueño, lo divino, lo racional, lo bello e idealizado, lo limitado y proporcionado. Como figura opuesta Nietzsche elige a Dionisos que supone la embriaguez, la encarnación de la ruptura con los límites, la aceptación de la naturaleza, el sinsentido y lo emocional²³⁹.

De esta forma el filósofo alemán establece una división de la voluntad del ser a la que se asignarán ciertos rasgos concretos como el dominio de unas artes u otras, asociando la pintura y la poesía a lo apolíneo y la música a lo dionisiaco²⁴⁰.

La música de Apolo era arquitectura dórica en sonidos, pero en sonidos sólo insinuados, como son los propios de la cítara. Cuidadosamente se mantuvo apartado, como no-apolíneo, justo el elemento que constituye el carácter de la música dionisiaca

²³⁷F. NIETZSCHE: *Así habló Zaratustra, Dominio Público*, URL: http://www.dominiopublico.es/libros/N/Friedrich_Wilhelm_Nietzsche/Friedrich%20Wilhelm%20Nietzsche%20-%20As%C3%AD%20Habl%C3%B3%20Zaratustra.pdf (Consultado 02/06/2019)

²³⁸ F. NIETZSCHE: *El nacimiento de la tragedia: o Grecia y el pesimismo*, Madrid, 1984, p. 230.

²³⁹ *Íbidem*, p. 232.

²⁴⁰ *Íbidem*, p. 230.

y, por tanto, de la música como tal, la violencia estremecedora del sonido, la corriente unitaria de la melodía y el mundo completamente incomparable de la armonía²⁴¹.

Nietzsche rechaza lo apolíneo, que es representativo de la visión de la filosofía occidental que proponía una verdad universal. Nietzsche reclama el triunfo de los valores dionisiacos, y apoya la idea de una verdad para cada individuo, y dando fin al Uno de Platón que posteriormente será Dios para la ideología cristiana. En definitiva, Nietzsche abraza la idea del éxtasis de las pasiones y de la voluntad de vivir. Sin embargo, no crea estas ideas de la nada. El alemán toma elementos que ya existían en la filosofía clásica y los trae a una nueva dimensión donde, partiendo de los conceptos originales establece su propia composición del dualismo en este caso, en la concepción artística y la voluntad del ser.

Uno de los pioneros que propuso la idea de la división del alma fue Platón. En su obra *Fedro*, Platón propone constantemente la partición de elementos o conceptos abstractos, como lo pueden ser el deseo o la locura²⁴². Del mismo modo, Platón sostiene una división del alma en tres partes, un mediador y dos elementos opuestos²⁴³. Es lo que se conoce como el mito del carro alado, proponiendo la disposición de las partes del alma como dos caballos alados y un auriga que los controla²⁴⁴. Uno de los caballos es noble y busca la ascensión del alma, mientras que el otro es un caballo reaccionario e indomable que desestabiliza al otro caballo, así como al auriga, impidiendo la ascensión del alma²⁴⁵. El auriga es el elemento racional tiene que funcionar de punto de equilibrio entre ambos caballos²⁴⁶. Los animales no dejan de ser la propuesta platónica que será tomada posteriormente por Nietzsche sobre la razón y lo emocional, encarnado por lo apolíneo y lo dionisiaco.

El concepto de dualismo se encuentra presente en gran cantidad de doctrinas religiosas. Ejemplo de esto es el zoroastrismo o en maniqueísmo, ambas doctrinas que

²⁴¹ F. NIETZSCHE., *El nacimiento de la tragedia...* p. 49.

²⁴² PLATÓN: *Diálogos III; Fedón, Banquete, Fedro*, Madrid, 1988, p. 342.

²⁴³ *Íbidem*, p. 363.

²⁴⁴ *Íbidem*, p. 345.

²⁴⁵ *Íbidem*, p. 348.

²⁴⁶ *Ídem*.

incluyen en sus principios fundamentales el enfrentamiento entre el bien y el mal²⁴⁷. Este concepto dualista entre lo bueno y lo malvado se debe a multitud de cuestiones. La problemática de asociar la parte negativa de la vida, el error y la maldad a la deidad, omnipotente y al mismo tiempo benefactora, se resuelve creando nuevos elementos dentro del panteón divino a los que responsabilizar de lo maligno²⁴⁸. Se encuentra en todas partes, desde las religiones orientales al orfismo, el bien y el mal, Dios y el Diablo, existen en todos los sistemas de creencias aunque con diferentes nombres²⁴⁹. La conjunción de los dogmas de diferentes culturas, periodos y regiones coincide en esta cuestión; los elementos no se desarrollan en un solo plano. Todo concepto, concreto o abstracto cuenta con su opuesto y equivalente. Por cada Jekyll existe un Hyde y no existe paraíso sin purgatorio, ni salvación sin condenación.

Conocemos infinidad de obras en la historia de la literatura y el cine que mantienen la constante pugna maniquea entre el bien y el mal. Sagas literarias y cinematográficas conocidas por todos como pueden ser *Harry Potter* o el *Señor de los Anillos*, siguen este esquema, permitiéndose movimientos muy pequeños dentro de ese arco²⁵⁰. En todo momento el lector/espectador es conocedor de qué personajes encarnan las ideas del bien y se muestra al contrario como los villanos a derrotar, algo simple de entender que sólo se permite el lujo de tambalearse en las personalidades de los protagonistas, pues tanto Harry como Frodo se ven abocados a un destino y una misión que en ningún momento pidieron, y por ello desarrollan arcos propios donde su férreo sentido del bien y del mal comienza a desmoronarse²⁵¹.

Durante los últimos años, el universo de la ficción seriada ha comenzado a difuminar progresivamente los límites entre bien y mal. Al contar con un formato que permite extender la trama de forma ilimitada, las series pueden permitirse el lujo de

²⁴⁷ A. CANTERA: “Una visión dualista del origen del mundo: la cosmogonía zoroástrica”, *Religions del món antic : la creació : II cicle de conferències*, 2001, p. 141.

²⁴⁸ F. BERMEJO: “Lógica dualista, piedad monoteísta: la fisonomía del dualismo maniqueo”, *Ilu, revista de ciencias de las religiones*, nº12, 2007, p. 56.

²⁴⁹ C. MEGINO: “El mal en el orfismo”, *Orfeo y el orfismo; nuevas perspectivas*, 2009, p.119.

²⁵⁰ A. ALONSO: “El mal y la providencia en el Señor de los Anillos”, *Gramma*, vol.8, nº 25, 1997, p. 14.

²⁵¹ O. PONSATÍ: “Harry Potter o la deficiencia moral”, *Educación y Biblioteca*, nº 164, 2008, p. 96.

explorar a fondo a sus personajes, otorgándoles personalidades más complejas y conflictos internos que ponen de manifiesto que las personas no son blanco o negro.

Hubo obras anteriormente que fueron pioneras a la hora de dar un importante grado de profundidad. Probablemente el ejemplo por antonomasia en esta cuestión sea la icónica y aclamada *Twin Peaks* (1990-1991)²⁵². La ficción seriada de David Lynch empieza con un planteamiento puramente maniqueo, ¿quién mató a *Laura Palmer*?, esto es, quién es el malo de la historia²⁵³. Sin embargo a medida que avanzan los episodios esta cuestión se ve en cierto modo apartada, pues en el camino hacia el descubrimiento de la identidad del asesino, la serie se para en los habitantes del pueblo, demostrando que se muestran vidas idílicas de cara a la grada que pueden esconder aspectos totalmente contradictorios a la imagen que se pretende proyectar²⁵⁴.

Posteriormente, en el año 2001 la cadena HBO nos obsequió con la llegada a nuestras pantallas de *Six Feet Under* o *A dos metros bajo tierra*²⁵⁵. La obra de Alan Ball, si bien no se mueve tanto en la línea de la dicotomía entre bien y mal, sí que establece una situación de dualismo en cuanto a la representación de un tema trágico y deprimente a través del humor negro²⁵⁶. La trama inicia con la muerte del padre de una familia cuyo negocio es una funeraria, situación que obliga a la los miembros de la misma a reunirse, y cuyo reencuentro se convierte en un intercambio de pensamientos personales sobre la finitud de la vida. La serie se encuentra plagada de momentos absurdos relacionados con el trabajo de la funeraria, convirtiendo el fallecimiento de una persona en situaciones cómicas. De este modo, se establece una doble mirada, por

²⁵² Tráiler de la serie *Twin Peaks* (1990), URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bPEXxvrtvyg> (Consultado 27/04/2019)

²⁵³ M. FERRER: *Lo siniestro como condición y límite del MRI. A propósito de David Lynch*, Castellón, 2017, p. 411.

²⁵⁴ T. DE LA TORRE., *op. cit.*, p. 416.

²⁵⁵ Página oficial de HBO, propietaria de *A dos metros bajo tierra* (2001), URL: <https://en.hboespana.com/series/six-feet-under/c2d822cc-a776-45c5-9e4f-156d566e9816> (Consultado 27/04/2019)

²⁵⁶ CASCAJOSA, C., No es televisión, es HBO: La búsqueda de la diferencia como indicador de calidad en los dramas del canal HBO, *Zer*, nº 21, 2006, p. 31.

un lado hacia la aceptación y el lavado de cara de la idea de la muerte por medio del humor, y por otro hacia la innegable verdad de su inminente llegada²⁵⁷.

En la actualidad la idea del bien contra el mal ha pasado a considerarse más simplista, llevando a la creación de un amplio espectro de posicionamientos con respecto a un código ético determinado. Actualmente aún en emisión, *The Walking Dead* (2010) cuya trama está aparentemente dedicada a la supervivencia en un mundo post-apocalíptico²⁵⁸. Sin embargo, la serie cuenta en realidad con un trasfondo mucho mayor, que es el autoconocimiento de los supervivientes²⁵⁹. En un mundo tan hostil donde mantenerse con vida no es fácil, cabe preguntarse hasta dónde pueden llegar los personajes, qué están dispuestos a hacer para sobrevivir en un mundo en el que su mayor enemigo no son los *zombies*, sino el ser humano sometido a una situación límite²⁶⁰.

Como último ejemplo la elegida no podía ser otra que *Breaking Bad* (2008), cuya cuestión fundamental a lo largo de cinco temporadas es el debate de los personajes y del espectador sobre si las acciones de Walter son justificables²⁶¹. La historia arranca cuando Walter White, profesor de química atrapado en una vida cotidiana que no le reporta ningún tipo de emoción, es diagnosticado con un cáncer terminal. Bajo estas circunstancias, la preocupación principal de Walter, y que motivará toda la trama es la situación en que quedará su familia cuando él no esté. A partir de este punto, Walter junto con Jesse Pinkman, uno de sus alumnos, comienzan a fabricar metanfetamina y a venderla para así, garantizar el sustento de su familia de una forma rápida. Sin embargo conforme avanza la serie Walter va dando una serie de pasos que le llevan a convertirse en el narcotraficante más importante y peligroso de Albuquerque. En un inicio Walter es consciente de que fabricar y vender drogas es un acto deleznable, pero con el tiempo esto le proporciona una dosis de emoción y adrenalina que traslada el objetivo de

²⁵⁷ T. DE LA TORRE., *op. cit.*, p. 493.

²⁵⁸ Tráiler de la serie *The Walking Dead* (2010), URL: <https://www.youtube.com/watch?v=sfAc2U20uyg>(Consultado 28/04/2019)

²⁵⁹ Página oficial de AMC, propietaria de *The Walking Dead* (2010), URL: <https://www.amc.com/shows/the-walking-dead>(Consultado 28/04/2019)

²⁶⁰ T. DE LA TORRE., *op. cit.*, p. 588.

²⁶¹ Tráiler de *Breaking Bad* (2008), URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ceqOTZnhgY8>(Consultado 28/04/2019)

mantener a su familia a un segundo plano, convirtiéndole en un adicto al riesgo que no puede parar de ninguna forma²⁶². La humanidad de Walter al inicio de la trama se rompe en el momento en que es consciente del tiempo que le queda y por ello sufre un cambio de perspectiva, sus motivos cambian y prioriza dar rienda suelta a aquello en lo que se ha convertido por encima de su familia²⁶³.

En el caso de *Hannibal*, la dicotomía constante entre bien y mal es una de las cuestiones principales en las que se centra la trama. Bryan Fuller establece el guion de esta serie de forma que los personajes sufran un constante auto-cuestionamiento sobre lo que está bien y lo que está mal. El primer personaje que plantea este asunto es Jack Crawford. Desde el episodio piloto se establece que Jack recurre a la extraordinaria capacidad empática de Will sabiendo que esto le puede costar su salud mental, sin embargo a lo largo de la primera temporada lo presiona una y otra vez hasta llevarlo al borde del precipicio²⁶⁴. Esta preocupación continua de Jack sobre lo que ocurre en la mente de Will es precisamente lo que provoca la contratación del psiquiatra Hannibal Lecter por parte del FBI.

En cuanto a Hannibal Lecter, él no tiene ningún tipo de dilema ético, y no muestra ningún tipo de reparo a la hora de dejar que culpen a Will de sus crímenes, que es el personaje con el que desarrolla un vínculo más íntimo, que le ve y finalmente acepta como realmente es²⁶⁵. Lecter vacila a la hora de confiar o no en Will, y de hecho en varios momentos trata de asesinarle, sin embargo, ambos personajes desarrollan una relación casi de romance, aunque de una forma platónica en lugar de sexual. Bryan Fuller ha afirmado en entrevistas que si bien la relación entre estos personajes se vuelve extremadamente íntima, no deja de ser una unión fraternal que nace de la conexión entre dos mentes que pueden pensar igual²⁶⁶.

²⁶² T. DE LA TORRE., *op. cit.*, p. 571.

²⁶³ *Ibidem*, p. 473.

²⁶⁴ Fuller, B. (Guionista) y Slade D. (Director). (2013). Apéritif [Capítulo de serie de televisión]. En Fuller, B. (Productor), *Hannibal* [DVD]. Nueva York: NBC, capítulo 1, temporada 1, 17'15''

²⁶⁵ «El buen gusto desconoce la verdad», T. HARRIS: *El silencio...* p. 29.

²⁶⁶ Entrevista a Bryan Fuller en *AVClub*, URL: <https://tv.avclub.com/hannibal-s-bryan-fuller-on-the-intimacy-between-will-an-1798268050> (Consultado 24/05/2019)

La serie establece aquí de nuevo dos caras de la misma moneda, pues la relación amor-odio entre estos dos personajes dará lugar a algunas de las escenas más recordadas. Hay tantos momentos en que uno intenta matar al otro como momentos en que intentan salvarse. Will trata de hacer que un celador del hospital psiquiátrico mate a Hannibal en el quinto capítulo de la segunda temporada *Mukozuke*²⁶⁷. Sin embargo, sólo unos capítulos después le salvará de que Mason Verger se lo dé de comer a sus cerdos, a pesar de que fue el propio Will el que le incitó a hacerlo²⁶⁸.

En el último capítulo de la segunda temporada *Mizumono* las máscaras se han caído por fin y Jack trata de detener a Hannibal. Este plan, del que inicialmente Will forma parte, se ve truncado porque Will, al igual que hizo Hannibal con Garret Jacob Hobbs en el episodio piloto, llama a casa del doctor para prevenirle y que huya. Esto desemboca en una lucha brutal y sangrienta entre Hannibal y Jack. Cuando Will llega a la casa descubre que Abigail está viva y Hannibal les apuñala a ambos. Sin embargo, tal y como está rodada la escena resulta complicado entender si se trata de un acto de amor o de destrucción. Ambos personajes se abrazan y Hannibal sujeta a Will por el cuello en una escena que casi parece preceder a un beso, pero que sin embargo termina con el doctor haciendo una larga incisión horizontal en el vientre de Will. Un acto violento que aun así se muestra como algo íntimo y romántico²⁶⁹. Es un clímax para una relación que manifiesta una doble intencionalidad que no quedará resuelta hasta el final de la serie.

En cuanto a la pugna maniquea del bien y el mal, en un primer momento se pretende establecer la, en cierto modo obviedad, de que Will será el héroe de esta historia y Hannibal será el villano. Fuller además pone a su favor el hecho de que Hannibal Lecter se ha convertido, desde la impecable interpretación de Anthony Hopkins en *El Silencio de los corderos* (1991), en un icono de la cultura popular, de modo que da por sentado que el espectador conoce los hábitos antropófagos del

²⁶⁷ Floyd, A., Fuller, B., Lightfoot, S. y (Guionista) Rymer, M. (Director). (2014). *Mukozuke* [Capítulo de serie de televisión]. En Fuller, B. (Productor), *Hannibal* [DVD]. Nueva York: NBC, capítulo 5, temporada 2, 30'48"

²⁶⁸ Brancato, C., Fuller, B., Nimerfro, S. y (Guionista) Rymer, M. (Director). (2014). *Tome-wan* [Capítulo de serie de televisión]. En Fuller, B. (Productor), *Hannibal* [DVD]. Nueva York: NBC.

²⁶⁹ Fuller, B., Lightfoot, S. y (Guionista) Slade, D. (Director). (2014). *Mizumono* [Capítulo de serie de televisión]. En Fuller, B. (Productor), *Hannibal* [DVD]. Nueva York: NBC.

personaje, es decir, antes incluso de su primera aparición, Lecter ya es establecido por el público como el asesino a detener²⁷⁰.

Sin embargo matar a Garret Jacob Hobbs en el primer episodio *Apéritif* supone un detonante en la mente de Will, e inmediatamente en el segundo episodio *Amuse-Bouche*, se empieza a plantear la cuestión de que quizá Will haya disfrutado de matar a Hobbs²⁷¹. La segunda temporada provoca un interrogante en el espectador, pues a medida que avanza es más difícil saber dónde está la lealtad de Will, y lleva a cabo actos que demuestran que ni él mismo lo sabe. En el décimo episodio de la segunda temporada *Naka Choco*, Will mata a Randal Tyer y, junto con Hannibal le recomponen como la bestia que él creía ser²⁷². Mientras, en el siguiente episodio *No ko Mono*, Will hace creer a Lecter que ha matado a Freddie Lounds para tratar de atraparlo²⁷³.

La incógnita sobre la aceptación o no de Will hacia Hannibal, es decir, la aceptación o no del mal, se mantiene hasta el último episodio de la serie donde, durante el clímax de la lucha contra Francis Dolarhyde les lleva por fin a matar juntos, y a que Will acepte su verdadera naturaleza. En este episodio llamado *The wrath of the lamb*, Will establece un plan para que Lecter y Dolarhyde se maten entre ellos, pero finalmente no puede evitar tomar partido y se une a su amigo para destruir al llamado Dragón Rojo²⁷⁴.

5.2.2 La cara oculta. El *Doppelgänger*.

²⁷⁰ J. RUIZ: “Hannibal Lecter como ejemplo de personaje transmedia: un estudio de caso”, *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, nº 28, 2017, p. 45.

²⁷¹ Danger, J. (Guionista) y Rymer, M. (Director). (2013). *Amuse-Bouche* [Capítulo de serie de televisión]. En Fuller, B. (Productor), *Hannibal* [DVD]. Nueva York: NBC, capítulo 2, temporada 1, 40’24’’

²⁷² Lightfoot, S. y Yu Wu, K. (Guionista) y Natali, V. (Director). (2014). *Naka Choco* [Capítulo de serie de televisión]. En Fuller, B. (Productor), *Hannibal* [DVD]. Nueva York: NBC.

²⁷³ Black, A., Fuller, B., Vlaming, J. (Guionista) y Slade, D. (Director). (2014). *Ko no Mono* [Capítulo de serie de televisión]. En Fuller, B. (Productor), *Hannibal* [DVD]. Nueva York: NBC.

²⁷⁴ Antosca, N., Fuller, B., Lightfoot, S. (Guionista) y Rymer, M. (Director). (2015). *The Wrath of the Lamb* [Capítulo de serie de televisión]. En Fuller, B. (Productor), *Hannibal* [DVD]. Nueva York: NBC, capítulo 13, temporada 3, 38’06’’

Como todo concepto atemporal y universal, las artes se han hecho eco de esto en sus diferentes formas y manifestaciones. La literatura no sólo hace uso de esta idea, sino que crea su propio tópico a partir del concepto de dualismo. Es el *Doppelgänger*, recurso narrativo que representa una especie de doble espectral, el reflejo en el espejo distorsionado²⁷⁵. La aparición del *Doppelgänger* en las historias siempre suele ser presagio de algo negativo, pues cuando un personaje se encuentra con su *Doppelgänger* o réplica, le provoca una sensación similar al valle inquietante o al anteriormente nombrado *unheimlich* de Freud, pues percibe una imagen que reconoce pero que le resulta antinatural²⁷⁶. Esto no hace que el uso del desdoblamiento del ser esté limitado necesariamente al ámbito de lo fantástico, pero la contemplación del reflejo en el espejo de nuestra verdadera naturaleza o la anunciación de nuestro propio fin supone inevitablemente una sensación angustiosa y sobrecogedora²⁷⁷. Esta concepción del doble se desarrolla en multitud de culturas tan dispares como la alemana, la cual da origen al término, o la japonesa y la africana²⁷⁸.

En la novela podemos encontrar ejemplos que se han convertido en piezas icónicas de la literatura universal. No entraré a explicar en profundidad cada uno de estos casos, tanto literarios como cinematográficos, pues no son el tema central de este estudio, sin embargo, conocer la forma en que abordan estas cuestiones resulta interesante para entender cómo serán planteadas en la serie objeto de estudio de este trabajo.

En el año 1886 se publica la obra del *Doppelgänger* por antonomasia, *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde*, escrita por Robert Louis Stevenson. La novela narra

²⁷⁵ L.RAMOS: *El concepto del doble en la fotografía artística: el Doppelgänger*, Madrid, 2016, p. 14.

²⁷⁶ L. RUIZ-AYÚCAR: “Las dos caras del mal: Poe, Anne Rice y Chuck Palahniuk”, *Revista de filología*, nº28, 2010, pp. 141-142.

²⁷⁷ J. BALLÓ Y X. PÉREZ: *La semilla inmortal; los argumentos universales en el cine*, Barcelona, 2004, p. 142.

²⁷⁸ Es una extensa lista, centrándonos solo en algunos de estos mitos más notables: (...) **Sosias**, **Menecmo** de Plauto, **Vardögr** en la mitología escandinava o **Vardager**, en la mitología noruega, **Fylgja** en Islandia, **Coimíneadh** en el folclore escocés, **Fetch** o **Wraith** en Inglaterra, **Doppelgänger** en la tradición germánica aunque también podemos llamarlo **Schutzgeist**. El **Ka** egipcio, era un doble que bien podía ser un reflejo o una sombra. El **Favauli** persa, **Muntu** en África (bantú), **Nahualli** azteca, **Nahib** Maya (quichés), **Huanqui** de los quechuas. Según las concepciones homerísticas expresadas en la *Ilíada* y en la *Odisea*, el hombre tenía una existencia doble, una aparición perceptible y otra en su imagen invisible, que solo se liberaba después de la muerte. Esa y no otra era su alma **Psique**, que después de muerto se convertía en un **Eidolon**, es decir en una sombra, **Skía**, o en un sueño, **Oneiros** (...) L.RAMOS., op. cit., p. 43.

la historia del doctor Henry Jekyll que elabora un brebaje con el cual espera conseguir disociar la bondad y la maldad en el individuo. Este experimento no sale según lo esperado, pues cuando el doctor ingiere la bebida se transforma en Edward Hyde, que es la encarnación de su lado más oscuro, violento y grotesco²⁷⁹. La aparición de Hyde saca a relucir todo lo perverso de la personalidad del Jekyll, poniendo de manifiesto que todo ser humano contiene en su interior para realizar buenas acciones pero también las mayores atrocidades²⁸⁰.

El recurso del *Doppelgänger* fue muy popular entre los escritores del periodo romántico que, fascinados y atemorizados a partes iguales por los avances médicos y tecnológicos, junto con el cansancio general hacia la representación del racionalismo, buscar dar respuestas a las preguntas más escabrosas sobre la mente humana²⁸¹. Edgar Allan Poe fue otro de los autores que se dejó capturar por este tópico, llevándolo a su relato William Wilson. Este relato corto publicado en el año 1839, invierte los papeles del personaje y su doble, pues el *Doppelgänger* aparece cuando el protagonista comete acciones malvadas o cuestionables²⁸². Este doble que resulta ser una réplica casi exacta de nuestra protagonista, distinguibles solo porque el doble susurra al hablar, aparece siempre en los momentos en que la vida de Wilson alcanza nuevas cotas de derroche y depravación. Finalmente Wilson asesina al doble y ve su reflejo ensangrentado en el espejo, haciendo ver que ha asesinado a su propia conciencia²⁸³. Poe trata aquí la cuestión de la lucha interna del individuo que se debate entre lo que cree que está bien y sus deseos más aberrantes.

²⁷⁹ R. L. STEVENSON., *op. cit.*, p. 62.

²⁸⁰ *Día a día, con la moral y el intelecto a la vez, me acercaba con paso firme a esa verdad por cuyo descubrimiento incompleto he sido condenado a tan espantoso naufragio: el hombre no es auténticamente uno, sino dos. Y digo dos porque mi propio conocimiento no ha ido más allá. [...] Aprendí a reconocer la primitiva dualidad del hombre en mi propia persona. Las dos naturalezas que luchaban en mi conciencia eran mías a la vez, porque yo era en esencia ambas.* R. L. STEVENSON, *op. cit.*, p. 64.

²⁸¹ L. LA RUBIA: “Recursos narrativos y repercusiones filosóficas: el Doppelgänger en la literatura de ideas (Gógol, Dostoievski y Kafka)”, *Éndoxa, series filosóficas*, nº26, 2010, p. 109.

²⁸² E. OTTO: “El tema del doble en *William Wilson*, de E.A. Poe”, *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, nº 30, 2005, URL: <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero30/wwilson.html> (Consultado 19/06/2019)

²⁸³ L. RUIZ-AYÚCAR., *op. cit.*, p. 142.

*Has vencido y yo sucumbo. ¡Pero en adelante tú también estarás muerto, muerto para el Mundo, para el Cielo y para la Esperanza! ¡En mí existías tú y en mi muerte verás por esta imagen, que es la tuya, cuán absolutamente te has asesinado a ti mismo!*²⁸⁴

El cine también se ha hecho eco de este recurso y lo ha llevado hasta las últimas consecuencias. Por destacar un par de ejemplos, en el año 2010 llega a la gran pantalla la película *Cisne Negro*, de Darren Aronofsky²⁸⁵. La propia premisa de la película ya cuenta con dos caras. La trama se centra en el mundo del ballet, un arte que se basa en la perfección técnica y la delicadeza, creando espectáculos pasionales a la vez que elegantes. Sin embargo el ballet es una de las disciplinas más duras y que más castiga el cuerpo durante su entrenamiento, provocando roturas óseas, heridas sangrantes y tumefactas, luxación muscular, trastornos alimenticios y un largo etcétera²⁸⁶.

La protagonista, Nina, encarnada por Natalie Portman, es la viva imagen de la perfección y el saber estar. Nina dedica la totalidad de su tiempo y esfuerzo a ser la perfecta bailarina de ballet en Nueva York. Esta obsesión por alcanzar una meta, junto con una madre sobreprotectora que parece no querer permitir que Nina deje de tener una personalidad infantil, convierte a Nina en una excelente bailarina pero con infinitud de carencias. La habitación de Nina, infantil y llena de juguetes y colores pastel, refleja esa especie de estancamiento temporal en el desarrollo de su personalidad²⁸⁷. Sin embargo este estatismo empieza a romperse cuando Nina es escogida para representar a la reina de los cisnes en la emblemática obra de Tchaikovsky, *El lago de los cisnes*²⁸⁸.

La perfección técnica por la que siempre se ha caracterizado se transforma en un inconveniente para llevar a cabo la encarnación del cisne negro. Si bien resulta perfecta para representar al cisne blanco por su inocencia, ese candor casi virginal, lo cierto es

²⁸⁴ E. POE; *William Wilson*, URL: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/131566.pdf> (Consultado 06/06/2019)

²⁸⁵ Tráiler de la película *Cisne Negro* (2010), URL: <https://www.youtube.com/watch?v=5jaI1XOB-bs> (Consultado 07/06/2019)

²⁸⁶ A. MARTÍNEZ: “Cisne negro”, *Atticus*, n° 14, 2011, p. 78.

²⁸⁷ *Íbidem*, p. 79.

²⁸⁸ J. MARTÍNEZ: “El rincón de la música clásica: Tchaikovsky y los grandes ballets”, *Bit*, n° 206, 2017, p. 65.

que encarnar al cisne negro requiere carácter, pasión, fuerza y cierta violencia, y Nina tendrá que hacer todo un viaje dentro de sí misma para alcanzar esa personalidad que le resulta desbordante²⁸⁹. De forma metafórica, el cisne negro comienza a tomar progresivamente el cuerpo de Nina a partir de un momento alucinatorio en el que Nina se cruza con su réplica y que sirve como detonante de la metamorfosis²⁹⁰. Al mismo tiempo conoce a Lily, otra bailarina que simboliza todo lo que ella no es. Lily es naturalidad, soltura y picaresca, y Nina la observa fascinada, entendiendo que son esas cualidades precisamente las que ella necesita para bordar su papel, y los enfrentamientos o rivalidades que se dan entre ambas responden a la Nina más pura e inocente luchando contra su naturaleza más sombría, de la misma forma que el momento en que se besan supone un primer acercamiento hacia la cara más oscura. La bailarina finalmente sucumbe al cisne negro en un clímax absoluto que se da en el momento álgido de la danza²⁹¹.

Otro ejemplo del uso del *Doppelgänger* en el cine se estrenó este mismo año. Se trata de la película *Us*, de Jordan Peele²⁹². La película arranca con una campaña publicitaria del año 1986, que anuncia la creación de una especie de cadena humana que atraviese el país para recaudar fondos para determinados problemas sociales. Ese mismo año una joven Adelaide, la que será la protagonista de esta historia, se cuelga en una atracción de una feria en la que se encuentra consigo misma o más bien con su doble. La niña se aterroriza y pierde el hablar temporalmente, y sin dar demasiadas explicaciones la trama se traslada al presente, donde Adelaide está casada y tiene una niña y un niño. Viajan de nuevo a California, donde sucedieron los hechos de la infancia de la protagonista, y una noche asaltan su casa lo que resulta ser una familia réplica de la suya. La doble de Adelaide dice «Érase una vez una niña preciosa, pero la niña tenía una sombra...»²⁹³. Durante toda la película el enemigo son ellos mismos, pero no exactamente ellos, una versión más distorsionada, animal y sádica. Jordan Peele afirmó

²⁸⁹ A. ESPAÑA: “El doble y el espejo en *Cisne negro* (Darren Aronofsky, 2010), *Fotocinema, revista científica de cine y fotografía*, nº 4, 2012, p. 121.

²⁹⁰ *Íbidem*, p. 122.

²⁹¹ *Íbidem*, p. 138.

²⁹² Tráiler de la película *Us* (2019), URL: <https://www.youtube.com/watch?v=hNCmb-4oXJA&t=15s> (Consultado 07/06/2019)

²⁹³ *Us* [película]. Dirigida por Jordan Peele. USA: Universal International Pictures, 2019.

en una entrevista a la BBC, «Culpamos al de fuera, al otro. En esta película el monstruo tiene nuestra cara»²⁹⁴. La película tiene una explicación final para la existencia de réplicas de lo más rocambolesca, pero al final Peele se centra en mostrar como no hay nada que provoque más temor que poner a prueba nuestros límites, y descubrir hasta qué punto podemos excederlos.

La lista de obras literarias que han tratado este tema es interminable. Desde Stephen King, que busca matar a su propio *Doppelgänger* en *La Mitad Oscura* (1989), o, en cine el caso de *Inseparables* (1988), donde Jeremy Irons interpreta a dos gemelos, mostrando el desdoblamiento real y desde el nacimiento, y que, al igual que el encuentro con el doble maligno, desemboca en el final más catastrófico²⁹⁵.

Respecto a la visión del *Doppelgänger* como augurio de muerte, encontramos un caso concreto que representa esta idea de la visión doble como un mal presagio a la perfección. La película en cuestión es *La doble vida de Verónica* (1991), dirigido por Krzysztof Kieslowski y cuya historia se narra en Francia y Polonia, lugar de residencia de las dos Verónicas²⁹⁶. Veronika en Polonia y Véronique en Francia, no sólo son físicamente idénticas y padecen el mismo defecto cardíaco, sino que además cuentan con identidades y habilidades equivalentes, como que ambas sean zurdas y tengan talento para el canto. De alguna manera ambas sienten una especie de conexión que no logran entender, con sueños o imágenes mentales que no recuerdan haber vivido, como si las uniera una especie de cable invisible que hace que de manera inconsciente se transmitan información y emociones la una a la otra²⁹⁷.

De repente un día Veronika viaja a Francia, y de alguna forma inexplicable ve a Véronique subiendo a un autobús. La visión de la réplica supondrá el final de Veronika,

²⁹⁴ Entrevista al director Jordan Peele sobre su película *Us* (2019) en la BBC, URL: <https://www.bbc.com/news/av/entertainment-arts-47559860/director-jordan-peeel-on-his-new-horror-film-us> (Consultado 07/06/2019)

²⁹⁵ Tráiler de la película *Inseparables* (1988), URL: <https://www.youtube.com/watch?v=yRRhCh-CctU> (Consultado 07/06/2019)

²⁹⁶ Tráiler de la película *La doble vida de Verónica* (1991), URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NkoSzZafpEY> (Consultado 08/06/2019)

²⁹⁷ J. RODRIGUEZ: " *La doble vida de Verónica: Entre el cielo y la tierra, entre la libertad y el destino... bajo la mirada de Kieslowski*", *Film*, vol. 21, nº 2, 2011, URL: <http://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/13849/17166> (Consultado 11/06/2019)

que a su regreso a Polonia participa en una actuación, donde interpretará la pieza que la llevará a la muerte. La pieza en cuestión, llamada *Enfer*, fue compuesta por Zbigniew Preisner, que utiliza un fragmento del segundo canto del *Paraíso* de Dante en la *Divina Comedia*. Sin entrar más en detalles, durante la actuación Veronika desfallece en el clímax de su sólo, se desploma y ya nunca vuelve a levantarse. La escena conocida como la *Pasión de Veronika* es considerada una de las muertes más hermosas a nivel estético de la historia del cine, recordando de este modo el ya mencionado concepto de dualismo, pues la muerte resulta al espectador tan bella como trágica²⁹⁸.

En *Hannibal* es Will quien vive atormentado con la idea de tener una cara oculta, no un doble malvado en el sentido literal de la palabra pero sí una personalidad sombría que espera a salir. Por medio de este recurso de total empatía que ejerce Will para meterse en la mente del asesino, se ve a sí mismo desde el primer capítulo matando. Will se revela contra esta idea una y otra vez, porque tal y como está establecido el código ético en la sociedad, aceptar su lado oscuro le convertiría en un monstruo²⁹⁹.

Cuando Will dispara a Garret Jacob Hobbs en el episodio piloto, Hobbs le mira y le dice «¿lo ves?»³⁰⁰. En ese momento Hobbs representa los impulsos de Will que aún se encuentran enterrados bajo una ética inducida que irá desapareciendo progresivamente. En la fase más temprana del descubrimiento de la faceta sombría de Will ve a Hobbs en forma de alucinación en multitud de lugares, un recordatorio constante de que disfrutó disparándole³⁰¹. Esto le lleva a tener sueños en los que él mismo mata a Abigail, pues al empatizar con los crímenes de Hobbs, parte de ese deseo se ha quedado con él (lámina 6).

²⁹⁸ Escena conocida como *La pasión de Verónica*, de la película *La doble vida de Verónica* (1991), URL: <https://www.youtube.com/watch?v=dJqUZFunBsk&t=12s>(Consultado 09/06/2019)

²⁹⁹ F. NIETZSCHE: *El Anticristo...* p. 742.

³⁰⁰ Fuller, B.... Apéritif, capítulo 1, temporada 1.

³⁰¹ J. MCLEAN., *op. cit.*,p. 120.

6. REFERENCIAS ARTÍSTICAS Y SU SIGNIFICADO.

La ficción cinematográfica creada por Bryan Fuller es toda una invitación al espectador aficionado al estudio de la creación artística. Las obras de arte no sólo cumplen una función decorativa, sino que las piezas escogidas tienen, en muchas ocasiones, un significado concreto que enriquece considerablemente la escenografía de la serie³⁰². La localización y reconocimiento de las obras de arte son información añadida en cuanto a todo tipo de aspectos como la psicología de los personajes o incluso pistas sobre lo que ocurrirá en la trama, de modo que identificar estos elementos se convierte en un enigma a resolver para el espectador que puede descubrir nuevos datos relevantes para la producción³⁰³.

6.1. Obras que aparecen en la serie.

La escenografía en la producción de la serie está extremadamente cuidada. Nada se deja al azar y los escenarios y los elementos que los componen están estudiados al milímetro³⁰⁴. Tanto es así que en ciertos lugares como la consulta de Lecter, o algunos interiores florentinos de la tercera temporada responden al concepto de *Gesamtkunstwerk*, la obra de arte total, que por medio de la presencia y combinación obras de arte de todo tipo se crea un espacio que puede considerarse una obra en sí misma³⁰⁵.

Uno de los escenarios más reconocibles de la serie es la consulta del doctor Lecter. Este espacio es un reflejo de la identidad del personaje, una sala elegante sin ser demasiado recargada, con una galería sostenida por arcos y columnas a modo de librería. La consulta está decorada con una combinación de objetos estilo *art nouveau* y

³⁰² J. SÁNCHEZ: *Historia del cine; teorías, estéticas, géneros*, Madrid, 2018, p. 88.

³⁰³ J. MCLEAN., *op. cit.*, p. 24.

³⁰⁴ Página oficial de Patti Podesta, diseñadora de producción del episodio piloto *Apéritif*. URL: <https://www.pattipodesta.com/category/narrative/hannibal> (Consultado 13/02/2019)

³⁰⁵ Este concepto fue acuñado por el compositor Richard Wagner para referirse a obras que conjugaran en su ser la pintura, la escultura, la música, la arquitectura, la danza y la poesía. R. WAGNER: *La obra de arte del futuro*, Valencia, 2007.

muebles daneses modernos que aportan cierta sobriedad, además de hacer referencia a los orígenes europeos del psiquiatra³⁰⁶.

Algunas de las obras que aparecen en la sala no sólo hablan del gusto del personaje, sino que hacen referencia su pasado. Sobre la pared de color rojo cuelga un tríptico del artista Utagawa Kunisada (lámina 7). El tríptico representa 3 personajes de una obra de teatro kabuki, más concretamente *Sumidagawa Hana no Goshozome*³⁰⁷. Esta obra tiene un vínculo con la juventud de Lecter, pues el drama representado en el tríptico está basado en la obra *Genji Monogatari* de la novelista Lady Murasaki, el mismo nombre de la tía de Hannibal, de la cual se enamoró y fue la primera persona por la que mató³⁰⁸.

Ya en el vestíbulo de la consulta aparecen obras en las paredes que hacen alusión a ciertos rasgos de la personalidad de Lecter. Aunque no se aprecia en la mayoría de escenas, en una de las paredes del vestíbulo cuelga una reproducción de *La balsa de la medusa*, pintura realizada por Théodore Géricault en el año 1818³⁰⁹. Esta pintura, además de ser una alusión obvia a la faceta caníbal del doctor, aparece mencionada en la novela *El silencio de los corderos*, por lo que también implica un homenaje a las novelas de Thomas Harris³¹⁰.

Hay otras obras en la casa de Hannibal Lecter dignas de ser mencionadas. En el comedor, sobre la chimenea aparece colgada *Leda y el cisne*, pintura de François Boucher, 1740³¹¹. Zeus se camufla en una bella criatura para cometer un acto inmoral,

³⁰⁶ J. MCLEAN., *op. cit.*, p. 25.

³⁰⁷ J. STANLEY-BAKER: *Arte japonés*, Barcelona, 2000, p. 188.

³⁰⁸ R. CRISÓSTOMO: “Est(ética) en Hannibal”, *Fedro, Revista de Estética y Teoría de las artes*, nº17, 2017, p. 112.

³⁰⁹ Sobre los estudios de esta obra *vid.*: VV.AA: *La guía del Louvre*, París, 2005, H. MONFREID: “Le Radeau de La Méduse”, París, 1958., G. BAZIN Y E. RAFFY: *Théodore Géricault : étude critique, documents et catalogue raisonné : tome VI : Génie et folie : le Radeau de la Méduse et les Monomanes*, París, 1994.

³¹⁰ T. HARRIS: *El silencio... op. cit.*, p. 212.

³¹¹ Esta obra narra una de las tretas de Zeus para poseer a una mortal. En este caso Zeus toma la forma de un cisne para acercarse a Leda, esposa de Tíndaro. De esta relación Leda incubó dos huevos, de los cuales salen 4 hijos, dos hijos del dios y dos mortales. Sobre los estudios de esta obra *vid.*: M. ROLAND: “Catalogue “François Boucher” (1703-1770)”, *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, nº2, 1987. pp. 194-196.

lo cual guarda una estrecha relación con la forma en que Lecter se relaciona con el entorno. Este cuadro representa la dualidad propia del personaje.

6.2 Escenarios y localizaciones.

Pero no todas las obras de arte aguardan en la casa del psiquiatra. Thomas Harris proporcionó varios escenarios al lector donde la presencia del arte invade cada rincón. En *Hannibal*³¹², el doctor Lecter tras escapar se traslada a Florencia. Esta trama se lleva a la pequeña pantalla en la tercera temporada y nos deja algunas de las escenas más impactantes de la serie³¹³. Cuando Florencia se convierte en escenario, servirse de la belleza de la ciudad resulta casi obligatorio. En el primer episodio de la tercera temporada *Antipasto*, observamos a la doctora Bedelia du Maurier paseando junto al Duomo de Florencia, lo cual ubica al espectador sin que quepa ningún tipo de duda sobre dónde se encuentra (lámina 8)³¹⁴. Durante los primeros capítulos de la tercera temporada se obsequia al espectador con algunas de las vistas más hermosas de toda la ciudad. Desde las escenas en la Galería Uffizi, hasta la contemplación de un ensangrentado Hannibal cruzando el Ponte Vecchio³¹⁵.

Sin embargo, el papel del arte florentino no se limita a ser el maravilloso fondo donde se desarrollan los hechos. Como ya mencionamos anteriormente, en su juventud Lecter imitaba a los maestros del Renacimiento italiano para desarrollar su técnica y su personalidad como artista, en todos los sentidos de la palabra³¹⁶. Hannibal siente una especial debilidad por la obra y el estilo de Sandro Botticelli y decide inspirarse en su

³¹² T. HARRIS: *Hannibal*, Barcelona, 2000, p. 108.

³¹³ R. CRISÓSTOMO., *op. cit.*, p. 112.

³¹⁴ Fuller, B., Lightfoot, S. (Guionista) y Natali, V.(Director). (2015). *Antipasto* [Capítulo de serie de televisión]. En Fuller, B. (Productor), *Hannibal* [DVD]. Nueva York: NBC, capítulo 1, temporada 3,

³¹⁵ Fuller, B., De Ville, T. (Guionista) y Navarro, G. (Director). (2015). *Contorno* [Capítulo de serie de televisión]. En Fuller, B. (Productor), *Hannibal* [DVD]. Nueva York: NBC, capítulo 5, temporada 3,

³¹⁶ En una escena de la serie podemos ver un recuerdo del pasado de Lecter sentado frente al cuadro de Botticelli y tratando de dibujarlo. Vlaming, J. ... Primavera, capítulo 2, temporada 3, 24' 07''

Primavera para construir su propia pieza³¹⁷. Harris narraba este mismo hecho en sus novelas de esta forma:

*La Primavera. La ninfa enguirnaldada a la derecha con el pecho izquierdo al desnudo y flores asomándole por la boca, mientras el pálido Céfiro alarga una mano hacia ella desde el bosque. Allí estaba. La imagen de la pareja muerta en la plataforma del camión, con la guirnalda de flores, con flores en la boca de la chica. Exacto*³¹⁸.

6.3 Métodos de creación y observación artística.

En *Hannibal* no sólo se muestran obras de arte, sino que se habla del proceso de creación de las mismas. Bien porque sea relevante para la resolución de un asesinato o bien por el mero amor de los personajes hacia una disciplina, el concepto de creatividad y la mención a los procesos prácticos de la misma es constante³¹⁹. Encontramos ejemplos de lo más variado sobre la mención a la creación o la práctica de una especialidad. En el episodio octavo de la primera temporada *Fromage*, se explica el proceso de creación de las cuerdas de tripa para tocar instrumentos y además se habla de las diferencias de fabricación actuales con respecto a las cuerdas clásicas.

*-Curó el mismo las cuerdas vocales- -Como se hace de un cable una cuerda musical de acero. -¿había aceite de oliva?- -Sí- -el sonido que estaba buscando debía de ser algo muy puro. Hace más de un siglo que no se utiliza aceite de oliva para hacer cuerdas de tripa. Se decía que aumentaba la utilidad de las cuerdas y daba un sonido más dulce y melódico-*³²⁰.

En cuanto a la destreza en el arte de la gastronomía, a lo largo de tres temporadas Lecter entretiene a sus invitados a la mesa explicando todo tipo de recetas, la procedencia de algunos ingredientes, o incluso el simbolismo presente en algunos

³¹⁷ Sobre los estudios de esta obra vid.: H. BREDEKAMP: *Sandro Botticelli, La Primavera : Florenz als Garten der Venus*, Frankfurt, 1990.

³¹⁸ T. HARRIS., *Hannibal... op. cit.*, p. 112.

³¹⁹ Ejemplo de película sobre una disciplina artística es *La invención de Hugo* (2011), dirigida por Martin Scorsese, narra la vida y obra de George Méliès y su implicación en el nacimiento del cine. J. CUADRADO: “*La invención de Hugo*”, *Revista Atticus*, nº 6, 2012, p. 93.

³²⁰ Fuller, B., Schuur, J. (Guionista) y Hunter, T. (Director). (2013). *Fromage* [Capítulo de serie de televisión]. En Fuller, B. (Productor), *Hannibal* [DVD]. Nueva York: NBC, capítulo 8, temporada 1, 13'00"

platos³²¹. En el primer episodio de la segunda temporada *Kaiseki*, Hannibal habla con Jack sobre el concepto también llamado *kaiseki*, que es el arte del sabor y la estética en la cocina³²². Las habilidades de Lecter en la cocina quedan patentes a través de su gusto refinado y sus amplios conocimientos gastronómicos³²³. Sin embargo destaca también la peculiaridad de una puesta en escena en la que el acto de cocinar parece más bien una danza bien acompañada que logra el éxito de un plato exquisito³²⁴. Durante el rodaje de estas escenas se hace especial hincapié en enfocar las manos del doctor Lecter³²⁵. El plano picado sobre las manos establece una conexión entre el acto de cocina y la creación artística artesanal, donde los productos hechos a mano les otorgan exclusividad³²⁶.

La ficción seriada de Bryan Fuller también ha dedicado algunos minutos a hablar de algunas cuestiones sobre pintura. A diferencia de otras disciplinas, en el caso de la pintura se habla de su deterioro, no de su creación. En el segundo episodio de la segunda temporada *Sakizuke*, aparece un cadáver recubierto con una sustancia similar al barniz que le han provocado grietas en la capa externa³²⁷. Al contemplar este efecto en el cuerpo Lecter explica a los forenses lo que es el craquelado, proceso por el cual el paso del tiempo y la deshidratación provoca la aparición de fisuras en la capa superficial de la pintura³²⁸. Además, esta explicación reconforta a Hannibal, pues literalmente no

³²¹ En la elaboración de la comida para el rodaje de la serie están implicados el chef José Andrés, que prepara la comida, y Janice Poon, estilista de alimentos. J. MCLEAN., *op. cit.*, p. 31.

³²² Fuller, B., Lightfoot, S.(Guionista) y Hunter, T. (Director). (2014). *Kaiseki* [Capítulo de serie de televisión]. En Fuller, B. (Productor), *Hannibal* [DVD]. Nueva York: NBC, capítulo 1, temporada 2, 04'33"

³²³ Blog de Janice Poon, la diseñadora de alimentos de la serie *Hannibal* (2013), donde se analizan algunos de los platos que aparecen en la serie, URL: <http://janicepoonart.blogspot.com/> (Consultado 18/02/2019)

³²⁴ R. EDGAR, J. MARLAND, Y S. RAWLE., *op. cit.*, p. 143.

³²⁵ Respecto al uso del ángulo picado de la cámara, que puede representar la intrusión del espectador en la escena. R. EDGAR, J. MARLAND, Y S. RAWLE., *op. cit.*, p. 130.

³²⁶ En esta escena Hannibal está cocinando una pierna que además preparará con barro, convirtiendo la cocina en una manualidad. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ERf2QUejG0c> (Consultado 28/04/2019)

³²⁷ Fuller, ... *Sakizuke*, capítulo 2, temporada 2, 10'26''

³²⁸ La *Mona Lisa* de Leonardo Da Vinci es conocida por el más de medio millón de grietas que la adornan. VV.AA., *op. cit.*, , p. 267.

encuentra su sitio dentro de la morgue y, al dirigir la conversación, toma el control de nuevo. Hay muchas otras referencias a la creación artística, sus técnicas y procedimientos como el momento en que Hannibal trata de enseñar a Alana a tocar el theremin³²⁹.

Por otra parte, la intención por parte de los creadores de la serie de percibir el asesinato como una obra de arte, lleva a que los personajes adopten un comportamiento de admiración museística en momentos en que esto no tendría sentido en la realidad³³⁰. En el mismo episodio mencionado anteriormente, *Sakizuke*, Hannibal y Alana se presenta ante la jaula en que se encuentra Will y durante unos segundos adoptan una postura similar a la contemplación de un cuadro (lámina 9)³³¹.

6.4 El arte del asesinato.

Aunque contamos con un gran número de obras de arte que componen el programa estético de la serie y que proporcionan información al espectador con su presencia, lo cierto es que también existen un gran número de alusiones y homenajes a todo tipo de artistas y estilos. Ya hemos mencionado anteriormente el asesinato inspirado en *La Primavera* de Botticelli, que recrea a las figuras de Céfiro y Cloris, sin embargo la inspiración por otros artistas en el momento de exponer un cuerpo no es en absoluto una excepción.

En el episodio sexto de la segunda temporada *Futamono*, aparece e cadáver de un hombre compuesto como un árbol que contiene todo tipo de flores; belladona en el corazón, adelfas en los intestinos etc (lámina 10). Todas las flores son venenosas, estableciendo de nuevo la dicotomía entre la belleza de la flor y lo letal de su naturaleza³³². Volviendo al cuerpo, la estética reproducida es fácilmente reconocible en el trabajo de artistas como Joel Peter Witkin³³³. El trabajo de Witkin consiste en el

³²⁹ Lightfoot, S. y Yu Wu, K. (Guionista) y Natali, V. (Director). (2014). Naka Choco [Capítulo de serie de televisión]. En Fuller, B. (Productor), *Hannibal* [DVD]. Nueva York: NBC, capítulo 10, temporada 2, 18'37''

³³⁰ T. DE QUINCEY., *op. cit.*, p. 27.

³³¹ Fuller, B. ... *Sakizuke*, capítulo 2, temporada 2, 04'12''

³³² Fuller, B. ... *Futamono*, capítulo 6, temporada 2, 6'20''

³³³ VV.AA., *Joel Peter Witkin*, Madrid, 1988, p. 3.

montaje y la edición fotográfica, creando seres híbridos entre humano y naturaleza, lo que le otorga un aspecto onírico y grotesco³³⁴.

Uno de los asesinatos más recordados de toda la serie es el de la forense Beberly Katz en la segunda temporada. Hannibal es descubierto por Katz y, tras matarla y llevarse sus riñones para hacerse el almuerzo, se inspira en un artista tan actual como polémico³³⁵. El artista en cuestión es Damien Hirst, en cuya obra la muerte es la gran protagonista³³⁶. Jack encuentra a Beberly dividida en 7 cortes conservados en placas, algo que a su vez hace referencia a su trabajo en el laboratorio, observando muestras a través del microscopio. Por su parte, Hirst disecciona y conserva animales en formol, obras que han sido muy cuestionadas y criticadas por la comunidad artística, y que hacen alusión a la detención de la descomposición del cuerpo, como un intento de paralizar el proceso de morir³³⁷.

La producción de Bryan Fuller hace un esfuerzo real por desmontar tabús y plantea cuestiones incómodas de manera explícita y directa. Siguiendo esta línea, el tratamiento del cuerpo desnudo tenía que tener su lugar dentro de la ficción seriada³³⁸. Un momento clave de la serie en que se muestra una acumulación de cuerpos desnudos es en el segundo episodio de la segunda temporada Sakizuke, donde el llamado asesino del mural apila un montón de cuerpos cuyas pieles forman toda una paleta de tonalidades³³⁹. Los cuerpos forman un ojo que mira al cielo, y finalmente, con ayuda de

³³⁴ Exposición de Joel Peter Witkin en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1988. URL: <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/joel-peter-witkin> (Consultado 19/04/2019)

³³⁵ Floyd, A., Lightfoot, S. (Guionista) y Rymer, M. (Director). (2014). Mukozuke [Capítulo de serie de televisión]. En Fuller, B. (Productor), *Hannibal* [DVD]. Nueva York: NBC, capítulo 5, temporada 2, 04'43"

³³⁶ Sobre este artista existen numerosos estudios entre los que destacamos: M. BRACEWELL: *Damien Hirst, Requiem I*, New York, 2009., M. ENHUBER: "how is Damien Hirst a cultural entrepreneur?", *Artivate, a journal of entrepreneurship in the arts*, vol. 3, issue 2, pp. 3-20.

³³⁷ R. FERNÁNDEZ: *Análisis de la situación del arte contemporáneo; una aproximación a través de la figura de Damien Hirst*, Sevilla, 2013, p. 52.

³³⁸ El tema del desnudo en la historia de arte ha sido uno de los grandes protagonistas. Contamos con infinidad de ejemplos como *El baño turco* de Dominique Ingres, pintado en 1863. *El baño turco* en la página oficial del Museo del Louvre, URL: <https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/turkish-bath> (Consultado 07/06/2019)

³³⁹ Fuller, ... Sakizuke, capítulo 2, temporada 2, 31'24''

Lecter, el asesino se une con su propia obra³⁴⁰. La utilización del cuerpo desnudo y masificado es la marca distintiva del fotógrafo Spencer Tunick que, por medio de la representación del colectivo en su forma más primitiva, busca destacar la individualidad humana y la formación de la identidad a través del proceso artístico³⁴¹.

Alejándonos en parte de la estilización del asesinato, uno de los movimientos más radicales del siglo XX fue el accionismo vienés, que por medio de performance y de la expresión artística a través de la acción en el cuerpo, producen algunas de las imágenes más violentas de la década de los 60³⁴². Sus acciones huyen de la intención estética y el preciosismo. Los asesinatos en *Hannibal* cuentan con una estética cuidada y determinada pero no por ello enmascaran la brutalidad de la imagen que se presenta. Los asesinatos cometidos por Randall Tyer siguen esta misma línea, pues Randall no pretende transformar ni exponer los cuerpos, la metamorfosis que persigue Randall es hacia sí mismo³⁴³.

6.5 Referencias cinematográficas.

Los creadores de la serie admiran a grandes referentes del ámbito del cine y tienen su trabajo muy en cuenta la hora de elaborar su propia estética cinematográfica³⁴⁴. Si bien la producción de Fuller ha contado con la participación de varios directores para la elaboración de los capítulos, hay que destacar a David Slade como el más implicado de todos ellos y el responsable de los mejores episodios de la serie³⁴⁵.

³⁴⁰ Este concepto de la masa desprendida de toda inhibición como catarsis ya había sido trasladada a la pantalla en la película *El perfume; historia de un asesino* (2006), donde la creación de la esencia perfecta por parte del protagonista lleva al conjunto de la población al éxtasis sexual. Escena de la película *El perfume; historia de un asesino* (2006), URL: <https://www.youtube.com/watch?v=xtz6dAjWz3g> (Consultado 28/05/2019)

³⁴¹ J. BIRLANGA Y B. SENDINO: “Spencer Tunick, la fotografía del alma. Desnudar el cuerpo, vestir la ciudad”, *A Parte Rei, revista de filosofía*, nº 31, 2004, p. 3.

³⁴² P. SOLÁNS: *Accionismo vienés*, Madrid, 2000, p. 23.

³⁴³ Lightfoot, S. y Yu Wu, K. (Guionista) y Natali, V. (Director). (2014). Naka Choco [Capítulo de serie de televisión]. En Fuller, B. (Productor), *Hannibal* [DVD]. Nueva York: NBC.

³⁴⁴ La serie se sirve también de elementos propios de géneros cinematográficos concretos como puede ser el cine *giallo* italiano y la estilización de la sangre. R. GUBERN., *op. cit.*, p. 407.

³⁴⁵ Slade dirigió el episodio piloto *Apéritif* y muchos otros, destacando por relevancia los cierres de la primera y segunda temporada, *Savoreux* y *Mizumono* respectivamente. J. MCLEAN., *op. cit.*, p. 14-18.

Slade, si bien ya contaba con cierto rodaje elaborando videoclips y cortometrajes, no se hizo un nombre hasta la presentación de su *ópera prima* *Hard Candy* en el año 2005³⁴⁶. Contemplando esta pieza se hace aparente el estilo de Slade, el gusto por una paleta de color desaturada y el uso de primeros planos ya se encuentran presentes en el filme de 2005³⁴⁷. *Hard Candy* narra una historia de violencia y perversión por lo que, sin entrar en más detalles, provoca que el tono que le da Slade a la película encaje a la perfección con la historia del psiquiatra caníbal. De esta forma, ocho años después este compendio de recursos del lenguaje cinematográfico visto en *Hard Candy* serán utilizados y pulidos en *Hannibal* (2013).

Otro director digno de destacar dentro de esta producción es Vincenzo Natali, cuya obra más conocida es la película *Cube* (1997), que se ha convertido en una obra de culto del cine de terror de los años noventa³⁴⁸. El director, de ascendencia italiana, fue el responsable de dirigir episodios como *Antipasto*, ya situados en la tercera y última temporada³⁴⁹. En este capítulo, en el que muchos de los personajes clave no aparecen, el director se centra en mostrar al espectador el nuevo emplazamiento de Lecter y Du Maurier, obsequiando al espectador con los paisajes más hermosos de la ciudad florentina³⁵⁰. Algo similar ocurre en el siguiente episodio *Primavera*, donde todo el capítulo gira en torno a la admiración de Hannibal Lecter hacia la obra de Botticelli y las formas en que tratará de reproducirla.

Por el contrario, los episodios que dirige en la segunda temporada, *Su Zakana* y *Naka Choco*, son episodios dedicados a profundizar en la relación entre Lecter y Graham. Su intervención en el octavo episodio de la segunda temporada *Su Zakana*, destaca en especial por la dirección de la escena en que Mason Verger hace su primera

³⁴⁶En el tráiler de la película *Hard Candy* ya se aprecia sobradamente ese estilo propio de la cinematografía de David Slade que posteriormente trasladará a la dirección de *Hannibal* (2013). Tráiler de la película *Hard Candy* (2005), URL: <https://www.youtube.com/watch?v=jsks-8PpOw8> (Consultado 22/05/2019)

³⁴⁷R. EDGAR, J. MARLAND, Y S. RAWLE., *op. cit.*, p. 132.

³⁴⁸Tráiler de la película *Cube* (1997), URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Esjc0rPj3K4> (Consultado 22/05/2019)

³⁴⁹ Fuller, B., Lightfoot, S. (Guionista) y Natali, V. (Director). (2015). *Antipasto* [Capítulo de serie de televisión]. En Fuller, B. (Productor), *Hannibal* [DVD]. Nueva York: NBC.

³⁵⁰R. CRISÓSTOMO., *op. cit.*, p. 112.

aparición³⁵¹. El uso de la cámara lenta y planos detalle al más puro estilo de David Lynch hacen la escena confusa y onírica³⁵². No vemos directamente a Mason, pero ya se intuye su brutalidad por la forma en que trata a Margot³⁵³. Además esta escena cuenta con una triple transición entre la copa de Martini, el estanque de la anguila y el ojo de Margot, creando una conexión entre las lágrimas que Mason toma de su hermana para aderezar su bebida y cómo ello la mantiene aterrorizada (lámina 11)³⁵⁴.

Hannibal no sólo se nutre de la capacidad creativa e imaginativa de sus directores, sino que estos mismos beben de multitud de fuentes capitales de la historia del cine, tomando de aquí y de allá para construir un lenguaje cinematográfico³⁵⁵. Aunque la lista de referencias presentes en cuanto a narración audiovisual es muy extensa, hay dos figuras que destacan por encima de todas las demás: Stanley Kubrick y David Lynch³⁵⁶.

El cine de Stanley Kubrick se encuentra presente de diversas formas en la producción de Fuller³⁵⁷. En la primera temporada, como ya hemos mencionado anteriormente, observamos tributos a sus películas en escenas que toman escenarios de la película *El Resplandor* (1980)³⁵⁸. Además se aprecian algunos elementos propios del estilo del cineasta, como la iluminación que provoca contrastes en los interiores, recurso especialmente utilizado en la consulta de Lecter³⁵⁹. Kubrick también recurre a los

³⁵¹ Nimerfro, S., Fuller, B. y Lightfoot, S. (Guionista) y Natali, V. (Director). (2014). Su zakana [Capítulo de serie de televisión]. En Fuller, B. (Productor), *Hannibal* [DVD]. Nueva York: NBC, capítulo 8, temporada 2, 07'10''

³⁵² M. JUAN: *David Lynch*, Madrid, JC, 1991, p. 27.

³⁵³ J. SÁNCHEZ., *op. cit.*, pp. 28-29.

³⁵⁴ J. MCLEAN., *op. cit.*, p. 54-55.

³⁵⁵ *Íbidem*, p. 168.

³⁵⁶ M. LAGO: "Los cadáveres exquisitos de *Hannibal*", *El Diario*, 2014, URL: https://www.eldiario.es/cultura/seriefilos/cadaveres-exquisitos-Hannibal_6_254834528.html (Consultado 18/06/2019)

³⁵⁷ M. SUCH: "*Hannibal* y sus deudas a Stanley Kubrick y *El silencio de los corderos*" *Espinof*, 2014, URL: <https://www.espinof.com/series-de-ficcion/hannibal-y-sus-deudas-a-stanley-kubrick-y-el-silencio-de-los-corderos> (Consultado 16/04/2019)

³⁵⁸ Tráiler de *El Resplandor* (1980), URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IiSjPcRWjYA> (Consultado 20/06/2019)

³⁵⁹ VV.AA: "El cine en la era audiovisual", *Historia general del cine*, vol. XII, Madrid, 1995, p. 47.

contrastes de luz en exteriores, junto con el uso de tonalidades muy frías, especialmente en las escenas nocturnas, lo cual será una constante en las noches de *Hannibal*³⁶⁰.

La influencia de Kubrick llega también hasta la concepción de planos y encuadres, recurriendo al plano simétrico en multitud de escenas de interior como el museo de Historia Natural en la segunda temporada o la capilla normanda en la tercera³⁶¹. En cuanto a la elección de planos, observamos en algunos momentos el uso del plano subjetivo con la intención de añadir cierto grado de distorsión a la imagen. *La Naranja Mecánica* (1971) se sirve de planos subjetivos para destacar el sentido del caos en escenas como las palizas y violaciones cometidas por Alex y sus drugos (lámina 12)³⁶².

El trabajo del enigmático cineasta David Lynch cuenta también con una presencia innegable dentro de la producción seriada de Fuller³⁶³. Las escenas que evocan imágenes oníricas y ensoñaciones de los personajes aluden a rasgos propios de su identidad³⁶⁴. Lynch es el maestro de la creación de atmósferas expresionistas y surrealistas, plagadas de primeros planos y el uso de la cámara lenta que aleja al espectador de la dimensión tangible³⁶⁵.

En el episodio de la segunda temporada *Kaiseki*, la escena de hipnosis entre Will y Alana se convierte en un compendio de las técnicas de Lynch³⁶⁶. Alana se transforma en un espectro de líquido negro que literalmente se adentra en Will y le sumerge en la oscuridad. Will abre los ojos y se encuentra ante una especie de bodegón macabro, repleto de flores, huesos y todo tipo de animales que conforman una imagen antinatural (lámina 13). La faceta más kafkiana de Lynch es tomada por Fuller para plasmar la constante simbiosis entre el plano onírico y el plano de la realidad³⁶⁷.

³⁶⁰ A. HIDALGO: *La fotografía en el cine de Stanley Kubrick*, Badajoz, 2018, p. 82-84.

³⁶¹ Lightfoot, S. ... Naka Choco, capítulo 10, temporada 2, 6'56''

³⁶² E. RIAMBAU: *Stanley Kubrick*, Madrid, 1995, p. 67.

³⁶³ R. GUBERN., *op. cit.*, p. 512.

³⁶⁴ J. MCLEAN., *op. cit.*, p. 103.

³⁶⁵ M. JUAN., *op. cit.*, p. 31.

³⁶⁶ Fuller, B., ... *Kaiseki*, capítulo 1, temporada 2, 24'17''

³⁶⁷ Lynch toma varios elementos de *El castillo* (1926) de Franz Kafka para el esperado regreso de *Twin Peaks*. J. MELENDEZ: "Twin Peaks, 2017; la deuda de David Lynch con Franz Kafka", Yorokobu, 2017, URL: <https://www.yorokobu.es/twin-peaks-2017/> (Consultado 19/06/2019)

Otra característica que recuerda inevitablemente a la obra de Lynch es el tratamiento de los escenarios boscosos, un ambiente aparentemente apacible pero lleno de misterios. El bosque en *Hannibal* invierte los significados de Lynch y hace siempre referencia al personaje de Will y de cómo recurre a la naturaleza como refugio mental³⁶⁸.

³⁶⁸ Fuller, B., ... Kaiseki,, capítulo 1, temporada 2, 6'26''

7. ANÁLISIS CONCRETOS

7.1 La apertura.

Las aperturas de las series de televisión han adquirido gran relevancia durante la última década. Algunas piezas pueden considerarse auténticas obras maestras como la apertura de *Juego de Tronos* (2011) que, rodada como si fuera una maqueta a través de la cual viaja la cámara, revela al espectador los lugares donde transcurrirá el episodio³⁶⁹. En otras ocasiones se ha optado por el minimalismo y la sencillez, como lo es el caso de la pantalla en negro y la tipografía de *Black Mirror* (2011)³⁷⁰. Esta cabecera inicia con una rosca de carga y que representa la frialdad del espejo negro y por medio de triángulos que van cambiando de disposición hasta construir el nombre del *Black Mirror*, estableciendo la evolución desde los símbolos más primitivos de comunicación para que la pantalla finalmente se rompa, dejando sólo el reflejo del espectador en la pantalla negra, mostrando cómo literalmente nuestra humanidad desaparecerá a manos del uso indebido de la innovación tecnológica³⁷¹.

La apertura se ha convertido en la carta de presentación de la ficción seriada, y en ocasiones aportan información, de forma más o menos explícita sobre la trama o el estilo de la obra en cuestión³⁷². Del mismo modo, le aportan a la pieza cierta uniformidad, incluso llegando a la creación de una marca concreta, haciendo que los elementos utilizados en la apertura sean reconocibles fuera de su contexto para el espectador.

La integración de una cabecera dentro de la ficción televisiva existe ya desde los años 50 y algunas han tenido tanto éxito que son identificables incluso por el público que no ha visto el título del que proceden. Un caso muy conocido en nuestro país es la imagen de la puerta abierta en la oscuridad que presenta *Historias para no*

³⁶⁹ Apertura de *Juego de Tronos* (2011), URL: https://www.youtube.com/watch?v=s7L2PVdrb_8 (Consultado 17/05/2019)

³⁷⁰ Apertura de *Black Mirror* (2011), URL: <https://www.youtube.com/watch?v=i8tBU5BqHtw> (Consultado 17/05/2019)

³⁷¹ L.GARCÍA: “El espejo televisivo de Claude. Estética, ciencia y ficción en *Black Mirror*”, *Secuencias, revista de historia del cine*, nº 38, 2013, p. 48.

³⁷² R. EDGAR, J. MARLAND, Y S. RAWLE: *El lenguaje cinematográfico*, Barcelona, 2016, p. 17.

dormir(Narciso Ibáñez Serrador, 1966), emitiendo un ruido ensordecedor para cerrarse de nuevo y dejar al espectador a ciegas³⁷³. Sin embargo es en la ficción televisiva norteamericana donde estas piezas han encontrado mayores niveles de desarrollo³⁷⁴.

Hay varios elementos a tener en cuenta en el momento de creación de estas piezas³⁷⁵. El uso de la imagen y la tipografía son escogidos y tratados cuidadosamente, tratando de encontrar un estilo acorde con la estética del producto que presentan³⁷⁶. El tipo de letra que se escoja finalmente tendrá una doble función; a través de la letra debe comprenderse el título correctamente, pero además la palabra escrita puede funcionar como símbolo o imagen si es suficiente llamativa y peculiar, que sea distinguible de la forma en que se presentan los títulos de otras obras³⁷⁷. Expertos en la materia como Stanley Morison afirmaban que «la tipografía es el arte de colocar las letras, repartir el espacio y organizar los tipos con vistas a prestar al lector la máxima ayuda para la comprensión del texto³⁷⁸».

Los creadores de la ficción televisiva que aquí analizamos tuvieron todo esto muy en cuenta. La cabecera de *Hannibal*, aparentemente sencilla, expone de forma sutil y estética algunos aspectos fundamentales que componen la serie³⁷⁹. Con una duración de tan sólo 20 segundos ya se transmiten algunos datos al espectador sobre lo que vendrá. En primer lugar, la apertura se establece en un fondo blanco nuclear, casi

³⁷³Apertura de *Historias para no dormir* (1966), URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ujBHcbfCwJA>(Consultado 17/05/2019)

³⁷⁴F.GÓMEZ: “Análisis del apertura de Dexter como paradigma de las partículas de apertura y cierre de las series de televisión dramáticas norteamericanas contemporáneas”, *La comunicación pública secuestrada por el mercado, Actas III Congreso Internacional Latina de Comunicación Social*, nº 3, 2011, p. 3.

³⁷⁵J. SÁNCHEZ., *op. cit.*, p. 651.

³⁷⁶R. GAMONAL: “Títulos de crédito: píldoras creativas del Diseño Gráfico en el Cine”, *Icono 14, revista de innovación y nuevas tecnologías*, nº 6, 2005, p. 4.

³⁷⁷Este es el caso de la tipografía y montaje del título de *Breaking Bad* (2008). Por medio del juego de la tabla de elementos químicos junto con el color verde y el humo, proporciona información al espectador sobre quién es Walter White la forma más sintetizada posible. Apertura de la serie *Breaking Bad* (2008), URL: <https://www.youtube.com/watch?v=FIHNuAE9WdU>(Consultado 18/05/2019)

³⁷⁸S. MORISON: *Principios fundamentales de la tipografía*, 1936, URL: <https://www.unostiposduros.com/principios-fundamentales-de-la-tipografia-por-stanley-morison/> (Consultado 17/03/2019)

³⁷⁹Apertura de la serie *Hannibal* (2013), URL: <https://www.youtube.com/watch?v=rJ07nxw88gQ>(Consultado 18/05/2019)

aséptico, que hace referencia al ambiente esterilizado como puede ser una morgue o un quirófano y que realza en contraste del líquido rojo en constante movimiento³⁸⁰.

Este color no es escogido al azar, pues crea una posible doble interpretación que cuadra a la perfección con la estética de la serie (lámina 14). En un primer momento puede parecer que el espectador contempla sangre formando algunas figuras pero en realidad este elemento recuerda más al vino³⁸¹. Queda perfectamente establecida la dicotomía entre una sustancia asociada a la elegancia y la sofisticación como es el vino, y el color rojo de la sangre, que simboliza la parte más animal del ser humano. Una suerte de trampantojo que adelanta la doble intención entre lo bello y lo grotesco, uno de los puntos clave de la ficción de Bryan Fuller³⁸².

El líquido elemento se transforma progresivamente en tres rostros, las tres cabezas angulares de la serie; Jack Crawford, Will Graham y finalmente Hannibal³⁸³. Tal y como transcurre la apertura da la sensación de que la escena se está rebobinando. Esto podría tener dos significados. Por un lado, el hecho de que la trama de esta ficción seriada muestra lo que ocurre antes de que capturen a Lecter, lo que podría implicar una vuelta atrás, y por otro lado puede hacer referencia a ese péndulo mental, que sirve a Will como herramienta para recrear los asesinatos en su mente³⁸⁴.

La elección de la tipografía para la cabecera corresponde con ese estilo refinado y elegante y al mismo tiempo agresivo, que es la esencia del personaje de Lecter. La tipografía en cuestión es Galba que, combinada con el uso de versalitas alarga y afila las

³⁸⁰ El director David Slade pensó inicialmente en un concepto más explícito para el apertura, donde las imágenes que se creaban a través del líquido recordaban a test de Rorschach, imágenes creadas a partir de manchas utilizadas en la terapia. “*Hannibal* (2013)”, *Art of the title*, URL: <https://www.artofthetitle.com/title/hannibal/> (Consultado 21/05/2019)

³⁸¹ J. MONTAÑANA: “La tipografía del serial killer: análisis narrativo y estético del apertura de *Hannibal* y *Dexter*”, *Congreso Internacional Nuevas Narrativas*, 2017, p. 6.

³⁸² No será la única vez que aparezca el recurso del trampantojo en la serie. En el 2º episodio de la 2ª temporada *Sikazuke*, aparece una disposición de cadáveres en forma circular que simulan la forma de un ojo. Fuller, B., Vlaming, J. (Guionista) y Hunter, T. (Director). (2014). *Sakizuke* [Capítulo de serie de televisión]. En Fuller, B. (Productor), *Hannibal* [DVD]. Nueva York: NBC.

³⁸³ Para lograr este efecto se reprodujeron las cabezas de los tres actores en 3D. “*Hannibal* (2013)”, *Art of the title*, URL: <https://www.artofthetitle.com/title/hannibal/> (Consultado 21/05/2019)

³⁸⁴ Fuller, B. (Guionista) y Slade D. (Director). (2013). *Apéritif* [Capítulo de serie de televisión]. En Fuller, B. (Productor), *Hannibal* [DVD]. Nueva York: NBC, capítulo 1, temporada 1, 1’47’’

letras, recordando más a una tarjeta de visita que al título de una serie³⁸⁵. La sofisticación de la fuente junto con los vértices puntiagudos le dan al nombre ese aspecto refinado pero con un fuerte carácter. Para completar los rasgos simbólicos de la tipografía con respecto a la personalidad de Lecter, se utiliza un tono rojo vivo y brillante, que recuerda a la sangre recién derramada.

En cuanto a la música, Brian Reitzell sigue la misma línea compositiva que utiliza en la banda sonora de los capítulos de la serie, creando una pieza corta que busca crear una atmósfera inquietante por medio de una sucesión en descenso de cinco notas que parecen procedentes de algún tipo de instrumento de cuerda que cambian al ritmo del movimiento de la imagen³⁸⁶. La escala descendente podría hacer alusión al metafórico declive en que caen las identidades de los personajes principales, representados en la propia cabecera. Reitzell opta por sonidos procedentes de la cultura asiática, elementos de la música para teatro kabuki y un amplio uso de instrumentos de percusión, tanto para la apertura como para el resto de la banda sonora de la serie³⁸⁷. Las imágenes funcionan en conjunto con el sonido, que resulta extraño y desconocido para el oído occidental, provocando esa sensación de incertidumbre en el espectador³⁸⁸.

7.2 Primeras apariciones.

La forma en que personajes relevantes para la trama hacen su primera aparición en pantalla puede determinar la primera impresión que causa en el espectador y puede ser representativa de la psicología de dicho personaje. Existen espectaculares entradas a escena en la historia de la narración audiovisual. Por destacar algún ejemplo tenemos la primera escena de la película *Malditos Bastardos* (2009), dirigida por Quentin

³⁸⁵ J. MONTAÑANA., *op. cit.*, p. 7.

³⁸⁶ “Composer Brian Reitzell Explains His Psychotic Music for NBC’s *Hannibal*”, *Vulture*, URL: <https://www.vulture.com/2014/09/brian-reitzell-hannibal-music-interview-composer.html> (Consultado 02/04/2019)

³⁸⁷ Muestra del sonido de teatro kabuki, URL: https://www.youtube.com/watch?v=eHMqB_2Z2-w (Consultado 01/07/2019)

³⁸⁸ T. PIÑEIRO-OTERO, *op. cit.*, p.180.

Tarantino, que además es la presentación del personaje más icónico de toda la película, el coronel de las SS Hans Landa³⁸⁹.

Landa hace una entrada muy llamativa porque su actitud no se corresponde en absoluto con los que cabría esperar de un cargo de importancia en la Alemania nazi. Landa llega sonriendo, es encantador y conciliador y en todo momento tiene el control de la conversación con LaPadite para finalmente obligarle a confesar que refugia a judíos en su casa³⁹⁰. Creo que resulta interesante mencionar además que la música que acompaña esta escena no es otra que *After the verdict*, pieza de Ennio Morricone tomada del spaghetti-western *El halcón y la presa* (1966), pues funciona como augurio de la conversación que se dará a continuación entre Landa y LaPadite³⁹¹.

La forma en que trata la primera aparición del coronel de las SS es toda una declaración de intenciones pues, retomando la cuestión de la pugna entre el bien y el mal, Tarantino busca dejar claro que los nazis de su película no van a ser personajes que están ahí simplemente para ser el enemigo al que combatir y ridiculizar. Los nazis en esta película, exceptuando a un estereotipado Adolf Hitler, cuentan con identidades y características propias ajenas al uniforme que visten³⁹².

En el caso de Hannibal, las primeras apariciones de los personajes establecen una pauta en cuanto al comportamiento posterior de los mismos, especialmente entre los tres pilares de la serie; Will Graham, Hannibal Lecter y Jack Crawford³⁹³.

7.2.1 Will Graham.

Aparece en el sexto plano del primer episodio. Los cinco primeros planos sirven para establecer la situación en que nos encontramos, un crimen, policía, víctimas,

³⁸⁹ Primera escena de *Malditos Bastardos* (2009) y primera aparición de Hans Landa, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Hf0xB5SWZ24> (Consultado 07/04/2019)

³⁹⁰ En el personaje de Landa aplicaría el concepto de *unheimlich* de Freud, algo conocido como puede ser un hombre con uniforme militar que se transforma en algo siniestro cuando su actitud no corresponde con su imagen.

³⁹¹ V. GUZMÁN Y J. VILA: "Influencia del spaghetti-western en *Malditos Bastardos* de Quentin Tarantino" *Área abierta*, nº26, 2010, p. 7.

³⁹² En contraposición a este tratamiento de los nazis estaría *Salvar al Soldado Ryan* (1998), donde Spielberg presenta a los nazis como seres deshumanizados y en algunos momentos incluso pusilánimes.

³⁹³ R. EDGAR, J. MARLAND, Y S. RAWLE, *op. cit.*, p. 53.

sangre... en general se trata de una escena rodeada de nerviosismo y caos. El primer plano de Will lo presenta como un componente inmóvil entre todo el movimiento que le rodea. La escena está bañada de un color desaturado que resalta el brillo de las luces del coche de policía³⁹⁴.

La cámara se acerca a Will, él cierra los ojos y cambia el tempo y el color de la escena, la acción se ralentiza y la escena es invadida por un filtro cálido (lámina 15)³⁹⁵. Se da una transición que será una constante cada vez que Will se encuentre en una escena de un crimen, la imagen funde a negro y aparece lo que parece ser un péndulo, que simboliza la regresión en el tiempo, algo que ocurre de manera imaginaria en la mente de Will y que supone el punto de partida para la recreación mental en primera persona del crimen³⁹⁶.

La paleta de colores se vuelve mucho más cálida y brillante en las recreaciones de Will³⁹⁷. A medida que avance la serie y Will comience a tener problemas para distinguir lo que es real de lo que no dejarán de existir diferencias de color, dificultando al mismo tiempo al espectador reconocer si lo que ve está ocurriendo realmente no es una alucinación o algún tipo de escena onírica.

Una vez se inicia este proceso de inmersión mental de Will, observa cómo la escena se rebobina y comienza a caminar hacia atrás, regresando al punto de origen en que el asesino llega a la casa. Durante esta escena se oye el latido del corazón de Will, que está acelerado y se oye desde el interior, como si el espectador viviera ese momento a través del cuerpo de Will. Cuando la escena ha retrocedido por completo, Will

³⁹⁴ Fuller, B. (Guionista) y Slade D. (Director). (2013). Apéritif [Capítulo de serie de televisión]. En Fuller, B. (Productor), *Hannibal* [DVD]. Nueva York: NBC.

³⁹⁵ El acercamiento progresivo de la cámara hacia Will simula la introducción en su mente, estableciendo que los siguientes minutos sólo se verán dentro de la imaginación del agente.

³⁹⁶ El director Alejandro Amenábar utiliza un recurso similar en su película *Regresión* (2016), en la cual se utiliza un metrónomo para iniciar la terapia de regresión. En el minuto 1:38 del tráiler se puede contemplar este método junto con el sonido del metrónomo. Tráiler de la película *Regresión* (2016), URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-qJXX32U3Bk> (Consultado 09/04/2019)

³⁹⁷ Fuller, B. ... Apéritif, capítulo 1, temporada 1, 00'31''

parpadea, dejamos de oír el latido y comienza la acción tal y como si el propio Will fuera el asesino³⁹⁸.

Hay dos momentos en que se recurre a la cámara lenta, justo cuando dispara a cada víctima, dando espacio a Will para exponer los razonamientos del asesino en primera persona³⁹⁹. La mayoría de planos de esta escena mientras Will se encuentra inmerso en la recreación son rodados con cámara en mano, lo cual no sólo establece falta de estabilidad y un acercamiento más espontáneo al personaje, sino que también sirve como herramienta para reconocer que en ese momento Will no es Will, pues se encuentra dentro de la mente del asesino⁴⁰⁰.

Esta escena es la presentación del personaje de Will Graham al espectador. Se le presenta como alguien tímido e introvertido que no cruza palabra con nadie en toda la escena salvo para pedir un documento. En todo momento se muestra con cierto nerviosismo, salvo cuando encarna mentalmente al asesino, adoptando la misma actitud que él cree que tendrá⁴⁰¹.

En cuanto a su aspecto, Will es presentado como una persona que busca pasar desapercibido, para la cual el cuidado de la imagen personal no es una prioridad. Vestido con vaqueros y cazadora, despeinado y con barba de varios días, en el ámbito

³⁹⁸ Mientras se escucha el latido del corazón de Will se da a entender que la escena se ve desde su perspectiva. En el momento en que se para, el silencio simboliza el cambio de personalidad, Will ya no es Will, es el asesino al que trata de emular en su mente y la escena vuelve a funcionar hacia delante. Fuller, B. ... Apéritif, capítulo 1, temporada 1, 01'37''

³⁹⁹ El uso de la cámara lenta bebe del estilo del cineasta David Lynch, que utiliza este recurso para crear una atmósfera de abstracción y ensoñación en la que se ven envueltos los personajes. En la serie podemos apreciar multitud de referencias a su cine. Escena de la película *The elephant man* (1980), URL: https://www.youtube.com/watch?v=vHswu1Ad_wI (Consultado 10/04/2019)

⁴⁰⁰ La cámara en mano es propia del género documental y al carecer de todo tipo de estabilidad en la imagen da una sensación más realista, como si el espectador contemplara la escena estando presente en ella. J. SÁNCHEZ: *op. cit.*, pp. 33-34.

⁴⁰¹ Existen ciertas similitudes entre la representación del método empático de Will y la forma de resolver crímenes presentada en la serie *Sherlock* (2010), sin embargo las semejanzas entre los personajes como una gran inteligencia y cierto grado de sociopatía en el caso de Sherlock y ansiedad social en el caso de Will, no hace que sus maneras de actuar sean las mismas. Will utiliza la empatía y se sumerge en la mente del asesino mientras que Sherlock recurre al método deductivo a través de la mera observación. Moffat S. (Guionista) y McGuigan, P. (Director). (2010). A study in pink [Capítulo de serie de televisión]. Sue Vertue (Productor), *Sherlock* [DVD]. UK: BBC, capítulo 1, temporada 1, 24'28''

estético, Will es la antítesis de absoluta de lo que revela la imagen personal del doctor Hannibal Lecter⁴⁰².

7.2.2 Hannibal Lecter.

La primera aparición del doctor Lecter es diametralmente opuesta a la de su antagonista⁴⁰³. Mientras que la presentación de Will se desarrolla en la primera escena, que además dura varios minutos y donde le vemos hacer lo suyo, la primera aparición del caníbal se toma su tiempo y se hace esperar hasta el minuto 21:41, para seguidamente aparecer durante 33 segundos en una escena de un único plano donde no dice una palabra, y cuyo rostro sólo podemos contemplar los últimos segundos de la misma⁴⁰⁴.

Se utiliza un único plano secuencia que comienza enfocando 3 alimentos que son higos, una granada y una fresa, representando imitando los famosos cuadros de bodegones italianos y flamencos⁴⁰⁵. La cámara enfoca las frutas y viaja lentamente para mostrar un plato con carne hasta llevarnos finalmente hasta el rostro del protagonista que sencillamente come y finalmente mira a cámara. Esto es importante porque no vuelve a ocurrir en toda la serie, ningún personaje vuelve jamás a romper la cuarta

⁴⁰² En esta escena antes del juicio se ve a Will y Hannibal vistiéndose para el juicio de forma simultánea, lo cual pone de manifiesto la comocidad de Hannibal ante una apariencia elegante mientras que Will transmite una actitud de sentirse disfrazado. Grote, J., Lightfoot, S. (Guionista) y Medak, P. (Director). (2014). *Hannibal* [Capítulo de serie de televisión]. En Fuller, B. (Productor), *Hannibal* [DVD]. Nueva York: NBC, capítulo 3, temporada 2, 02'10"

⁴⁰³ Fuller, B. ...Apéritif, capítulo 1, temporada 1, 21'41''

⁴⁰⁴ La presentación de Lecter está exenta de diálogos pues, a ser una figura que se ha ganado un puesto en la cultura popular, la presentación del personaje comiendo y la música enseguida conectan con el personaje del caníbal. "Hannibal, How Bryan Fuller approached the iconic character", *IGN*, 2013, Disponible en: <https://www.ign.com/articles/2013/04/04/hannibal-how-bryan-fuller-approached-the-iconic-character-and-why-clarice-starling-cant-appear-red-dragon-the-silence-of-the-lambs> (Consultado 13/04/2019)

⁴⁰⁵ En *Hannibal* se muestran escenas de naturalezas muertas similares a los cuadros barrocos. Un ejemplo sobre los tipos de obras en que se basan podría ser *Bodegón de frutas y florero de cristal* (1781), atribuido a José Ferrer. *Bodegón de frutas y florero de cristal* (1781), Página oficial Museo del Prado, URL: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/bodegon-de-frutas-y-florero-de-cristal/305391fb-fd68-4ae2-86aa-f4c8331a21a4>(Consultado 15/04/2019)

pared, pero esa mirada a cámara establece que durante toda la historia el espectador se posiciona como conocedor e incluso cómplice de las acciones de Lecter⁴⁰⁶.

La escena no se desarrolla por completo en silencio, sino que suena un fragmento de las *Variaciones Goldberg* de J.S. Bach, una pieza musical que ya fue utilizada en la adaptación cinematográfica del *Silencio de los Corderos* y que se ha convertido en cierto modo en un *leitmotiv* asociado a Hannibal Lecter⁴⁰⁷. Esta escena podría entenderse como un recorrido literal por la identidad de Hannibal Lecter, comenzando con una bella e inocente imagen como es un plato de frutas, continuando con un primer plato carnívoro aparentemente apetitoso para finalmente llegar a la verdadera cara del asesino. Es un modo similar en que el doctor se presenta ante el mundo, alguien culto, elegante y en forma, que además se gana la vida ayudando a pacientes, mientras que esconde una cara de crueldad y barbarie que no se contempla con claridad hasta el final.

7.2.3 Jack Crawford.

La primera vez que vemos a Jack aparece para encontrarse con Will. El hecho de que no tenga una escena de presentación propia da a entender que estará un peldaño por debajo de Graham y Lecter con respecto a la relevancia que tendrá en la trama⁴⁰⁸. Jack solicita la ayuda de Will para resolver un caso y en todo momento lleva el control de la escena, desde el principio se impone sobre Will, dándole la mano aunque este gesto claramente disgusta a Graham, y sutilmente manteniéndole tras el atril⁴⁰⁹. En los planos

⁴⁰⁶ Una de las ficciones más exitosas de los últimos años que utiliza este recurso es *House of Cards* (2013). El protagonista, Frank Underwood habla constantemente con el espectador, lo cual vuelve al público cómplice de sus acciones más que cuestionables. Ya en el tráiler se puede observar cómo Frank rompe la cuarta pared. Tráiler de *House of cards* (2013), URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ULwUzF1q5w4>(Consultado 15/04/2019)

⁴⁰⁷ Escena de *El silencio de los corderos* (1991) donde se muestra a Hannibal Lecter matando mientras escucha la pieza de Bach, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Jgza7PwUr6k>(Consultado 15/04/2019)

⁴⁰⁸ Aunque en los libros de Thomas Harris no se hace referencia al color de la piel de Jack, la imagen más conocida es el agente Crawford de la película de Jonathan Demme, un hombre blanco y menudo. En la serie esto cambia y Jack aparece como un hombre negro, robusto y fuerte. No será el único cambio con respecto a fuentes anteriores, puesto que tanto Alana Bloom como Freddie Lounds son hombres en los libros, mientras que en la serie son parte del reparto femenino.

⁴⁰⁹ Fuller, B. ...Apéritif, capítulo 1, temporada 1, 04'36''

en que se enfoca a Jack él tiene su espacio, no se ve invadido por Will y cuando ambos comparten plano Jack no muestra ningún tipo de incomodidad.

Por el contrario, Will se ve en todo momento dominado y cohibido por Jack, todos los planos que le enfocan son invadidos por su compañero de escena, y su disgusto y sensación de asfixia culminan en el momento en que Jack le coloca las gafas. Jack mira fijamente a los ojos a Will en todo momento mientras que Graham evita todo lo posible el contacto visual. Esta escena es importante porque marca la pauta de lo que será la relación entre Will y Jack⁴¹⁰.

Will viéndose en parte forzado a hacer algo que no le gusta, y Jack sabiendo que aunque pide algo complejo acabará logrando convencer a Will⁴¹¹. Se desarrolla una relación a medio camino entre el paternalismo y la manipulación. En su primer encuentro con Lecter se aprecian muchas diferencias. Se encuentran en la consulta del psiquiatra y en este caso es Lecter quien tiene el control. El doctor es cortante en un primer momento porque Jack se presenta en su consulta de improviso y Lecter siempre castiga la descortesía. Jack confunde al doctor con su paciente, Franklyn y el doctor bromea con la idea de que detengan a su paciente. De esta forma Lecter se muestra ante Jack firme pero amable, y esta relación será recíproca⁴¹².

7.3 Símbolos.

El ciervo y el *wendigo*.

En una entrevista el productor de la serie Bryan Fuller proporciona algunas explicaciones sobre el significado del ciervo que acompaña a Will durante toda la serie. Fuller afirma que el ciervo representa la conexión entre Graham y Lecter⁴¹³. La primera

⁴¹⁰ En el episodio piloto *Apéritif* se hace referencia a la incomodidad que le produce a Will el contacto visual directo. Fuller, B. ...*Apéritif*, capítulo 1, temporada 1, 25'29''

⁴¹¹ La novela *El Dragón Rojo* arranca con un encuentro similar a este, en que Jack pide ayuda a Will para detener a Francis Dolarhyde. T. HARRIS: *El Dragón...*, pp. 12-13.

⁴¹² Estos personajes que, desde el principio mantendrán una cordial relación de amistad, serán a su vez los que protagonicen dos de las tres peleas más salvajes y sangrientas de toda la serie. Fuller, B. ... *Mizumono*, capítulo 13, temporada 2, 26'50''

⁴¹³ J. ELLIOTT: "This is my becoming: Transformation, Hybridity, and the Monstrous un NBC's Hannibal", *Revenant: Critical and Creative Studies of the Supernatural*, 2016.

vez que este animal se aparece ante Will es tras ver el cuerpo de Casie Boyle ensartado en unos cuernos. Desde el primer asesinato cometido por Hannibal que Will inspecciona ya se establece esa relación simbólica⁴¹⁴.

Sin embargo, como muchos otros aspectos de la serie, Hannibal Lecter se presenta con dos caras ante el mundo y ante Will. Siguiendo esta misma línea hay dos imágenes que aparecen en la mente de Will en todo lo referente a Lecter, el ciervo y el *wendigo*⁴¹⁵. Estas figuras representan las dos caras de la moneda con respecto a la percepción que tiene Will Graham del psiquiatra. El ciervo representa la amistad entre ambos, la primera impresión que tiene Will hacia Hannibal. Se trata de una asociación mental que, de forma consciente o no hace Will hacia lo que siente por Hannibal y escoge el ciervo porque ha visto uno igual en forma de escultura en su consulta⁴¹⁶.

No es parte de la decoración de fondo y no juega un papel sutil. Se le dedican varios primeros planos e incluso el doctor Lecter lo utiliza para matar a Tobias, el músico, en el episodio *Fromage*⁴¹⁷. La figura del ciervo se manifiesta en muchos momentos en los que Will tiene dudas y le cuesta discernir los límites de lo que es real y lo que no. Aparece casi como un aliado que le guía y le protege, al mismo tiempo que simboliza la influencia y el progresivo control que ejerce el doctor sobre la mente de Will. A medida que avanza la trama el ciervo aparece ante Graham como un guía que le lleva hasta el auténtico asesino.

Un ejemplo muy claro lo encontramos en el episodio *Relevés*. Georgia Madchen ha sido quemada viva dentro de la cámara hiperbárica. Will se siente culpable y ese sentimiento obsesivo junto con una creciente encefalitis le llevan a tener visiones de la chica, hasta que en un momento de ensoñación la ve siendo atravesada por unos cuernos

⁴¹⁴ J. MCLEAN., *op. cit.*, p. 93.

⁴¹⁵ B. BRAID: "The bizarre performative murders in *Hannibal* (2013)", *The outlandish, uncanny, bizarre: culture literature philosophy*, Wrocław, 2016.

⁴¹⁶ J. MCLEAN., *op. cit.*, p. 95.

⁴¹⁷ Fuller, B. Fromage, capítulo 8, temporada 1, 36'50''

para luego arder⁴¹⁸. En este momento Will se da cuenta de que el imitador de Hobbs y el asesino de Madchen son la misma persona.

Progresivamente Will Graham se dará cuenta de que Hannibal Lecter no es la persona que él cree, y la serie nos lo muestra a través de símbolos. El *wendigo* aparece por primera vez en el último episodio de la primera temporada, *Savoureux*⁴¹⁹. Will lo ve durante una pesadilla, en mitad de un bosque en la noche, asesinando al ciervo. Es una manifestación literal del nuevo concepto matando al antiguo. La figura del *wendigo* para representar el rostro asesino y caníbal del doctor Lecter no se escoge al azar. Se trata de una figura propia de la mitología algonquina, conocida en algunas zonas de Estados Unidos y Canadá, que nace en las leyendas narradas por nativos americanos y cuyo aspecto se define como una figura humana espectral. Esta criatura está vinculada a prácticas de canibalismo, pues se le otorga un aspecto humanoide con una constitución muy delgada, asociada a un deseo insaciable por consumir carne humana⁴²⁰.

El origen del *wendigo* podría estar en las historias de prácticas antropofágicas fruto de la hambruna sufrida en determinadas zonas del norte estadounidense debido a las largas temporadas de frío y la falta de recursos⁴²¹. Aunque sus atributos cambian según la región y se le han otorgado rasgos como ojos amarillentos y largos colmillos, la serie opta por la figura humana de piel negra y con cornamenta⁴²². Se trata de un rostro sin expresión, muy similar al del doctor Lecter, con una mirada blanca y vacía, que simboliza la ausencia total de humanidad de la criatura que encuentra placer en matar. En muchas ocasiones Will ve al *wendigo* directamente sobre Hannibal. Durante el juicio en la segunda temporada, cuando Lecter sale a declarar Will ve al *wendigo*, es decir, ve a Hannibal tal como es⁴²³.

⁴¹⁸ Brancato, C. ... Relevés , capítulo 12, temporada 1, 11'26''

⁴¹⁹ Fuller, B. ... Savoureux , capítulo 13, temporada 1, 34'39''

⁴²⁰ P. LEVY: *Dispelling Wetiko, Breaking the Curse of Evil*, California, 2013.

⁴²¹ A. DAHLSTROM: "Owls and Cannibals Revisited: Traces of Windigo Features in Meskwaki Texts", *Papers of the 34th Algonquian Conference*, 2003, p. 81.

⁴²² P. LEVY., *op. cit.*

⁴²³ Grote, J. ... Hassun, capítulo 3, temporada 2, 30'32''

El ciervo y *el wendigo* son, en definitiva, representaciones de Hannibal en la mente de Will. El ciervo muestra cómo ve Will a Lecter antes de saber que es un asesino y también cuando por fin le acepta como es. Del mismo modo el *wendigo* representa todo lo que a Will le provoca rechazo con respecto a Hannibal y ambas figuras sirven al espectador para saber en qué punto se encuentra la relación entre estos personajes en cada momento.

El Dragón.

La presencia de la obra y el pensamiento del británico William Blake ocupa la segunda mitad de la tercera temporada. La trama del Dragón Rojo está tomada de la novela homónima de Harris. El libro narra la historia de Francis Dolarhyde, que al igual que Lecter cuenta con un lado oscuro, con la diferencia de que Dolarhyde teme y trata de rechazar la parte más sombría de su naturaleza. Su propio nombre ya refleja un dualismo innato en su personalidad, Dolarhyde, haciendo referencia a *dolar*, las dos caras de una moneda, y *hyde*, un apellido que no necesita presentación. Además arrastra una total desconfianza e inseguridad ante la gente debido a un corte que deforma su rostro. Su aspecto hace que Dolarhyde se considere un monstruo y desde el primer momento se establece su fuerte conexión con el *Dragón Rojo* de William Blake⁴²⁴. Dolarhyde ve en el grabado de Blake la representación gráfica de su yo interior⁴²⁵.

Dolarhyde lleva literalmente consigo al Dragón. Su espalda muestra un tatuaje completo de la representación de la criatura y en pos de servir a esta figura comienza a matar como un proceso de progresiva transformación hasta llegar a convertirse plenamente en el Dragón Rojo. Coloca espejos en los ojos de sus "transformaciones" para que contemplen las atrocidades que cometerá con la omnimotencia obtenida del dragón. En un momento determinado Dolarhyde introduce al dragón en él. Haciéndose pasar por investigador se cuela en el museo y se traga la acuarela de William Blake, tratando de destruir esa parte de él⁴²⁶. Finalmente será *la mujer vestida de sol* la única capaz de aplacar los instintos del dragón. Dolarhyde conoce a Reba Mclane, una mujer invidente que no puede apreciar la cicatriz de su rostro ni ningún tipo de elemento

⁴²⁴ W. BLAKE, *Songs of Innocence and of experience*, London, 2016.

⁴²⁵ T. HARRIS: *El dragón...* p. 93.

⁴²⁶ N. WILLIAMS: "Eating Blake, or an Essay on Taste: The case of Thomas Harris's *Red Dragon*", *Cultural Critique*, nº 42, 2016, p. 149.

antinatural, es decir, no puede ver al dragón. El momento en que Francis lleva a Reba al zoológico a acariciar al tigre dormido, se podría entender como un intento de Dolarhyde por mostrarle su auténtica naturaleza que aún no ha despertado⁴²⁷. En la obra de Blake encontramos dos poemas que funcionan como figuras opuestas: el tigre y el cordero. Harris toma estas obras de poeta británico para establecer la dualidad de la personalidad de Dolarhyde⁴²⁸.

7.4. La música.

Hablar de Hannibal Lecter es hablar de Bach. El escritor Thomas Harris procuró otorgarle a su psiquiatra caníbal un gusto de lo más refinado y un amor por la música clásica que se ha convertido en su seña de identidad. *En el Silencio de los corderos*, el doctor, que se encuentra recluido en un hospital psiquiátrico, viendo la oportunidad de negociar con la senadora por la vida de su hija, enumera una serie de peticiones⁴²⁹. Uno de los requisitos para ayudar a establecer el perfil del asesino conocido como Bufalo Bill fue una grabación de las *Variaciones Goldberg*, y no cualquiera, la interpretada por Glenn Gould⁴³⁰. De esta forma, se le está diciendo al lector que Hannibal Lecter no sólo disfruta de la música sino que la ha estudiado y la conoce.

Brian Reitzell lleva a cabo una propuesta peculiar para la composición de la banda sonora. Predominan diferentes instrumentos de percusión combinados con diferentes efectos sonoros como latidos o sonidos metálicos⁴³¹. Esto se fusiona con una tonalidad limitada y disonante que busca más ser efectista que crear una melodía concreta. Además Reitzell integra varias capas formando una especie de muro de

⁴²⁷ W. BLAKE., *op. cit.*, p. 42.

⁴²⁸ *Íbidem*, p. 8.

⁴²⁹ T. HARRIS: *El silencio...* p. 213.

⁴³⁰ Glenn Gould fue uno de los intérpretes más virtuosos de la obra de Johann Sebastian Bach. Algunos estudios sobre el pianista: A. WALL "Glenn Gould y el retorno en las Variaciones Goldberg", *Acta Poetica*, n°27, pp. 293-324, 2006., Web oficial de Glenn Gould, URL: <http://glenn Gould.com/> (Consultado 07/02/2019)

⁴³¹ A. RUIZ: "Los experimentos de Brian Reitzell en Hannibal", *El País*, 2014, URL: https://elpais.com/cultura/2014/11/20/television/1416466860_141646.html (Consultado 17/03/2019)

sonido, creando una atmósfera muy densa y amplificando los momentos de la trama difícilmente digeribles⁴³².

La banda sonora tal y como ha sido diseñada reacciona ante la presencia de determinados personajes en la pantalla. De este modo la música clásica está prácticamente limitada a la aparición de Lecter, sobretodo cuando se encuentra sólo, provocando que la música clásica sea un símbolo de su verdadera personalidad⁴³³. Los golpes de percusión y los elementos disonantes están asociados a Will, destacando los momentos de recreación de crímenes y las constantes ensoñaciones⁴³⁴. Cuando Will debe integrarse en la mente de un asesino y desarrolla su método empático los sonidos corresponden al funcionamiento de su cuerpo, sus movimientos y los latidos de su corazón combinado con una especie de ruido blanco que introduce al espectador en Will⁴³⁵. Por lo general el fondo sonoro ligado a Will siempre denota disonancia e inestabilidad, al igual que el propio personaje. De este modo, Reitzell une a los personajes con la sonoridad que les identifica.

Dada la relevancia del sonido, los creadores tomaron la decisión de darle a la música un papel activo dentro de la serie. Reitzell lleva a cabo la selección de un selecto repertorio de obras de música clásica que se combina con las piezas compuestas por él mismo, creando un ambiente que fusiona la elegancia y la incertidumbre tan propias del personaje de Lecter. La serie cuenta con música diegética y extradiegética, y el uso de una o de otra en cada momento puede aportar información y significados que no están presentes en la imagen⁴³⁶. En cuanto a la música diegética, que existe dentro del

⁴³² La técnica del muro de sonido fue creada por el productor Phil Spector. P. SPECTOR: *Wall of pain*, London, 2010.

⁴³³ En este enlace se encuentra disponible un listado de las obras musicales presentes en la serie, URL: <https://www.tunefind.com/show/hannibal/season-2/17827#songs> (Consultado 23/01/2019)

⁴³⁴ T. PIÑEIRO-OTERO., *op. cit.*, pp. 182-183.

⁴³⁵ Este recurso puede verse en el inicio de la película *Salvar al soldado Ryan* (1998). Durante el desembarco de las tropas, el espectador sigue los acontecimientos a través de John Miller. El público ve lo que él ve y oye lo que él oye, estableciendo un sonido metadieético. Escena de la película *Salvar al soldado Ryan* (1998), URL: <https://www.youtube.com/watch?v=M0ev6aktW1o> (Consultado 17/03/2019)

⁴³⁶ La música diegética hace referencia a las piezas que suenan dentro de la ficción y que los personajes pueden escuchar mientras que la música extradiegética sólo es oída por el espectador y su objetivo es acentuar las emociones. R. EDGAR, J. MARLAND, Y S. RAWLE., *op. cit.*, p. 61.

universo de los personajes, contamos con algunos casos de series que utilizan las piezas musicales como augurio de algún acontecimiento que está por llegar⁴³⁷.

El icónico capítulo *Las lluvias de Castamere*, perteneciente a la tercera temporada de *Juego de Tronos* cuenta con la aclamada banda sonora de Ramin Djawadi y tiene más relevancia para la trama de lo que pueda parecer en un primer momento⁴³⁸. En la conocida escena de *La Boda Roja*, es espectador observa los acontecimientos desde la perspectiva de Catelyn Stark que observa a su hijo feliz con su prometida mientras suena una música propia de un momento de celebración. Sin embargo, todo cambia cuando se cierran las puertas del salón, incluida la música. Los músicos cambian de repertorio y tocan *Rains of Castamere*, la pieza que representa a la casa Lanyster. Catelyn mira a los músicos y luego dirige la mirada hacia su hijo pues de ese momento sabe que nada va a ir bien⁴³⁹. Djawadi utiliza la banda sonora para advertir al espectador y a la propia Catelyn de que ella y su hijo van a ser traicionados.

Algo similar ocurre en *Hannibal*, que utiliza el fondo sonoro para hablar de algunas partes de la trama. En *Sorbet*, el séptimo capítulo de la primera temporada, Hannibal trata con Franklin, un paciente que tiene un amigo llamado Tobias que comparte las aficiones más siniestras de Lecter. Tras terminar la sesión, Hannibal tacha el nombre de Franklin de su agenda. La pieza que acompaña este momento no es otra que la *Lacrimosa* de Mozart⁴⁴⁰. La famosa pieza de la misa de *réquiem* es un augurio del destino de Franklin, que será asesinado por Lecter durante un enfrentamiento entre Tobias y el doctor⁴⁴¹.

Pero no sólo la música habla de los personajes y de la trama, sino que ellos se sirven de la misma en determinados momentos. En el cuarto capítulo de la primera

⁴³⁷ R. RODRÍGUEZ: "Música clásica y medios de comunicación: *Roll over, Beethoven*", *Trípodos*, nº26, 2010, p. 101.

⁴³⁸ C. TAYLOR: *Inside HBO'S Game of thrones*, San Francisco, 2014.

⁴³⁹ *Rains of Castamere*, de Ramin Djawadi, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=L9SIS6wBxpl> (Consultado 14/03/2019)

⁴⁴⁰ Más información sobre esta pieza *vid.*: H. ROBBINS: *1791, El último año de Mozart*, Madrid, 2005.

⁴⁴¹ Stanley Kubrick utiliza este recurso en el inicio de su película *El Resplandor* (1980). En la escena introductoria donde Jack y su familia viajan por la carretera la música se escucha una versión del *dies irae*, una secuencia propia de la misa de réquiem combinada con efectos inquietantes como chillidos. Con esto, desde que inicia la película, el director ya nos está diciendo que alguien va a morir. RIAMBAU., *op. cit.*, p.82.

temporada, *Oeuf*, Lecter entra en casa de Will cuando él no está y esboza en el piano unas notas de *La consagración de la primavera* de Igor Stravinsky⁴⁴². Esto supone una intrusión de las piezas sonoras asociadas a Lecter en el entorno de Graham⁴⁴³. El psiquiatra toca de forma tímida y deja la melodía inacabada, una clara alusión aunque su influencia sobre la mente de Will aún se está gestando.

Además, el propio doctor nos habla sobre sí mismo por medio de su relación con la música. Hannibal Lecter toca el clave y el theremin, dos instrumentos con sonoridades y formas de tocar totalmente diferentes. El clave representa esa faceta refinada y elegante que además supone una conexión con su procedencia europea. Además los momentos en que Lecter toca el clave están marcados por una necesidad de recuperar su faceta más luminosa y serena⁴⁴⁴. Por otra parte está su afición por el theremin, un instrumento que se toca sin tocarlo, la contradicción en sí misma al igual que lo es Lecter⁴⁴⁵. Este instrumento es un símbolo de su trabajo como psiquiatra, que trata a los pacientes sin ningún de contacto físico, al mismo tiempo que produce un sonido que resulta siniestro y antinatural, al igual que su lado más oscuro.

⁴⁴² Schuur, J. (Guionista) y Medak, P. (Director). (2013). *Oeuf* [Capítulo de serie de televisión]. En Fuller, B. (Productor), *Hannibal* [DVD]. Nueva York: NBC, capítulo 4, temporada 1, 7'20"

⁴⁴³ T. PIÑEIRO-OTERO., *op. cit.*, p. 186.

⁴⁴⁴ En el episodio *Fromage*, tras una brutal pelea y terminar matando a Tobias en su propia consulta, Lecter, nervioso y ensangrentado, se sienta ante el clave y toca unas notas de las *Variaciones Goldberg*, lo que le devuelve a la calma. Fuller, B., Schuur, J. (Guionista) y Hunter, T. (Director). (2013). *Fromage* [Capítulo de serie de televisión]. En Fuller, B. (Productor), *Hannibal* [DVD]. Nueva York: NBC, capítulo 8, temporada 1, 37'11"

⁴⁴⁵ J. SASTRE: *Historia de la música electrónica: Influencia del theremin en la producción musical y cinematográfica*, Valencia, 2016.

8. CONCLUSIONES

Una vez concluido el presente trabajo de investigación y tras llevar a cabo un exhaustivo estudio en torno a los diferentes elementos que construyen esta ficción televisiva, hemos sacado una serie de conclusiones que tratan de responder a las hipótesis que fueron planteadas inicialmente. Si bien los temas planteados son susceptibles de llevar a cabo una ampliación más profunda, que posiblemente se desarrollará en un futuro, considero que los datos que han sido analizados en este trabajo permiten construir conclusiones argumentadas y coherentes.

En primer lugar, y partiendo del objeto de estudio, es posible afirmar sin lugar a dudas que la serie de televisión *Hannibal* (2013-2015), creada y producida por Bryan Fuller, ha sido elaborada atendiendo con profundidad y no ha dejado al azar ningún aspecto, por insignificante que fuera. Los creadores han pretendido crear un universo propio para Hannibal Lecter y para ello se han servido de todas las herramientas disponibles para el formato televisivo. Se ha tenido en cuenta la correcta adaptación de los personajes de Thomas Harris, con el objetivo de respetar los materiales originales en la medida de lo posible y al mismo tiempo, han sido reflejados en la pequeña pantalla adaptados a los tiempos y medios actuales sin perder su esencia. Bryan Fuller ha contado con un equipo de guionistas y directores que han sabido mantener un tono general, evitando la fragmentación estilística en la que resulta fácil caer hay tanta gente implicada. Al mismo tiempo, han escogido cuidadosamente qué partes debían ser tomadas de las novelas y han sabido conectarlas y crear un hilo conductor que llevan la trama a un final apoteósico pero sobretodo coherente.

Se ha llevado a cabo una labor muy exhaustiva a la hora de establecer qué recursos utilizar y cómo hacerlo. La banda sonora ha estado a cargo del compositor Brian Reitzell, que ha aportado sonidos poco comunes en la música occidental y menos aún en la producción televisiva. Ha sabido combinar a la perfección la música creada para la serie con las piezas clásicas que, además aportan un significado concreto y contribuyen a la construcción de personajes.

Brian Fuller consideró que el aspecto gastronómico debía tener gran relevancia y una presencia estética incuestionable. Para ello ha contado con la labor creativa del chef José Andrés, responsable de preparar los platos que aparecen en la serie, y Janice Poon, que lleva a cabo el diseño estético relativo a la presentación de los platos. En cuanto a

localizaciones y escenografía, la diseñadora Patti Podesta ha tenido en cuenta la identidad de los personajes y el mundo creador por Thomas Harris para el desarrollo arquitectónico y el estudio de los fondos y los objetos que debían encontrarse presentes. El trabajo de Podesta ha sido fundamental para entender de qué forma los recursos tomados de la cultura, así como el estudio escenográfico puede tener un papel tan relevante como algunos personajes de la trama.

Del mismo modo, el elenco seleccionado para dar rostro a los personajes no podía haber sido más acertado. La elección de Mads Mikkelsen para el papel de Hannibal Lecter le aporta al personaje un toque exótico a través de su peculiar acento y ha logrado, no desbancar, pero sí tomar el relevo de Hopkins de una forma exquisita, mostrando matices y otras facetas del personaje que no se habían explorado en profundidad en las adaptaciones cinematográficas. Su némesis, Will Graham, interpretado por Hugh Dancy, ha logrado apoderarse del papel protagónico y equipararse a la presencia de Mikkelsen ante la cámara, convirtiendo la serie en una historia de constante relación de amor-odio que culmina con clímax que une a ambos personajes.

Teniendo en cuenta todos los aspectos mencionados anteriormente, considero que resulta incuestionable afirmar que *Hannibal* (2013-2015) se ha ganado el nombre de productor cultural, que a día de hoy ya es considerada serie de culto y que ha logrado despertar el interés de los telespectadores sobre multitud de cuestiones como el disfrute a través de elementos de la cultura, la constante dicotomía entre el bien el mal, y que finalmente lleva a la formación de un público más exigente con producciones posteriores.

La obra de Bryan Fuller ha presentado al espectador conceptos poco tratados en el ámbito televisivo, ideas de carácter transgresor que exige a su público, no sólo un conocimiento general sobre algunos elementos culturales, sino también cierta apertura de mente que permita comprender cómo se plasman estas cuestiones. Frente a un espectador receptivo, la serie plantea conceptos tan complejos como la ambigüedad moral presente en la mente del asesino, la inevitable atracción que sentimos ante lo malvado y la inestabilidad de los límites morales que se autoimpone cada individuo. Precisamente por esto los creadores se han acogido a la expresión estética a través de lo grotesco, llevando a cabo la creación de imágenes, en las que lo sombrío y lo

repugnante se unen de forma absoluta con la categorización de obra de arte. A través de este lenguaje que la serie emplea, que recuerda a la pintura barroca más oscura, los creadores profundizan en ideas de carácter antropológico, elementos inherentes a nuestra naturaleza como pueden ser la práctica del canibalismo. Estos rasgos que se encuentran anclados en el origen del ser humano, han tenido su reflejo en el desarrollo del pensamiento humanístico, elaborando un imaginario colectivo en el cual resulta imposible separar lo primitivo y lo intelectual.

Todas estas cuestiones que resultan complejas de abordar incluso en el ámbito académico, encuentran la forma de expresarse en el formato televisivo con auténtico acierto y maestría. Basándonos en el análisis del objeto de estudio de esta investigación, podemos afirmar que la producción televisiva evoluciona a pasos agigantados y que las series de televisión han llevado a cabo un progresivo aumento de la complejidad y la calidad de sus productos. Valiéndose de multitud de elementos procedentes de la llamada alta cultura, han logrado acercar las obras más complejas a un público no especializado que, en muchas ocasiones, desarrolla un interés por conocer más en profundidad dichas obras y su procedencia. La caracterización de los personajes como elementos dicotómicos, tanto a nivel interno, con sus propias características y personalidades, como a nivel externo, es decir, cómo estos rasgos se reflejan en el universo en que se desarrolla la ficción, provoca una fractura ante las expectativas del espectador, rompiendo los posibles estereotipos que el público pueda tener con respecto al relato televisivo.

La televisión se ha servido de una serie de medios y recursos como lo son actualmente las redes sociales, para así convertir el estreno de su próxima creación en un fenómeno de masas, haciendo que durante semanas, los espectadores hablen de sus obras, intercambien opiniones e incluso desarrollen una relación dinámica entre producto y consumidor. Por todo ello los estudios humanísticos deben prestar atención a estas obras y dejar de categorizarlas como baja cultura o productos de consumo fácil, pues las series bien realizadas y nutridas de un bagaje intelectual considerable tienen la capacidad de llegar a más gente, y destruir por fin un sesgo discriminatorio que establece “tipos” de cultura.

9.BIBLIOGRAFÍA

AGUIRRE, K., “Lolita airada; girl power y venganza en *Hard Candy* (David Slade, 2005)”, *Zer*, nº 23, pp. 87-99, 2012.

ALONSO, A., “El mal y la providencia en el Señor de los Anillos”, *Gramma*, vol.8, nº 25, pp. 14-17, 1997.

AMÍCOLA, J., “*La condesa sangrienta* con las ilustraciones de Santiago Caruso”, *Pilquen*, vol.16, pp. 1-8, 2013.

ARENS, W., *El mito del canibalismo: antropología y antropofagia*, México, Siglo XXI, 1981.

ARISTÓTELES, *Poética*, Madrid, Gredos, 2011.

AZORÍN, G., “Políticamente feo”, *Laocoonte, revista de estética y teoría de las artes*, vol. 3, nº 3, pp. 273-275, 2016.

BALLÓ, J. Y PÉREZ, X., *La semilla inmortal; los argumentos universales en el cine*, Barcelona, Anagrama, 2004.

BAZIN, G. Y RAFFY, E., *Théodore Géricault : étude critique, documents et catalogue raisonné : tome VI : Génie et folie : le Radeau de la Méduse et les Monomanes*, París, Wildenstein Institute, 1994.

BENJAMIN, W., “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989.

BERMEJO, F., “Lógica dualista, piedad monosteísta: la fisonomía del dualismo maniqueo”, *Ilu, revista de ciencias de las religiones*, nº12, pp. 55-79, 2007.

BIRLANGA, J. Y SENDINO, B., “Spencer Tunick, la fotografía del alma. Desnudar el cuerpo, vestir la ciudad”, *A Parte Rei, revista de filosofía*, nº 31, pp. 1-21, 2004.

BLANCO, A., “Entrada libre. Deseo carnal”, *Vértigo, revista de cine*, nº2, pp. 39-42, 1992.

BODEI, R., *La forma de lo bello*, Madrid, Visor, 1998.

- BOWIE, A., *Estética y subjetividad; la filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría estética actual*, Madrid, Visor, 1999.
- BOZAL, V., *Mímesis: las imágenes y las cosas*, Madrid, Visor, 1987.
- BRACEWELL, M., *Damien Hirst, Requiem I*, New York, Other Criteria Books, 2009.
- BRAID, B., "The bizarre performative murders in *Hannibal* (2013)", *The outlandish, uncanny, bizarre: culture literature philosophy*, Wrocław, University of Opole, 2016.
- BREDEKAMP, H., *Sandro Botticelli, La Primavera : Florenz als Garten der Venus*, Frankfurt, Fischer-Taschenbuch-Verlag, 1990.
- BRÖNTE, C. *Jane Eyre*, Madrid, Austral, 2016.
- BURKE, E., *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Madrid, Tecnos, 1997.
- CABRERO, M., "La noción de mimesis en Aristóteles", *Circe de clásicos y modernos*, nº10, pp. 285-288, 2006.
- CANTERA, A., "Una visión dualista del origen del mundo: la cosmogonía zoroástrica", *Religions del món antic : la creació : II cicle de conferències*, pp. 137-160, 2001.
- CARDONA, F., *Mitología griega*, Barcelona, Olimpo, 1996.
- CARRERAS, A., "El estructuralismo de Lévi-Strauss", *Saitabi*, nº22, pp. 23-35, 1972.
- CASCAJOSA, C., No es televisión, es HBO: La búsqueda de la diferencia como indicador de calidad en los dramas del canal HBO, *Zer*, nº 21, pp. 23-33, 2006.
- CAYÓN, L., "Gente que come gente; a propósito del canibalismo, la caza y la guerra en la Amazonía", *Naguaré*, vol. 26, nº2, pp. 19-49, 2012.
- CONNELLY, F., *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2015.
- CRISÓSTOMO, R.,

- “Dr. Lecter y Mr. Dexter Morgan: mutaciones del héroe postclásico en la ficción televisiva”, *Área abierta*, vol.14, nº2, pp. 35-52, 2014.

- “Apetito por lo horrible; lo bello y lo siniestro en *Hannibal*”, *La representación del horror; semiótica, estética y estudios culturales*, *Ápeiron*, pp.156-168, 2015.

-“Est(ética) en *Hannibal*”, *Fedro, Revista de Estética y Teoría de las artes*, nº17, pp.112-118, 2017.

CUADRADO, J., “La invención de Hugo”, *Revista Atticus*, nº 6, pp. 89-95, 2012.

DAHLSTROM, A., “Owls and Cannibals Revisited: Traces of Windigo Features in Meskwaki Texts”, *Papers of the 34th Algonquian Conference*, University of Manitoba, pp. 81-114, 2003.

D’ANGELO, P., *Estética del Romanticismo*, Madrid, Visor, 1999.

DE MONFREID, H., *Le radeau de la méduse*, París, Grasset, 1958.

DE QUINCEY, T., *Del asesinato considerado como una de las Bellas Artes*, Madrid, Alianza, 2013.

DE LA TORRE, T.,

-*Series de culto*, Barcelona, Minotauro, 2015.

-*Historia de las series*, Barcelona, Roca Editorial de Libros, 2016.

DEPETRIS, C., “Estética del horror: la sublimidad en dos relatos de Edgar Allan Poe y Leopoldo Lugones”, *Revista chilena de literatura*, nº 57, pp. 95-104, 2000.

ECO, U.,

-*Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen. 1992.

-*Historia de la fealdad*, Barcelona, Lumen, 2004.

-*Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 2006.

- *El nombre de la rosa*, Barcelona, Penguin Random House, 2016.

ECO, U. Y PEZZINI, I., *El Museo*, Madrid, Casimiro, 2014.

- EDGAR, R., MARLAND, J. Y RAWLE, S., *El lenguaje cinematográfico*, Barcelona, Parramón, 2016.
- ELLIOTT, J., "This is my becoming: Transformation, Hybridity, and the Monstrous un NBC's Hannibal", *Revenant: Critical and Creative Studies of the Supernatural*, University of Toronto, 2016.
- ENHUBER, M., "how is Damien Hirst a cultural entrepreneur?", *Artivate, a journal of entrepreneurship in the arts*, vol. 3, issue 2, pp. 3-20.
- ESPAÑA, A., "El doble y el espejo en *Cisne negro* (Darren Aronofsky, 2010)", *Fotocinema, revista científica de cine y fotografía*, nº 4, pp. 120-139, 2012.
- FERNÁNDEZ, R., *Análisis de la situación del arte contemporáneo; una aproximación a través de la figura de Damien Hirst*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2013.
- FERNÁNDEZ, V., "Nacer de hombre nacer de mujer, los nacimientos partenogénicos de la generación de los dioses olímpicos: ateneas y hefestos", *El Futuro del Pasado*, nº 2, pp. 545-577., 2011.
- FERRER, M., *Lo siniestro como condición y límite del MRI. A propósito de David Lynch*, Castellón, Universitat Jaume I, 2017.
- FINOL, L., "Stanley Kubrick y la espiral del tiempo", *Fotocinema, revista científica de cine y fotografía*, nº12, pp. 249-262, Madrid, 2016.
- FOUCAULT, M., *Du gouvernement des vivants. Cours au Collège de France, 1979-1980*. Paris: Gallimard, 2012.
- FREUD, S., *Obras completas. De la historia de una neurosis infantil (el «Hombre de los Lobos») y otras obras (1917-1919)*, vol. XVII, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1992.
- GAMONAL, R., "Títulos de crédito: píldoras creativas del Diseño Gráfico en el Cine", *Icono 14, revista de innovación y nuevas tecnologías*, nº 6, pp. 1-25, 2005.
- GARCÍA, A., "La estética del asco. Lo repugnante en la serialidad contemporánea", *La estética televisiva en las series contemporáneas*, Valencia, Tirant Lo Blanch, 2018.

GARCÍA, C. *Iconografía fantástica y simbolismo en el Renacimiento*, León, Universidad de León, 2000.

GARCÍA, L., “El espejo televisivo de Claude. Estética, ciencia y ficción en *Black Mirror*”, *Secuencias, revista de historia del cine*, nº 38, pp. 47-64, 2013.

GÓMEZ, F., “Análisis del opening de Dexter como paradigma de las partículas de apertura y cierre de las series de televisión dramáticas norteamericanas contemporáneas”, *La comunicación pública secuestrada por el mercado, Actas III Congreso Internacional Latina de Comunicación Social*, nº 3, pp. 1-28, 2011.

GONZÁLEZ, S., “La consolidación del antihéroe como fenómeno en la ficción serial”, *Asesinos en serie(s), representación persuasiva del “serial killer” en la ficción televisiva contemporánea*, Madrid, Síntesis, 2015, pp. 361-363.

GONZÁLEZ, A., *Los mundos oníricos de David Lynch*, Badajoz, Universidad de Extremadura, 2017.

GONZÁLVEZ, J., “La pervivencia de lo grotesco De Jerónimo Bosco a Paul McCarthy”, *El artista: revista de investigaciones en música y artes plásticas*, Nº10, pp. 118-130, Murcia, 2013.

GUBERN, R., *Historia del cine*, Barcelona, Anagrama, 2014.

GUZMÁN, V. Y VILA, J., “Influencia del spaghetti-western en *Malditos Bastardos* de Quentin Tarantino” *Área abierta*, nº26, pp. 1-17, 2010.

HARRIS, M., *Caníbales y reyes; los orígenes de la cultura*, Barcelona, Salvat, 1985.

HARRIS, T.,

-*El Dragón Rojo*, Barcelona, Penguin Random House, 2015.

-*El Silencio de los Corderos*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1990.

-*Hannibal*, Barcelona, Grijalbo, 2000.

-*Hannibal, el origen del mal*, Madrid, Plaza y Janés, 2006.

HEGEL, G., *Lecciones sobre estética*, Madrid, Akal, 1989.

HERNÁNDEZ, M., “Nietzsche en serie, la felicidad desde otra perspectiva: Hannibal Lecter; héroe nietzscheano”, *Bajo Época*, nº2, pp.183-194, Universidad Complutense de Madrid, Madrid 2018.

HERMIDA, A. Y HERNÁNDEZ-SANTAOLALLA, V., *Asesinos en serie(s)*, Madrid, Síntesis, 2015.

HIDALGO, A., *La fotografía en el cine de Stanley Kubrick*, Badajoz, Universidad de Extremadura, 2018.

IMPELLUSO, L., *La naturaleza y sus símbolos, plantas flores y animales*, Barcelona, Electa, 2003.

JONES, D., “*Eat yourself, Clarice*”, *the banal legacy of Hannibal Lecter*, United States, Createspace, 2017.

JUAN, M., *David Lynch*, Madrid, JC, 1991.

KANT, I., *Crítica el juicio*, Madrid, Espasa-Calpe. 1984.

KAYSER, W., *Lo grotesco, su realización en literatura y pintura*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2010.

LAUTRÉAMONT, *Los cantos de Maldoror*, Madrid, Alianza, 2009.

LAWRYNOWIC, A., “Sade y la falsa demencia. La filosofía del goce y el entrecruzamiento de Utopía y distopía”, *Agora Philosophica*, nº12, pp. 37-56, 2005.

LA RUBIA, L., “Recursos narrativos y repercusiones filosóficas: el doppelgänger en la literatura de ideas (Gógol, Dostoievski y Kafka)”, *Éndoxa, series filosóficas*, nº26, pp.107-135, 2010.

LESLIE, C.R., *Memoirs of the life of John Constable*, Londres, Longman’s Paternoster Row, 1854.

LÉVI-STRAUSS, C.,

-*We are cannibals and other essays*, New York, Du Seuil, 2013.

-*Mitológicas; lo crudo y lo cocido*, México, Fondo de Cultura Económica, 1968.

- Totemismo en la actualidad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1962.
- Antropología estructural*, Barcelona, Paidós, 1987.
- Estructuras elementales del parentesco*, Barcelona, Paidós, 1998.
- LEVY, P., *Dispelling Wetiko, Breaking the Curse of Evil*, California, North Atlantic Books, 2013.
- LINDSAY, J., *Dexter, el oscuro pasajero*, Barcelona, Urano, 2004.
- LIPOVETSKY, G. Y VARGAS, M., “Conversación entre Mario Vargas Llosa y Gilles Lipovetsky”, *Comunicación, estudios venezolanos de comunicación*, nº62, pp. 108-113, 2013.
- LÓPEZ, I., *Arte y Canibalismo, visión del canibalismo ritual, del guerrero y del caníbal europeo, bajo el prisma del arte y el cine contemporáneo*, Granada, Universidad de Granada, 2016.
- LOZANO, I. BRAVO, R. Y LÓPEZ, F., *Reyes, espadas, cuervos y dragones. Estudio del fenómeno televisivo Juego de Tronos*, Madrid, Fragua, 2013.
- MANRIQUE, M., “Alabanza del arte grotesco y del artista menestral en la Accademia della Val di Blenio, por Giovanni Paolo Lomazzo; aproximación teórica, antología y traducción de sus poemas”, *Locvs Amoenvs*, nº8, pp. 133-145, 2005.
- MARTÍNEZ, A., “Cisne negro”, *Atticus*, nº 14, pp. 77-80, 2011.
- MARTÍNEZ, J., “El rincón de la música clásica: Tchaikovsky y los grandes ballets”, *Bit*, nº 206, p.65, 2017.
- MCKEE, R., *El guión*, Barcelona, Alba, 2009.
- MCLEAN, J., *The art and making of Hannibal*, United Kingdom, Titan Books, 2015.
- MEGINO, C., “El mal en el orfismo”, *Orfeo y el orfismo; nuevas perspectivas*, pp.117-130, 2009.
- MONTAÑANA, J., “La tipografía del serial killer: análisis narrativo y estético del opening de *Hannibal* y *Dexter*”, *Congreso Internacional Nuevas Narrativas*, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2017.

- MOROS, M., *Historia natural del canibalismo*, Madrid, Nowtilus, 2008.
- NIETZSCHE, F.,
- El nacimiento de la tragedia: o Grecia y el pesimismo*, Madrid, Alianza, 1984.
 - *Más allá del bien y del mal*, Madrid, Alianza, 1995.
 - El Ocaso de los Ídolos*, Proyecto Espartaco, 2000-2002.
 - Las consideraciones intempestivas (1873-1876)*, Roma, Greenbooks, 2016.
 - Así habló Zaratustra*, Madrid, Globus Comunicación, 2011.
 - Anticristo*, editor MVP, 2018.
- OYARZUN, P.C., “Víctor Hugo y lo grotesco”, *Revista de Teoría de Arte*, Universidad de Chile, nº12, pp. 105-137, 2016.
- PANCORBO, L., *El banquete humano*, Madrid, Siglo XXI, 2008.
- PAZOS, A., “In memoriam. La obra de Claude Lévi–Strauss (1908–2009). Unidad humana y diferencia cultural”, *Revista de Antropología Social*, nº 19, pp. 9-23, 2010.
- PICÓN, D., *Visiones de William Blake: recepción en los siglos XIX y XX*, Barcelona, Calambur, 2017.
- PIÑEIRO-OTERO, T., “Intenciones e intersecciones de la música clásica en *Hannibal* de Bryan Fuller (NBC)” *Revista Atalante*, nº21, pp. 177-189, 2016.
- PIZARNIK, A., *La condesa sangrienta*, Barcelona, Libros del Zorro Rojo, 2015.
- PLATÓN, *Diálogos III; Fedón, Banquete, Fedro*, Madrid, Gredos, 1988.
- PONSATÍ, O., “Harry Potter o la deficiencia moral”, *Educación y Biblioteca*, nº 164, pp. 95-98, 2008.
- PUCHE, D., “Notas sobre el catastrofismo cultural; Nietzsche y la cultura de masas”, *Prometeica, revista de filosofía y ciencias*, nº13, pp. 21-31, 2013.
- RAMOS, L., *El concepto del doble en la fotografía artística: el Doppelgänger*, Madrid, Universidad complutense de Madrid, 2016.

- RHODES, J., *Instrumental*, Madrid, Blackie Books, 2014.
- RIAMBAU, E., *Stanley Kubrick*, Madrid, Cátedra, 1995.
- ROAS, D., “El horror de lo imposible”, *Brumal, Revista de investigación sobre lo fantástico*, Universidad Autónoma de Barcelona, vol.VI, nº2, pp. 9-13, 2018.
- ROBBINS, H., *1791, El último año de Mozart*, Madrid, Siruela, 2005.
- RODRÍGUEZ, R., "Música clásica y medios de comunicación: *Roll over, Beethoven*", *Trípodos*, nº26, pp. 95-105, 2010.
- ROLAND, M., “Catalogue "François Boucher" (1703-1770)”, *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, nº2, 1987. pp. 194-196.
- ROSENKRANZ, K., *Estética de lo feo*, Madrid, Julio Ollero, 1992.
- RUIZ, A., "Los experimentos de Brian Reitzell en Hannibal", *El País*, 2014, Disponible en: https://elpais.com/cultura/2014/11/20/television/1416466860_141646.html
- RUIZ, J., “Hannibal lector como ejemplo de personaje transmedia: un estudio de caso”, *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, nº 28, pp. 42-59, 2017
- RUIZ-AYÚCAR, L., “las dos caras del mal: Poe, Anne Rice y Chuck Palahniuk”, *Revista de filología*, nº28, pp. 141-149, 2010.
- RUVALCABA, J., “Los sacrificios humanos y su relación con la dieta y el canibalismo azteca en el momento de la Conquista”, *Revista española de antropología americana*, nº48, pp. 121-142, 2018.
- SALIBA, D., “Hannibal, la reformulación del horror”, *Seminario clásica/novísima ficción serial televisiva*, Universitat Oberta de Catalunya, 2015.
- SÁNCHEZ, J., *Historia del cine; teorías, estéticas, géneros*, Madrid, Alianza, 2018.
- SASTRE, J., *Historia de la música electrónica: Influencia del theremin en la producción musical y cinematográfica*, Valencia, Universitat politècnica de València, 2016.

- SAVINIO, A., *La nascita di Venere*, Milano, Adelphi, 2017.
- SCHLEGEL, F., *Poesía y Filosofía*, Madrid, Alianza, 1994.
- SHELLEY, M., *Frankenstein o el moderno Prometeo*, Barcelona, Plutón, 2013.
- SOLÁNS, P., *Accionismo vienés*, Madrid, Nerea, 2000.
- SOLOGUREN, J., “Fisiología de la moral. Sobre la crítica de la moral en Nietzsche”, *Revista de filosofía*, pp. 61-67, 2016.
- SOULAGES, J., “Formato, estilos y géneros televisivos”, *Los formatos de televisión*, Barcelona, Designis, 2005.
- SPECTOR, P., *Wall of pain*, London, Omnibus Press, 2010.
- STANLEY-BAKER, J., *Arte japonés*, Barcelona, Destino, 2000.
- TAYLOR, C., *Inside HBO'S Game of thrones*, San Francisco, Chronicle books, 2014.
- TATARKIEWICZ, W., *Historia de seis ideas*, Madrid, Alianza, 2010.
- TORO, S., “Un híbrido de horror y belleza: La condesa Sangrienta de Alejandra Pizarnik”, *Letral*, nº8, pp. 99-107, 2012.
- TRÍAS, E., *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Penguin Random House, 2018.
- VALERO, L., “Análisis de las características generales de la heráldica gentilicia española y de las singularidades heráldicas existentes entre los diversos territorios históricos hispanos “, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2007.
- VILAR, G., “La estetización de la imagen violenta en el arte contemporáneo”, *Filosofía en imágenes*, Zaragoza, 2012.
- VV.AA., *El cine*, Barcelona, Salvat, 1978.
- VV.AA., *Joel Peter Witkin*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1988.
- VV.AA., “El cine en la era audiovisual”, *Historia general del cine*, vol. XII, Madrid, Cátedra, 1995.
- VV.AA., *La guía del Louvre*, París, Musée du Louvre Editions, 2005.

VV.AA., *Historia de la música occidental*, Madrid, Alianza Música, 2008.

VV.AA., *Estudio sobre el Crepúsculo de los ídolos de F. Nietzsche*, Valencia, Universitat de València, 2010.

WAGNER, R., *La obra de arte del futuro*, Valencia, Universitat de València, 2007.

WALL, A., "Glenn Gould y el retorno en las Variaciones Goldberg", *Acta Poetica*, nº27, pp. 293-324, 2006.

WILLIAMS, N., "Eating Blake, or an Essay on Taste: The case of Thomas Harris's *Red Dragon*", *Cultural Critique*, nº 42, pp. 137-162, 2016.

ZURDO, D., "La plastinación de Gunther von Hagens; revolución en el estudio de la anatomía", *Manual formativo de ACTA*, nº 46, pp. 9-22, 2007.

BIBLIOGRAFÍA ONLINE

AMARA, L. "El lugar del museo/ En lugar del museo", *El Estado Mental*, 2015, Disponible en: <https://elestadomental.com/diario/el-lugar-del-museo-en-lugar-del-museo>(Consultado 16/05/2019)

BÁEZ, F., "Thomas de Quincey: el crimen como hecho estético", *Especulo*, Revista de Estudios Literarios, Universidad Complutense de Madrid, 2003, Disponible en: <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero23/quincey.html> (consultado 14/05/2019)

GÓMEZ, P., "Claude Lévi-Strauss. Vida, obra y legado de un antropólogo centenario", *Gazeta de antropología*, Nº 26, 2010, Disponible en: https://www.ugr.es/~pwlac/G26_01Pedro_Gomez_Garcia.pdf(consultado 17/04/2019)

HUGO, V., *Cromwell*, 1827, Disponible en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cromwell--0/html/feff3796-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.htm(Consultado 02/06/2019)

MARÍ, F., "Micmacs à tire-larigot, la trilogía del excéntrico humor de Jean-Pierre Jeunet está completa", *Film Historia*, vol. 20, nº 2, 2010, Disponible en: <http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecaDigital/cinema/filmhistoria/2010/filmhistoria/2/film03.html>(Consultado 14/06/2019)

MONTAIGNE, M., *Ensayos*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ensayos-de-montaigne--0/html/>

(Consultado 16/04/2019)

MORISON, S., *Principios fundamentales de la tipografía*, 1936, Disponible en: <https://www.unostiposduros.com/principios-fundamentales-de-la-tipografia-por-stanley-morison/>(Consultado 17/03/2019)

NIETZSCHE, N., *Así habló Zaratustra*, *Dominio Público*, URL: http://www.dominiopublico.es/libros/N/Friedrich_Wilhelm_Nietzsche/Friedrich%20Wilhelm%20Nietzsche%20-%20As%C3%AD%20Habl%C3%B3%20Zaratustra.pdf

(Consultado 02/06/2019)

OTTO, E., “El tema del doble en *William Wilson*, de E.A. Poe”, *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, nº 30, 2005, Disponible en: <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero30/wwilson.html>(Consultado 19/06/2019)

PEDROSA, J., *De Lévi-Strauss al cuento tradicional*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/lo-crudo-y-lo-cocido-teoria-simbolo-texto-de-levi-strauss-al-cuento-tradicional/html/>(Consultado 14/04/2019)

POE, E.

-*Aventuras de Arthur Gordon Pym*, Valencia, imprenta de José Rius, 1861. Disponible en: https://books.google.es/books?id=S7PpzEH-xggC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false(Consultado 01/06/2019)

-*William Wilson*, Biblioteca virtual Universal, Disponible en: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/131566.pdf>(Consultado 06/06/2019)

RODRIGUEZ, J.,” *La doble vida de Verónica*: Entre el cielo y la tierra, entre la libertad y el destino... bajo la mirada de Kieslowski”, *Film*, vol. 21, nº 2, 2011, Disponible en: <http://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/13849/17166> (Consultado 11/06/2019)

SUCH, M., “*Hannibal* y sus deudas a Stanley Kubrick y *El silencio de los corderos*” *Espinof*, 2014, Disponible: <https://www.espinof.com/series-de-ficcion/hannibal-y-sus-deudas-a-stanley-kubrick-y-el-silencio-de-los-corderos> (Consultado 16-04/2019)

TRONCOSO, C., “Polémico museo de cadáveres humanos seguirá abierto en Berlín tras tres años de disputas”, *Emol*, 2018, Disponible en: <https://www.emol.com/noticias/Espectaculos/2018/09/10/920162/Polemico-museo-de-cadaveres-humanos-seguira-abierto-en-Berlin-tras-tres-anos-de-disputas.html> (Consultado 27/05/2019)

RECURSOS ONLINE

“*Crudo*, cine de terror más allá del impacto gratuito”, *Espinof*, 2017, Disponible en: <https://www.espinof.com/criticas/syfy-2017-crudo-cine-de-terror-mas-alla-del-impacto-gratuito> (Consultado 14/06/2019)

“*Hannibal*, How Bryan Fuller approached the iconic character”, *IGN*, 2013, Disponible en: <https://www.ign.com/articles/2013/04/04/hannibal-how-bryan-fuller-approached-the-iconic-character-and-why-clarice-starling-cant-appear-red-dragon-the-silence-of-the-lambs> (Consultado 13/04/2019)

Blog de Janice Poon, la diseñadora de alimentos de la serie *Hannibal* (2013) Disponible en: <http://janicepoonart.blogspot.com/> (Consultado 18/02/2019)

“El museo del Prado traslada el reto #10yearschallenge al mundo del arte”, *Museo del Prado*, 2019, URL: <https://www.museodelprado.es/actualidad/noticia/el-museo-del-prado-traslada-el-reto/4a1f1863-0e44-87a5-e13b-465d424fddd3> (Consultado 14/03/2019).

Royal Opera House en cines, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=or16x8T-19w> (Consultado 17/05/2019)

Histórico bis en *Lucia di Lammermoor*, Teatro Real, 2018, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QjT4fQA37Jc> (Consultado 21/05/2019)

Página online oficial de Teatro Real. URL:
<https://www.teatroreal.es/es/noticia/semana-opera-del-teatro-real-opera-alla-donde-estes> (Consultado 21/05/2019)

"«Si se pierde 'Twin Peaks', no sabrá de qué hablar». Así narró ABC la llegada del fenómeno televisivo en 1990", ABC, 2017, URL:
https://www.abc.es/play/series/noticias/abci-narro-abc-llegada-fenomeno-twin-peaks-201705240121_noticia.html (Consultado 22/05/2019)

“Destrozan el mito de Hannibal Lecter”, *Playground*, 2017, URL:
https://www.playgroundmag.net/now/psicopatas_22626097.html (Consultado 29/06/2019)

Información acerca de Rebekah Brooks, *The Guardian*, 2017, URL:
<https://www.theguardian.com/media/2017/mar/09/phone-hacking-lawyers-seek-access-to-murdoch-and-brooks-deleted-emails> (Consultado 16/05/2019)

“Él quería sacrificarse. Quería ser comido vivo.” *PlayGround*, URL:
https://www.playgroundmag.net/studio/historias/armin-meiwes-documental-entrevista-canibal_22658278.html (Consultado 17/04/2019)

“Vorarefilia: síntomas, causas y tratamiento de esta parafilia”, *Psicología y mente*, URL:
<https://psicologiaymente.com/clinica/vorarefilia> (Consultado 07/06/2019)

Tráiler de la película *Blood Feast* (1963). URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=Dy2At9VOFgM> (Consultado 09/06/2019)

Escena de la película *Pink Flamingos* (1971). El ataque caníbal a los policías. URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=NrayPuOqXU8> (Consultado 13/06/2019)

Tráiler de la película *Holocausto Caníbal* (1980). URL:
https://www.youtube.com/watch?v=fwR7E_n7isE (Consultado 13/06/2019)

Tráiler de la película *Delicatessen* (1991), URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=Tg3V8HDK5go> (Consultado 14/06/2019)

Tráiler de la película *Dumplings* (2004), URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Az2q1h6SsUw> (Consultado 15/06/2019)

Tráiler de la película *Raw* (2016), URL: https://www.youtube.com/watch?v=gFIXVX2af_Y (Consultado 14/06/2019)

Tráiler de la serie *Twin Peaks* (1990), URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bPEXxvrtvyg> (Consultado 27/04/2019)

Página oficial de HBO, propietaria de *A dos metros bajo tierra* (2001), URL: <https://en.hboespana.com/series/six-feet-under/c2d822cc-a776-45c5-9e4f-156d566e9816> (Consultado 27/04/2019)

Tráiler de la serie *The Walking Dead* (2010), URL: <https://www.youtube.com/watch?v=sfAc2U20uyg> (Consultado 28/04/2019)

Página oficial de AMC, propietaria de *The Walking Dead* (2010), URL: <https://www.amc.com/shows/the-walking-dead> (Consultado 28/04/2019)

Tráiler de *Breaking Bad* (2008), URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ceqOTZnhgY8> (Consultado 28/04/2019)

Entrevista a Bryan Fuller en *AVClub*, URL: <https://tv.avclub.com/hannibal-s-bryan-fuller-on-the-intimacy-between-will-an-1798268050> (Consultado 24/05/2019)

E. OTTO: “El tema del doble en *William Wilson*, de E.A. Poe”, *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, nº 30, 2005, URL: <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero30/wwilson.html> (Consultado 19/06/2019)

Tráiler de la película *Cisne Negro* (2010), URL: <https://www.youtube.com/watch?v=5ja1XOB-bs> (Consultado 07/06/2019)

Tráiler de la película *Us* (2019), URL: <https://www.youtube.com/watch?v=hNCmb-4oXJA&t=15s> (Consultado 07/06/2019)

Entrevista al director Jordan Peele sobre su película *Us* (2019) en la BBC, URL: <https://www.bbc.com/news/av/entertainment-arts-47559860/director-jordan-peelee-on-his-new-horror-film-us> (Consultado 07/06/2019)

Tráiler de la película *Inseparables* (1988), URL: <https://www.youtube.com/watch?v=yRRhCh-CctU> (Consultado 07/06/2019)

Tráiler de la película *La doble vida de Verónica* (1991), URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NkoSzZafpEY> (Consultado 08/06/2019)

Escena conocida como *La pasión de Verónica*, de la película *La doble vida de Verónica* (1991), URL: <https://www.youtube.com/watch?v=dJqUZFunBsk&t=12s> (Consultado 09/06/2019)

Página oficial de Patti Podesta, diseñadora de producción del episodio piloto *Apéritif*. URL: <https://www.pattipodesta.com/category/narrative/hannibal> (Consultado 13/02/2019)

En esta escena Hannibal está cocinando una pierna que además preparará con barro, convirtiendo la cocina en una manualidad. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ERf2QUejG0c> (Consultado 28/04/2019)

Exposición de Joel Peter Witkin en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1988. URL: <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/joel-peter-witkin> (Consultado 19/04/2019)

El baño turco en la página oficial del Museo del Louvre, URL: <https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/turkish-bath> (Consultado 07/06/2019)

Escena de la película *El perfume; historia de un asesino* (2006), URL: <https://www.youtube.com/watch?v=xtz6dAjWz3g> (Consultado 28/05/2019)

Tráiler de la película *Hard Candy* (2005), URL: <https://www.youtube.com/watch?v=jksk-8PpOw8> (Consultado 22/05/2019)

Tráiler de la película *Cube* (1997), URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Esjc0rPj3K4> (Consultado 22/05/2019)

- Tráiler de *El Resplandor* (1980), URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IiSjPcRWjYA> (Consultado 20/06/2019)
- Apertura de *Juego de Tronos* (2011), URL: https://www.youtube.com/watch?v=s7L2PVdrb_8 (Consultado 17/05/2019)
- Apertura de *Black Mirror* (2011), URL: <https://www.youtube.com/watch?v=i8tBU5BqHtw> (Consultado 17/05/2019)
- Apertura de *Historias para no dormir* (1966), URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ujBHcbfCwJA> (Consultado 17/05/2019)
- Apertura de la serie *Breaking Bad* (2008), URL: <https://www.youtube.com/watch?v=F1HNUAE9WdU> (Consultado 18/05/2019)
- Apertura de la serie *Hannibal* (2013), URL: <https://www.youtube.com/watch?v=rJ07nxw88gQ> (Consultado 18/05/2019)
- “*Hannibal* (2013)”, *Art of the title*, URL: <https://www.artofthetitle.com/title/hannibal/> (Consultado 21/05/2019)
- “Composer Brian Reitzell Explains His Psychotic Music for NBC’s *Hannibal*”, *Vulture*, URL: <https://www.vulture.com/2014/09/brian-reitzell-hannibal-music-interview-composer.html> (Consultado 02/04/2019)
- Muestra del sonido de teatro kabuki, URL: https://www.youtube.com/watch?v=eHMqB_2Z2-w (Consultado 01/07/2019)
- Primera escena de *Malditos Bastardos* (2009) y primera aparición de Hans Landa, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Hf0xB5SWZ24> (Consultado 07/04/2019)
- Tráiler de la película *Regresión* (2016), URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-qJXX32U3Bk> (Consultado 09/04/2019)
- Escena de la película *The elephant man* (1980), URL: https://www.youtube.com/watch?v=vHswu1Ad_wI (Consultado 10/04/2019)

“Hannibal, How Bryan Fuller approached the iconic character”, *IGN*, 2013, Disponible en: <https://www.ign.com/articles/2013/04/04/hannibal-how-bryan-fuller-approached-the-iconic-character-and-why-clarice-starling-cant-appear-red-dragon-the-silence-of-the-lambs> (Consultado 13/04/2019)

Bodegón de frutas y florero de cristal (1781), Página oficial Museo del Prado, URL: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/bodegon-de-frutas-y-florero-de-cristal/305391fb-fd68-4ae2-86aa-f4c8331a21a4>(Consultado 15/04/2019)

Tráiler de *House of cards* (2013), URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ULwUzF1q5w4>(Consultado 15/04/2019)

Escena de *El silencio de los corderos* (1991) donde se muestra a Hannibal Lecter matando mientras escucha la pieza de Bach, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Jgza7PwUr6k>(Consultado 15/04/2019)

Web oficial de Glenn Gould, URL: <http://glenn Gould.com/> (Consultado 07/02/2019)

Escena de la película *Salvar al soldado Ryan* (1998), URL: <https://www.youtube.com/watch?v=M0ev6aktW1o> (Consultado 17/03/2019)

Rains of Castamere, de Ramin Djawadi, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=L9SIS6wBxpI> (Consultado 14/03/2019)

ANEXO I

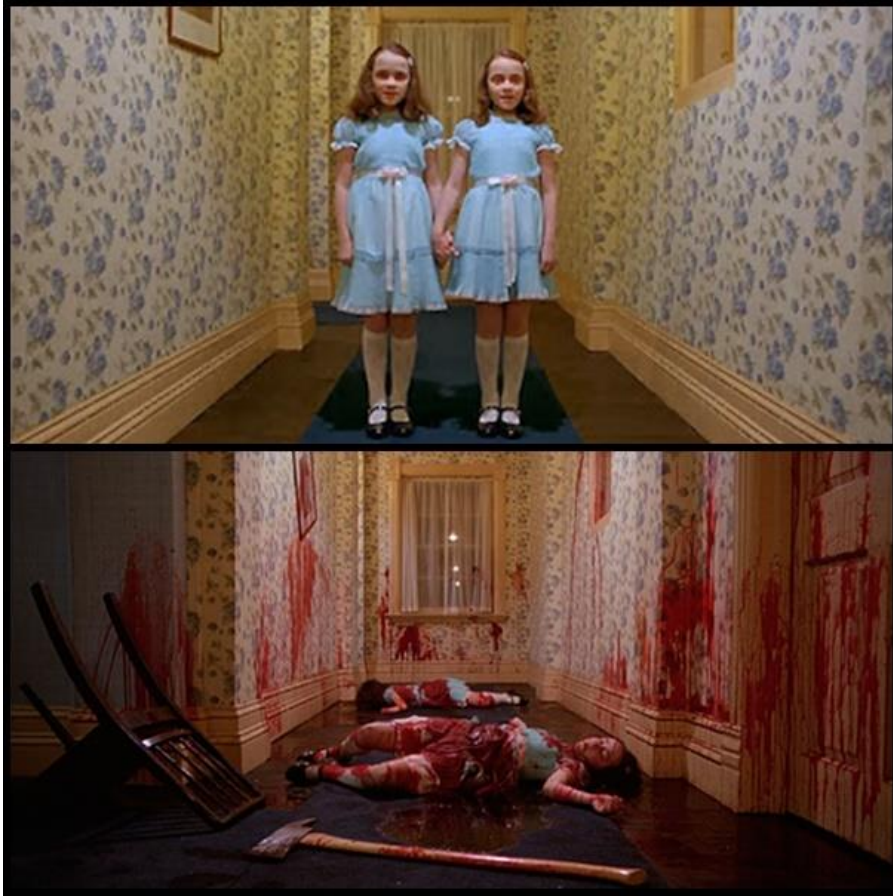


Lámina 1. Escena en que Danny ve a las gemelas en el pasillo en *El Resplandor* (1980)

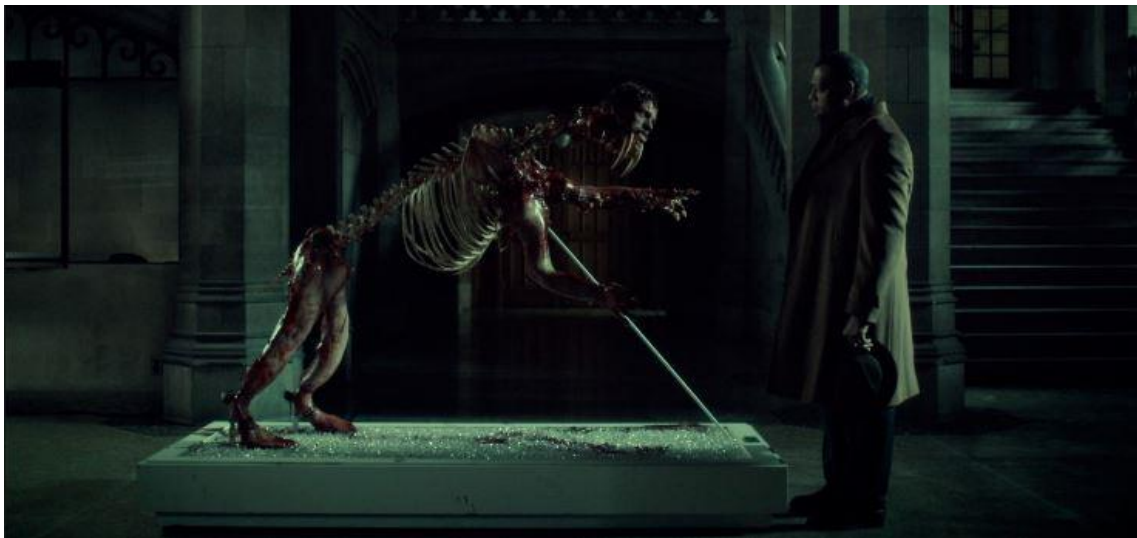


Lámina 2. Jack Crawford ante el cadáver de Randal Tyer en el Museo de Historia Natural.



Lámina 3. El *wendigo* caracterizado como Shiva.



Lámina 4. Cadáveres caracterizados como Céfiro y Cloris de la obra de Botticelli.



Lámina 5. Los mundos de Will Graham y Hannibal Lecter. Will representado por la naturaleza y Hannibal por el arte y la cultura.



Lámina 6. Correspondencia de planos entre el inicio y el final de la primera temporada.

Will se ve en la misma situación que Garret Jacob Hobbs.



Lámina 7. El tríptico de Utagawa Kunisada en la consulta de Lecter.



Lámina 8. La psiquiatra Bedelia du Maurier paseando junto al Duomo de Florencia.



Lámina 9. Hannibal y Alana observando a Will, haciendo un símil con la contemplación de una obra de arte.



Lámina 10. Cadáver reconstruido como un árbol y flores a la izquierda. A la derecha una obra de Joel Peter Witkin.



Lámina 11. Transiciones en la escena de presentación de Mason y Margot Verger.



Lámina 12. Planos subjetivos en *Hannibal* (2013) y en *La Naranja Mecánica* (1971).



Lámina 13. Sesión de hipnosis entre Alana y Will.

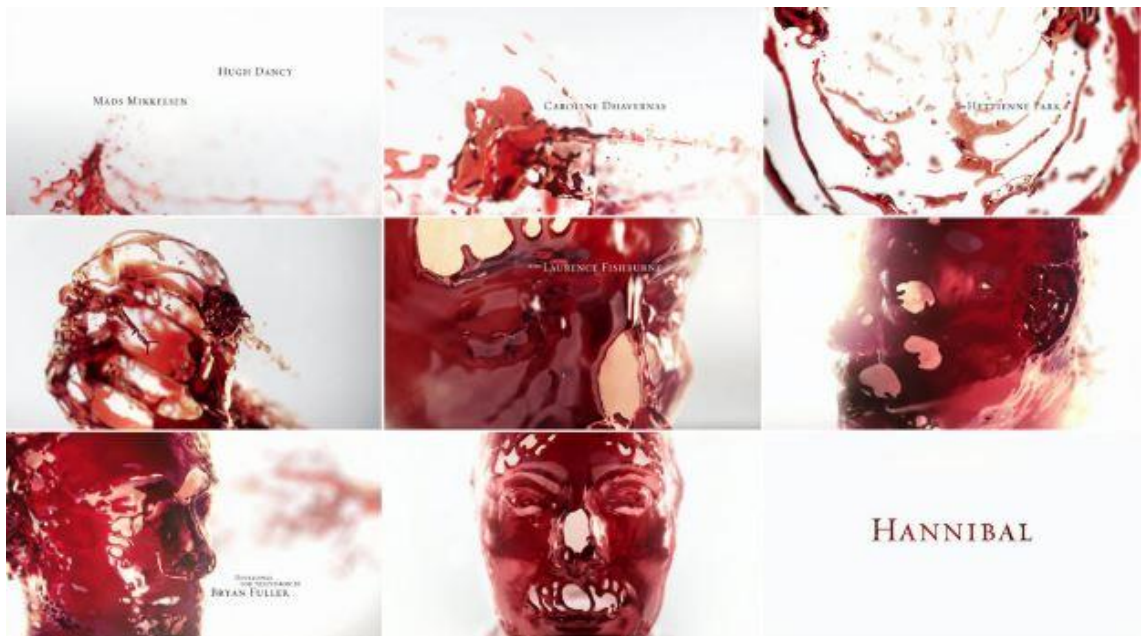


Lámina 14. Cabecera de *Hannibal* (2013).



Lámina 15. Cambio de la paleta de color ante el método de empático de Will.