

Lecter tras bambalinas*

Roberto Ransom

Unamuno escribe: “Y voy luego todos los días al café, a ver y oír a las mismas personas: a oírles las mismas cosas, y verles las mismas caras. Pero ¿es que yo no me repito? Precisamente la personalidad es repetición.”

¿Y cuando no existe esta repetición? ¿O cuando son varias las personalidades que se repiten, en distintos momentos? Porque Lecter se repite como asesino, no de modo predecible y rutinario como el reunirse cada día, y a la misma hora, para tomar café con los amigos, pero sí las veces suficientes para decir que una de sus personalidades es la de asesino. La repetición —que niega que el comportamiento sea insólito, extraordinario, único— hace adivinar, detrás del desenfreno, un método, un hábito, un patrón.

En la locura, la repetición a veces se vuelve excesiva. La personalidad absorbe a la persona. Aquellos gestos, modos de vestir, palabras o ideas predilectas, que nos ayudaban a distinguir al individuo, son lo único que resta de él. Si la personalidad es una máscara, una coraza que permite al individuo relacionarse con el mundo y con los demás y, a la vez, tener una especie de habitación privada, de espacio a puerta cerrada, de “interioridad”, la locura parece estacionarlo precisamente donde no dialoga con los demás ni consigo mismo.

Si consideramos que la persona es única y real, hija amada de Dios, ¿cuál es entonces, la persona real, única y amada de Dios, en Lecter? ¿Cómo localizarla? ¿Desde dónde parten las distintas personalidades —o repeticiones— de Lecter y cómo se relacionan estas repeticiones entre sí? Lecter, el psiquiatra, conoce y estudia al desollador de mujeres para prever su próximo homicidio. Al obrar de esta manera nos indica que el proceder del desollador obedece a ciertas leyes, no es gratuito, es parte de una serie de causas y efectos que tienen su origen en algún momento. Lo cual es igualmente cierto en el caso del propio Lecter. Quizá no sea un origen preciso y delimitable, pero sí algo que tiene que ver con la memoria y con un pasado. La detective está marcada de modo parecido: Lecter le sugiere, la conduce para que reconozca en la matanza de los corderos un posible punto de partida de su propia perturbación (persona). En esto, Lecter parece tutor.

* El presente ensayo forma parte de un libro que aparecerá bajo el título *¿Por qué aterrera Lecter?*

Roberto Ransom. Licenciado en Literatura y Teatro por la UNAM. Entre sus obras destacan las novelas *En esa otra tierra* y *Pasha y Catino*, así como *El Señor Desnudo* (poesía).

Es tal la verosimilitud de Lecter que la impresión aterradora que nos deja es que estamos asistiendo a algo real. Los elementos tomados del cine documental subrayan esta impresión. La complejidad del personaje teatral se logra de distintos modos; y, aquí, me refiero a “complejidad” como una especie de verosimilitud aunque no sea la del naturalismo. Creemos en el personaje o en lo que representa. Como espectadores estamos comprometidos ante una verdad, aunque siempre estemos conscientes del juego, de la ficción que representa la obra de arte. Por lo mismo, el personaje teatral puede adquirir su complejidad por medio de la suma de virtudes y defectos, lo cual imposibilita un maniqueísmo que instale cómodamente como juez al espectador en el bando de los buenos. El espectador siente atracción y rechazo simultáneamente, como ocurre frecuentemente en su trato inicial con cualquier persona. También se desconoce a sí mismo en su trato con el otro, pierde el control sobre sus propias reacciones, lo cual le imposibilita neutralizar al otro mediante un juicio, o cualquier otro tipo de simplificación. Hay una afinidad. Pero también se puede lograr la complejidad o verosimilitud llevando algún rasgo de personalidad, humor corporal, deseo, idea... al extremo. Iago, para Eric Bentley, pertenece a esta categoría: el poeta debe conocer de modo directo y radical la maldad para crear a un Iago, personaje chato según la teoría de la novela, pero de una malignidad tan creíble según



el teatro. Iago se vuelve un arquetipo, sin ser real en un sentido naturalista.

¿Qué ocurre entre un personaje –sobre un escenario o en pantalla– y la persona que lo observa? Para mí, ésta es una de las preguntas más fascinantes del arte teatral. Hay varias redes: la del personaje con los demás personajes y cosas de su mundo ficticio (con la detective, Lecter es padre, tutor, psicoanalista, vidente, enemigo o aliado –a escoger– y, a la vez, siempre enemigo y aliado, niño –¿indefenso?, ¿vulnerable?, ¿malcriado?–, amante –¿seductor?, ¿brillante?, ¿caballero?, ¿violento?–... Ella no puede refugiarse, ni en sí misma; sólo le resta saber cuándo correr el riesgo. Muestra su mayor inteligencia al no tratar de escapar, ni de mentirle a Lecter: acepta sin saber si enloquecerá, morirá o llorará. El también se abre); la del personaje con el espectador; la del personaje con las personas, tanto imaginarias como reales que han existido o existen en la vida del espectador; la del espectador con las personas y las cosas que lo



rodean en ese preciso instante, pero también en el pasado, o que lo aguardan al salir él (o ella) del teatro o del cine; la del personaje con los personajes de otras obras de arte... la lista no termina ahí. En *El silencio de los inocentes*, el entramado es complejísimo y quienes lo idearon y armaron conocen bien el arte de las identificaciones y la manipulación del público. Si la mezcla de virtudes y vicios, o la profundización de un solo rasgo de carácter (sea virtud o vicio), tiene como resultado volver complejo al ser ficticio, crear una red de relaciones tiene como resultado algo parecido. El personaje persiste en el espectador mediante las resonancias que ha desatado.

La relación de Lecter con Clarice es parecida a la del espectador con la película. Nosotros desciframos la película, pero Lecter no sólo lee a Clarice, sino que nos indica que todo nuestro comportamiento es simbólico. Me pongo la corbata y el traje, ¿pero de qué manera? Una mujer baila con un hombre que no es su marido y escoge una música que se asemeja a hacer el amor. Lecter diría: “has cometido adulterio”. Su discurso no es moral, sino cínico. Rechaza como meta imposible –los cínicos suelen considerarse realistas– la radicalidad de la justicia nueva en el Evangelio: *Pues yo os digo: Todo el que mira a una mujer deseándola, ya cometió adulterio con ella en su corazón.*

Sin embargo, es engañosa la idea de que Lecter es malo por no traicionarse –su lucidez, su fidelidad a su propio proyecto, nos invitan a otorgarle una Verdad vista por él aunque no por nosotros (opinión y reacción bastante frecuente ante los grupos religiosos que escogen el suicidio colectivo o el homicidio, en general según un esquema de ser los “electos” y de estar viviendo en la antesala del fin del mundo)–, un amoral pero consecuente, un capaz y exacto lector, sin más, del lenguaje de los símbolos. Hacerlo sería considerarlo un héroe, por encima de la realidad mediocre y mezquina, un ser superior aunque maldito, o un ser lúcido en un mundo desgraciado.

Algunas personas expresaron simpatía para con Lecter. Otras –como mi mujer y yo– vieron la película sin dejar de temer a Lecter por un solo momento. Lo primero no es tan incomprendible: mediante su cacería del otro multiasesino Lecter se vuelve, extrañamente, la ley, el justiciero... el espectador puede proyectar lo negativo, lo enfermizo, lo cruel, sobre el otro olvidando momentáneamente al canibal para de Lecter quedarse solamente con el culto y refinado –*albeit* algo decadente– psiquiatra y hombre de mundo. Así, se subrayan su inteligencia, ironía y sentido del humor, su cinismo y desenfado, su éxito sobre el “sistema”, virtudes mencionadas juntas o de modo aislado por quienes simpatizaron con él. Para quienes se dejaron seducir, el momento de desenfreno homicida se vuelve una sorpresa aun mayor. Lo anterior es uno de los mecanismos favoritos del terror. El monstruo que se declara como tal aterriza menos que el binomio maldad-simpatía, o maldad-belleza, o maldad-inteligencia, ya





que en el proceso de identificación con otras personas uno escoge lo que admira. Si escoge lo carente es, muchas veces, para subrayar, por contraste, lo que admira en sí mismo. O porque lo carente se ha vuelto, para él, en algo atractivo.

Es mediante la distorsión de ciertas leyes naturales que Lecter, al igual que Drácula, parece por momentos o superhumano o subhumano. El hombre conoce la diferencia entre el tiempo interior y el exterior, vive, en sus distintas edades, diferentes tiempos, intuye que biológicamente percibe de modo distinto esto que nombramos "tiempo" a los cuatro años que a los 64. También sabe que percibe el tiempo de modo distinto a otras criaturas. Estamos encerrados en el mundo de nuestro propio tiempo. Los estados emotivos, la edad, la vigilia o el sueño, cambian nuestro tiempo interior. Con Lecter a veces sentimos que vivimos en el mismo momento pero en un tiempo muy distinto. El corazón de Lecter, en su frenesí, late cientos de veces por minuto, así acercándolo a la muerte mientras el mundo a su alrededor y los actos de los hombres se desaceleran vertiginosamente. Para Lecter el mundo se vuelve un accidente en el que el tiempo se dilata. En esa pequeña eternidad el destrozamiento es grande y cuando nos volvemos a encontrar con él, ya en nuestro tiempo, nos impresiona lo que ha hecho en unos breves instantes. Es debido a que nuevamente se comporta como un ser sobrehumano, colocado por encima de las leyes naturales, fuera de la encarnación, o como una criatura, pero distinta al hombre —la mosca percibe el movimiento de nuestro brazo como en cámara lenta—, que sentimos terror. Sin embargo, mientras que la naturaleza explícitamente sobrehumana de un Drácula, u Hombre Lobo o Frankenstein, más que aterrar se vuelve en contra suya, se vuelven increíbles, Lecter parece hiperreal. En este sentido *El silencio (...)* gana seriedad para el terror.

Se puede hacer una nueva versión de un monstruo ya conocido, incluso alejándose tanto como Terminator de Frankenstein, para actualizar un ser mítico o arquetípico; lo cual siempre es azaroso porque depende del público y porque es difícil saber la razón por la cual algunas figuras significan tanto para una época. En este sentido... Edipo, Don Juan, Fausto... Lecter tiene un poco de los tres. La otra posibilidad es que si en películas sobre

Drácula o el Hombre Lobo, hay tradición, mito, estructura, en *El silencio (...)* estamos ante algo nuevo. En la cultura estadounidense de fines del siglo XX hay presiones para que el tipo de multiasesino psicótico se convierta en otro arquetipo.

Lecter también se ubica dentro de varias tradiciones narrativas y cinematográficas propias de su país y cultura. En su relación con el mundo, el protagonista de *El silencio (...)*, es un solitario, un pionero, un bisnieto de los puritanos predestinados a construir la ciudad de Dios en "the wilderness", un hombre que se vale a sí mismo, que descubre, conquista y crea su propia ley. Pero algo ha cambiado. Considerarlo como un hombre, a la vez, injustamente perseguido, o creador de una ley superior a la del entorno, como en el western tradicional, estelarizado por John Wayne, poco creíble pero reconfortante, o una obra con Philip Marlowe, detective duro pero finalmente sentimental e interesado en los demás, es difícil por dos razones: ¿quién es Lecter? y ¿en qué mundo actúa? Tanto Lecter como el mundo se han corrompido. Ya no es claro quién es quien en esta obra alejada, como en ciertas pesadillas, de un mundo moralmente claro, donde el bien y el mal son, con todo y sus gradaciones, distinguibles.

En *El silencio (...)* encontramos ciertos temas: la libertad, la ampliación espacial, la tradición del rebelde, la estrechez del lugar de origen (sentimiento que acompañará al pionero a cualquier sitio: las grandes planicies no aliviarán la sensación de opresión). Podríamos hablar de Lecter como el individualismo llevado al extremo o como de un hombre para quien el mundo debe someterse a su idea de la libertad. La especulación (aunque ya no sea con tierras), "la ilegalidad y el individualismo guiado espiritualmente por el emocionalismo y la multiplicidad de sectas religiosas", son descripciones igualmente válidas para los pioneros de lo que ahora es el sudoeste estadounidense (áreas en un tiempo mexicanas, luego marginales de la cultura angloestadunidense, propia para rebeldes opuestos al orden tradicional) a mediados del siglo pasado, como para Lecter. La siguiente cita muestra cierto aspecto de una realidad, al igual que la apreciación que algunos historiadores estadounidenses han tenido de su propia historia:

Eran enfáticamente provincianos y egocéntricos. *Impulsados por la ganancia inmediata y no por lealtad seccional o nacional. No habían dudado en expatriarse cuando su interés personal los había llevado en esa dirección.* Cuando había sido necesario, habían reclamado como derecho natural... cualquiera que consideraran conducente a su felicidad individual. (...) Eran una raza inquieta, que resentía siempre cualquier restricción e impaciente ante cualquier fracaso para

realizar un progreso rápido. Más de una vez, en la ocupación del Oeste, habían tomado rudamente en sus manos el control de los asuntos y habían actuado violentamente, en aras de una mayor libertad. Sus métodos eran directos, su fe en sí mismos era ilimitada.¹

En suma, eran como cualquier otra "raza de agresivos e indómitos colonizadores. La vida en el Oeste estadounidense parecía, por su rudeza y agresión, un retroceso en la civilización."² Hay otra posible lectura de la frontera: todo parece estar en conflicto, nadie *es*, sino que sólo parece ser (o *es*, pero varias cosas). En esto, los demás personajes se parecen a Lecter y esto le añade complejidad y, por lo

mismo, atractivo a la película. Todos sienten dolor. Sufren, están confundidos, son impulsados por deseos insatisfechos, se cuestionan, actúan y sus motivaciones son poco claras o múltiples... Y, al ser imperfectos, en cierto sentido es más fácil quererlos.

Gene Hackman comenta, en una entrevista, sobre su actuación en la película *Los imperdonables*:

Diría que es un *western* diferente: muestra una visión más bien intelectual de cómo era la vida entonces (...) porque usted sabe que el verdadero Oeste no tiene nada que ver con como lo ha mostrado el cine hasta ahora. Me imagino que debe haber sido un lugar mucho más parecido al Los Angeles de hoy cuando el individuo no sabe si le dispararán o no mientras conduce en la autopista. Es algo aterrador; no era un periodo romántico. Miramos hacia atrás imaginándonos que en esos tiempos llevaban una vida bucólica, más simple, pero en realidad era una vida muy dura.





Es extraño: según lo anterior, Lecter podría ser un pionero desquiciado, un hombre que nunca logra hallar aquella tierra prometida y ancha que acabe con su sensación de estrechez, pero el doctor en psiquiatría es, asimismo, una figura decadente, culto, hipercivilizado, agorafóbico y por lo tanto amante de los laberintos... cabría, incluso, hablar del prototipo del dandy. Lecter, como cualquier dandy, se toma demasiado en serio. Cito a Carmen Corona del Conde en un ensayo suyo sobre el dandismo:

(En *El banquete* de Platón) el joven Alcibiades deslumbra por su belleza y, al mismo tiempo, incomoda a los presentes por estar borracho. Es decir, atrae y seduce, pero también repele y, a fin de cuentas, fascina, porque todo gira alrededor de ser mirado. De modo que el dandismo está fincado en una manera de maldad exhibicionista, de rebeldía. (...) En su infinita complejidad, la naturaleza del dandy redunda en un narcisismo sin límite que lo convierte en un ser ensimismado hasta la esterilidad y el aislamiento. Sus necesidades de penetración social, de moda (indumentaria), de actitud y hasta de creatividad... todas se revierten en un fin único: él mismo. (...) El *snoob*, al igual que el dandy, se mueve entre las clases altas, se comporta como determinado grupo social, imita sus actitudes y es capaz de hacer lo que sea con tal de formar parte de esa selección de gente bella. La diferencia entre ambos es que el dandy, un aristócrata solitario, busca separarse de los demás mediante la sorpresa y

una peculiar distinción. Obtendrá la atención de quienes lo rodean para luego ser segregado por estas mismas notas.

Se ha dado un giro, no sólo en el ángulo de la cámara sino también en la visión del mundo. El pionero es otro, la injusticia se ha vuelto metafísica, ya no es un mundo que se opone por ignorancia o mezquindad al héroe injustamente perseguido, sino un mundo que se ha vuelto horripilante y un protagonista que lo es todavía más. Recientemente parece común en el cine, y en general en el arte estadounidense, esta visión desesperanzada y nihilista. Ya no es el viejo dualismo (el psicópata que amenaza a la familia y a la sociedad; el multiasesino colocado de un lado y el juez del otro), ni una visión del mal como algo real pero subordinado al bien, lo maniqueo ha dado lugar a un espacio donde lo que está en juego son los distintos grados de la maldad.

En *El silencio* (...) todos los espacios son igualmente opresivos. La realidad actual norteamericana es una deprimente sucesión de casas de suburbio, prisiones-manicomios, bodegas, necrocomios, autopistas, que junto con las instalaciones de la escuela de la FBI y el hangar del aeropuerto, son intercambiables y tienen en común su calidad de ampliaciones de un espacio original muy cercano al "el cuerpo es la tumba del hombre" de los órficos. La ciudad es una tumba colectiva, espacio y concentración de una sociedad fronteriza y urbana a la vez. Inclusive en la ciudad, se busca la frontera. El *road*

movie es respuesta a esto. Tanto el cuerpo social como el biológico que se prolonga, se ensancha, abarcando otros espacios que son su continuación y también su expresión y su reflejo: el elevador, la ambulancia, la habitación, el edificio, el suburbio, la ciudad... muestran que no hay salida, ni en los bosques de Nueva Inglaterra, ni en alguna isla del Caribe (cuando vimos la película el escenario final me pareció caribeño; un amigo me indicó que se trata más bien de una marina en Maine). El mundo es un mundo agotado, maligno, carente. Con todo y la ironía —el acoso en vacaciones es burlón— volvemos a Hawthorne, a Melville, el mal está en el bosque, en el mar, pero también está en el corazón del hombre. Pero a este puritanismo le quitamos cualquier posibilidad de gracia y de salvación. El puritanismo se ha transformado en un pragmatismo que parece la respuesta a un deseo de utopía —utopía, entendida aquí, como la creación de una realidad homogénea, estática, final. Si es eso ante lo que estamos, es mucho peor que lo imaginado por Orwell o Huxley.

No sólo los espacios se han vuelto uniformemente asfixiantes y deprimentes, también los tonos de los filtros, ocres, grises y amarillos, distorsionan los rostros y las figuras de los personajes y afectan el estado de ánimo del espectador. La película continúa una tradición y a la vez rompe con ella. Lecter 'es un monstruo gótico. En esta era en apariencia post casi todo, que ha dejado atrás desde los yuppies hasta los monstruos cibernéticos y extraterrestres, curada (casi) de espantos, donde todo es ironía o guasa, volvemos a monstruos de carne y hueso. Como en el mundo clásico y el medieval cristiano, lo monstruoso, al igual que lo divino, se encuentran en el hombre. No es necesario buscar afuera. Lecter, además, nos habla desde el subsuelo. Marginado, figura antisocial, antihéroe, se distingue, sin embargo, al ser monstruo no en contraposición con los demás, sino como continuidad de los demás.

El director de la cárcel-manicomio (¿u hombre del FBI?) le pareció a un amigo mío el probable desollador de mujeres. La senadora se siente culpable por la situación deplorable de su hija: es madre y sin embargo, en un mundo así, es poco lo que puede hacer por, o ofrecer a, sus hijos, y también es miembro de la estructura

política de poder. La detective, como he mencionado en otras páginas, es oscura en lo que tiene de ambiguo su papel de perseguidora-perseguida. Se presenta como inocente, bondadosa, pero lo oscuro es ese algo en ella que la hace apta para el trabajo; no es gratuito que Lecter la respete y la ayude. La bondad diáfana sólo aparece en los gestos de algunos de los personajes periféricos.

Lo cual nos lleva a otra oscuridad: la que existe en nosotros como espectadores. Se ha creado el círculo y se han ejercitado muchas posibilidades: proyección sobre el desollador de lo negativo, identificación con la detective como heroína positiva o identificación con ella en su ambigüedad frente a Lecter; rechazo general ante la película (ambientaciones, personajes, historia) y, sin embargo, involucramiento; simpatía con la inteligencia, cinismo, poder de Lecter; empatía con las víctimas e indignación... Cada espectador se relaciona con distintos personajes y combina estas identidades de modo único.

Lecter se coloca por encima del psicólogo y, a la vez del psicótico; del segundo porque pretende mirarlo desde afuera según su comportamiento obsesivo y pensamiento unidireccional sin que su empatía obstaculice su lucidez. Del primero, porque conoce –intuye pero, a la vez, reconoce– lo que busca. *It takes one to know one*. Esta idea de que entender al otro es de alguna manera parecerse a él, se repite en toda la película: Lecter con el desollador, el director del centro psiquiátrico con Lecter, Lecter con la detective y vice-versa, y el espectador con Lecter.

El principal logro de la película es derrumbar nuestras defensas aunque sea momentáneamente. La película se dirige a nosotros, el protagonista nos contempla, de tú a tú, y queremos huir de nosotros mismos. Lo que aterra no es ser víctima de Lecter, sino *ser* Lecter. Es insoportable pasar de sentirnos posibles víctimas a contemplarnos homicidas, posesos, victimarios. Uno teme la enajenación. También en esto *El silencio (...)* tiene un parentesco con la tragedia, sobre todo con la de Eurípides. Nos asomamos a un abismo como parte del abismo. Reconocemos nuestra capacidad para el mal. “Tú no eres aquel hombre –nos sugiere *El silencio (...)*– pero nada te asegura no terminar como él.” Hay culpa, sin redención. Hay pecado, sin gracia. Reconocemos nuestra capacidad para el mal. Nos sabemos culpables aunque sólo sea de algo latente o posible. Δ



Notas

1 Ray Allen Billington, *Westward Expansion. A history of the american frontier*, 4a. edición, Nueva York, Macmillan Publishing Co., 1974, p. 415.

2 “La separación y la anexión de Texas”, Jesús Velasco Márquez, publicado en *De la rebelión de Texas a la guerra del '47*, coordinadora Josefina Zoraida Vázquez, Nueva Imagen, México, D.F., 1994.