

Un nuevo desfile de los monstruos: *Hannibal*, de Ridley Scott

En la primavera de 1995, Antonio Muñoz Molina y Javier Marías mantuvieron en las páginas del diario *El País* una interesante polémica a propósito del filme *Pulp Fiction*, de Quentin Tarantino. La discusión giraba en torno a si la valoración de una obra artística puede prescindir de la posición ética que ésta adopta, y en particular de cómo influye en dicha valoración la perspectiva con la que la obra de arte aborda el tratamiento de la violencia¹. Creo que no viene mal evocar los términos de aquella discusión, ya que ambos escritores han vuelto a exponer sus opiniones al tratar sobre *Hannibal*, de Ridley Scott, un filme que, al igual que *Pulp Fiction*, muestra una muy evidente complacencia ante la violencia y el sufrimiento humano².

La lectura del reciente artículo de Muñoz Molina refrendó las opiniones que yo me había formado unos días antes, cuando asistí a la proyección de la secuela de *El silencio de los corderos*, y me ayudó también a cobrar el impulso necesario para abordar una reseña que, en gran medida, me resultaba muy antipática de escribir. Habrán comprobado mis sufridos lectores que no suelo dedicarme a poner verde al prójimo (tal vez la única excepción, y aun así parcial, sea mi comentario de [La carta esférica](#), de Arturo Pérez-Reverte); entonces, ¿por qué perder tiempo en hacer sangre de una película que —lo confieso bien a las claras— no me gustó en absoluto? La respuesta parece inevitable: porque *Hannibal* no es una mera creación fallida o imperfecta que se puede despachar con displicencia y media docena de adjetivos volcánicos —de hecho, reúne méritos para convertirse en un éxito de público y (cierta) crítica—, sino un producto brillante, atractivo, pero al mismo tiempo portador de un “mensaje” tanto más criticable por cuanto se transmite a través de un código de innegable perfección formal, y dentro de una campaña comercial que manipula de forma tendenciosa su condición de secuela de aquella interesante película que fue *El silencio de los corderos* (1991).

Soy muy consciente de que estas líneas que acabo de escribir constituyen el paradigma de lo que en nuestro muy sensible panorama cultural se considera inaceptable. Ya veo a algunos (y a algunas, vamos a ser políticamente correctos), proclamar a los cuatro vientos su indignación porque un fulano reaccionario se atreve a dar lecciones de moral. ¿Dónde queda la libertad del artista? —se preguntarán—, ¿por qué ignora este “crítico” cerril la potencia transgresora de *Hannibal*?, ¿cómo es tan imbécil para no valorar una película que despierta al espectador de su impasible comodidad y logra enfrentarlo con sus deseos más ocultos, con sus fantasías más reprimidas?

Lo cierto es que no ignoro todo esto; de hecho, admito que *Hannibal* es un filme que provoca la fascinación del público y que consigue que se remueva inquieto en su asiento (a más de uno conseguirá removerle el estómago, además). Doy por supuesto también que Ridley Scott tiene todo el derecho a hacer el cine que le dé la gana, el cual, de paso, consigue engrosar su cuenta corriente y la de la productora, en una línea de éxito que cuenta como más próximo antecedente a la también bastante tramposa [Gladiator](#). No se trata de comenzar ahora a poner trabas a la libertad de expresión, ni de favorecer el regreso a nuestras pantallas de la odiosa censura. Lo que pretendo es denunciar los excesos de una película que no sólo consagra como protagonista a un monstruo —eso resulta

casi inocente en nuestros días—, sino que además se permite el lujo de convertirlo en poco menos que en un superhombre o en un semidiós a quien le están toleradas todas las formas de crueldad, de barbarie y de desprecio por el sufrimiento humano, eso sí, siempre que sean exhibidas con elegantes gestos de cinismo y adornadas con pujos de exquisitez libresca, musical y culinaria.

Algo de esto debió de olerse Jonathan Demme, director de *El silencio de los corderos*, quien según he leído declinó participar en su secuela, al parecer porque consideró el guión excesivamente violento. A tenor de lo que yo vi hace unos cuantos días en la pantalla, no cabe sino darle toda la razón. Y, por el contrario, hay que responsabilizar a la campaña de promoción de la película —Ridley Scott y Anthony Hopkins como figuras señeras— por promover la confusión del público con argumentos absolutamente pueriles, cuando no reaccionarios y fascistoides, que intentan defender lo indefendible, a saber: que el doctor Hannibal Lecter es un personaje apasionante porque no es un hombre común, no es un individuo adocenado y mediocre³. Utilizando el mismo argumento, ya puesto en solfa por Muñoz Molina en su artículo, también podrían haber exaltado la originalidad creativa de Hitler.

¿Es ese Hannibal Lecter tan atrayente e inolvidable como la campaña de promoción y cierto sector de la crítica han subrayado⁴? Si mi opinión vale de algo, en absoluto. No cabe ninguna duda de que, como creación actoral de Hopkins, el psiquiatra caníbal merece figurar en el museo de los horrores del cine contemporáneo. Sin embargo, ya desde su primera aparición en escena⁵ el personaje se caracterizaba por una frialdad inhumana que nos provocaba a muchos espectadores un estremecimiento de estupefacción y rechazo. Tal cosa ocurría en *El silencio de los corderos*, donde en todo caso podíamos identificarnos con personajes de una humanidad “normal”, como los que interpretaban Jodie Foster (Clarice Starling) y Scott Glenn (el ejecutivo del FBI Jack Crawford, para mí el personaje más interesante de aquel filme), y situar las bestialidades de Lecter en la perspectiva más amplia de su (interesada) contribución al triunfo de la justicia. ¿Pero a quién recurrir en *Hannibal*, en busca de la seguridad que tanto echamos de menos en presencia del sanguinario psiquiatra? A nadie, absolutamente a nadie; estamos desamparados, indefensos, ante un elenco de personajes que constituyen un nuevo desfile de monstruos, una galería de *freaks* que sólo puede provocar una inevitable repulsión.

Ya oigo las protestas: “¡pero usted se olvida de la heroína, de la agente Clarice Starling!”. Pues siento decir que la configuración de este personaje no me causa un especial entusiasmo. La fragilidad, la vulnerabilidad, la particular combinación de ambición y sentido de la decencia que tan bien comunicaba Jodie Foster se han perdido totalmente en manos de una actriz como Julianne Moore, cuyo físico y cuyos diálogos están más próximos a los de un descargador de muelles que a los de su diminuta antecesora. Por otro lado, ¿cómo va a simpatizar el espectador con la Starling, por muy injustamente que haya sido obligada a abandonar su placa y su pistola (¡otra vez nos encontramos con ese magnífico tópico, elevado por el cine norteamericano a un símbolo excelso de la reciedumbre moral!), tras su polémica intervención en la sangrienta secuencia-prólogo?; ¿cómo va a identificarse con ella cuando le oye decir que la oficina local del *Guinness Book of Records* la ha distinguido con el título de “la agente femenina del FBI en activo con más víctimas en su haber”? Las humanas debilidades —el miedo, la inseguridad, la inexperiencia— que tan atractiva hicieron a la Clarice Starling de *El silencio de los corderos* se han transformado aquí en un tosco remedo de la masculinidad y en una agresividad que sólo son el envoltorio convencional y “moderno” (claro, han pasado diez

años, y la chica ya no es aquella voluntariosa colegiala que fascinaba a Jack Crawford) del papel nada airoso de un dominguillo, de un tentetieso que se limita a encajar con gesto enérgico los sucesivos golpes que le propinan los muchos monstruos con los que se ve obligada a convivir.

Y hay que admitir que es un buen grupo, comenzando por Barney, el enfermero negro que cuidaba a Lecter, y el detective italiano Rinaldo Pazzi (magnífico Giancarlo Giannini, en un papel al que comunica un vigoroso escepticismo que tal mal queda pagado en la historia), los cuales comparten idéntico deseo por sacar tajada del caníbal; continuando con la sonrisa de hiena del también corrupto agente Paul Krendler, el superior de Starling en el Ministerio de Justicia (un Ray Liotta por otra parte tan sólido y verosímil como de costumbre, capaz, en la secuencia de la cena final, de representar con singular eficacia la mirada de borrego de un hombre lobotomizado *in vivo*), o con el médico privado del millonario Mason Verger (Zeljko Ivanek, un actor con un aspecto gélido que justifica plenamente el ejercicio de la más fría y cruel deslealtad por parte de su personaje); y finalizando en el propio Verger, (irreconocible Gary Oldman!), cuya fealdad y persistencia en la planificación de su hiperbólica venganza recuerdan más a los personajes de cómic o a los archimalvados de las películas de James Bond que a un villano real que el espectador pueda tomarse en serio.

Toda esta cuadrilla queda por supuesto en ridículo ante las “hazañas” del sádico doctor Lecter, a quien Anthony Hopkins vuelve a hacer objeto de su impagable talento (asombrosa la versatilidad de un intérprete que puede representar con idéntica perfección al tímido C.S. Lewis de *Tierra de penumbras* o al estoico mayordomo Stevens de *Lo que queda del día* y a este bestial antropófago). Para el aficionado al séptimo arte no constituye ninguna sorpresa la soberbia (en todos los sentidos de la palabra) actuación de Hopkins, aunque tal vez sí la transformación que ha experimentado su personaje, desde un papel secundario en *El silencio de los corderos*, hasta las elevadísimas alturas donde mora esta especie de héroe del mal.

Una lectura del personaje a nivel simbólico hace evidente la intención de los guionistas y del director para convertir a Lecter en una criatura demiúrgica, dotada con los atributos de la divinidad: la omnipotencia (lee los pensamientos, adivina las intenciones y consigue matar con la única intervención de la palabra, habilidad que ya aparecía descrita en *El silencio de los corderos* con el suicidio inducido de Miggs, uno de sus camaradas de manicomio, y que ahora comprobamos en la tremenda secuencia en que el médico privado de Mason Verger arroja al millonario al “foso” de los jabalíes carnívoros), la invisibilidad y la ubicuidad (es capaz de camuflar su presencia y hasta sus huellas dactilares a los investigadores más sagaces), el dominio eficaz de la muerte (quizás la escena más impresionante a este respecto sea el asesinato del carterista que sigue sus pasos), y, por supuesto, la sabiduría (que se ilustra en la película con un despliegue de expertos conocimientos en arte, literatura, perfumería, gastronomía, farmacopea y cirugía). El guión se atreve incluso a sugerir una dimensión sacrificial en la conducta del personaje, como en la secuencia final, en que para escapar de la captura automutila su cuerpo. Por otro lado, la puesta en escena subraya las connotaciones religiosas que en ciertos momentos rodean la actuación del personaje; así, por ejemplo, cuando los esbirros de Mason Verger conducen a Lecter al escenario de su suplicio, el psiquiatra aparece atado a un andamiaje en forma de cruz, del que oportunamente le rescata Clarice con gestos y posturas que casi evocan la escena del Descendimiento (habrá que recordar, a este res-

pecto, la afición de Lecter a la iconografía religiosa, como demuestra su célebre *performance* con el policía destripado y “crucificado”, en *El silencio de los corderos*).

Este pesado tejido de alusiones y simbolismos, muy propio de un cine tan estilizado como el de Ridley Scott, podría ser un motivo para avalar el mérito de la película si no fuera por el contexto moral en que aparece, que sólo cabe definir como absolutamente cínico. En efecto, el director los presenta no ya con impasibilidad, sino con notoria complacencia, expresada a través de un barroquismo descriptivo que en algunos momentos (los interiores palaciegos florentinos de la primera parte, que inevitablemente nos recuerdan a los recargados escenarios de *Blade Runner*, *Legend* o *Black Rain*) se hace asfixiante. Pero es que además la actuación de Lecter apenas suscita en la película ningún reproche que no sea puramente formulario; sus propias víctimas —Pazzi, el policía italiano abierto en canal y colgado de la ventana como su antepasado renacentista, el agente del FBI Paul Krendler, obligado a devorarse a sí mismo, o el desgraciado ladronzuelo florentino, que incluso en el momento supremo de la agonía ignora qué le ha ocurrido— asisten a su destrucción desde la más completa impotencia, incapacitados no ya para defenderse, sino incluso para musitar el más leve reproche. A tenor del desarrollo de la película y de su final, estos episodios de horrible sufrimiento sólo constituyen en *Hannibal* un instrumento de seducción de un público ávido de identificarse con la exquisitez de Lecter (en determinado momento se nos cuenta que asesinó al flautista de una orquesta norteamericana con la única intención de “mejorar su sonido”, y en otro él mismo asegura que prefiere eliminar a la gente grosera), o de gozar con las inquietantes ironías que determinan los destinos de sus sádicos protagonistas, como ocurre en la secuencia en que Mason Verger es devorado por los mismos jabalíes a los que había estado entrenando para que se comieran al hombre que lo desfiguró tiempo atrás (¡cuánto talento narrativo desperdiciado en la exaltación de la más absoluta falta de humanidad!).

Y por si todo esto no fuera suficiente exhibición de atrocidades, el espectador debe esperar hasta el último minuto para asistir a la escena cumbre del perverso cinismo que preside este relato. El desenlace no sólo asegura astutamente la verosimilitud de una nueva secuela de la serie (¿seguirá Hopkins en ella?), sino que nos presenta a Lecter en pleno ejercicio de una especie de evangélica propagación de su particular fe antropofágica, para lo cual escoge ¡a un niño!, todo ello sin abandonar los guiños culturalistas que conforman ese sentido del humor tan detestable del que hace constantemente gala la película (la caja de viandas que lleva el delicado psiquiatra, incapaz de probar el almuerzo de la compañía área en la que viaja, lleva el logotipo de *Dean & DeLucca*, la famosa tienda neoyorkina para *gourmets*).

Como puede verse, mis reproches hacia *Hannibal* tienen como causa fundamental su tratamiento de la violencia y el sufrimiento. Y aquí cabría hacer una pausa para preguntarnos si, en efecto, la película merece una censura más intensa que la que hagamos a otras (la misma *Gladiator*, por ejemplo, por no invocar el caso de cualquiera de los muchos rambos o *schwarzeneggers* que inundan las pantallas), donde abundan la efusión de sangre y el desprecio del dolor ajeno. Para mí está claro que *Hannibal* es una muestra de un cine irresponsable y hasta pernicioso por varias razones: en primer lugar, porque se presenta a sí misma como una obra “seria”, es decir, sin los rasgos voluntariamente cómicos, hiperbólicos, irónicos, imitativos o “de género” que caracterizan a otras películas de signo violento. En segundo lugar, porque, a diferencia de lo que ocurre en esos filmes a los que me he referido, en general presididos por el tufo a sudor, pólvora, testosterona o pobreza, aquí hay una exaltación deliberada del crimen como producto de la

inteligencia, de lo que podríamos llamar el “genio”, y no como el testimonio más o menos realista del comportamiento humano en situaciones de aventura, riesgo, tensión psicológica o excepcionalidad vital. En tercer lugar, porque la actividad criminal de Lecter es gratuita, inmotivada, sin ninguna justificación basada en la necesidad, en la protección de algún valor socialmente aceptable, en la búsqueda de un nuevo orden más justo (la excusa característica de la violencia revolucionaria) o en algo parecido a lo que podríamos denominar “rebeldía cósmica”. De hecho, Lecter no se rebela ante nada, simplemente es un aristócrata que exhibe su vanidad y protege sus intereses de clase con el uso de una violencia que no tiene nada que envidiar a los vindicativos métodos de los señores feudales del medievo; significativamente, la mayor parte de sus víctimas son desgraciados *outsiders* o meros funcionarios; cuando mata al riquísimo Mason Verger hay que pensar que también lo hace para eliminar a un competidor de altura en su particular competición de deformidades morales, y en este caso lo hace sin mancharse las manos. Y, por último, porque la ideología (si es que se puede llamar así) radicalmente individualista y elitista de Lecter, de estirpe fascistoide en el fondo y en las formas, no sólo triunfa, sino que también se transmite bajo la forma de un modelo sugestivo para las nuevas generaciones, representadas por ese niño asiático al que el psiquiatra agasaja con su propia ración de órganos humanos.

Los reproches ante esta última creación de Ridley Scott también pueden formularse desde una dirección menos ideológica, más atenta al discurso narrativo y a la definición de los personajes. Es aquí, justamente, donde las comparaciones con *El silencio de los corderos* son, no por odiosas, menos necesarias. Pues la original relación que había en la película de Jonathan Demme entre Clarice y Hannibal, con sus sutiles equilibrios de fuerzas e intereses (el famoso *quid pro quo*) y su dimensión fetichista-pedagógica (con Lecter convertido en una suerte de *voyeur* psicológico que disfruta impartiendo clases magistrales de investigación y análisis a su sumisa discípula), se debilita aquí en grado sumo, ya que apenas si se reduce a una persecución bastante convencional en la que la cazadora nunca llega a estar en disposición de atrapar a su presa. Con ello se produce un indiscutible debilitamiento del interés intrínseco de la trama, una aguda pérdida de la emoción y la intriga necesaria en todo *thriller* que se precie, que tanto los guionistas como el director han tratado de evitar con sustitutivos evidentes: los grandes efectos — una ambientación mucho más sofisticada, una puesta en escena mucho menos sobria— y, sobre todo, un deliberado incremento en el nivel de atrocidades; “a menos suspense, más *gore*”, parece haber sido la receta.

Lo que en *El silencio* pudo ser verosímil desde la perspectiva psicológica del monstruo —Lecter ejerciendo de tutor particular de Starling, lo que le daba la oportunidad de exhibir su evidente superioridad, jugar con los traumas infantiles de su alumna y mostrarse condescendiente con su virtud, todo lo cual no era sino elegante e indirecta metáfora del acto sexual— se ha transformado en *Hannibal* en un prosaico y vulgar flirteo que si no llega a hacerse explícito es sólo porque hubiera resultado intolerablemente grotesco⁶. Pero no hay duda del significado de todo el tramo final de la película, en el que Lecter cura amorosamente a Starling de sus heridas, la viste con un elegante traje negro (me pareció leer en los títulos de crédito finales que el vestuario había sido proporcionado por Gucci y Armani) e incluso está a punto de premiarla con un beso que finalmente queda reducido a la terrible mueca del mordisco antropófago. Y todo ello, sin un motivo claro, o al menos sin un motivo convincente, ya que ni Starling es la joven inocente e íntegra que en otro tiempo la hizo deseable para el doctor, ni está en disposición de ofrecer a Lecter nada que éste no tenga capacidad para tomar por sí mismo. La

única oportunidad en que se hace efectivo el mítico *quid pro quo* (la secuencia en que Clarice salva a Hannibal de lo que parecía una muerte inusualmente cruel, con una exhibición de melindres de policía íntegra que se halla justo al borde de lo ridículo) acaba con el desvanecimiento de Clarice y su traslado a buen recaudo por un Lecter que, caminando entre jabalíes furiosos que ni siquiera se le acercan (¿otro trasunto de la iconografía religiosa?), la transporta en brazos cual amoroso y reciente esposo (me parece que sobran los comentarios).

Claro que ya antes de estas secuencias finales la película se ha esforzado en adensar el tejido culturalista que justifica tan inverosímil romance. En efecto, gracias a las citas literarias entreveradas en los farragosos discursos de Lecter y mediante el episodio en que el psiquiatra asiste a la ópera de Florencia (por cierto, una de las secuencias más conseguidas de la película desde el punto de vista estético)⁷, el guión sugiere la analogía entre la pareja Dante-Beatriz y su correlato Lecter-Starling. La analogía se ve reforzada además por la similitud fonética entre los nombres de pila de ambas mujeres (Clarice-Beatrice, nombre este último que significa algo así como “beatificadora” o “dadora de bienaventuranza”⁸), lo cual nos permite aventurar sin demasiado riesgo una interpretación simbólica, en virtud de la cual la agente del FBI queda transfigurada en la instancia salvífica que, de manera semejante a como hizo Beatriz con Dante en *La vita nuova*, guía al psiquiatra hacia la salvación. Si esto no constituye un uso absolutamente cínico, abusivo y manipulador de los elementos más respetables de nuestra cultura, ¿qué puede serlo?

Contra el razonamiento que vengo haciendo puede presentarse la objeción de que *Hannibal* no es una mera continuación de *El silencio de los corderos*, y que por tanto es perfectamente legítimo un diseño autónomo de los personajes, con nuevos presupuestos y circunstancias diferentes. Sin embargo, para mí es más que evidente que Ridley Scott ha salido a la búsqueda del éxito de crítica y público con una posición ventajista, apoyada en el filme de Jonathan Demme, pues esta nueva película está repleta de guiños, referencias, ecos y citas que casi de manera subliminal nos obligan a acordarnos de aquélla. No quiero aburrir al lector, pero daré unos cuantos ejemplos: en *El silencio de los corderos*, Lecter adornaba su celda con dibujos de Florencia, ciudad en la que transcurre la primera parte de *Hannibal*; los asesinatos de policías que vemos en ambas películas tienen el mismo contenido ritual, de sacrificio, y una dimensión plástica muy semejante; en la película de Demme, Lecter roza con un dedo la mano de Starling a través de los barrotes de la jaula en la que ha sido confinado, mientras que en la de Scott acaricia el cabello de la agente desde un tiiovivo cuyos barrotes giratorios evocan una celda en movimiento; allí Lecter se “arrancaba” su propia cara, mientras que aquí es su antebrazo el destinatario de la mutilación; el actor que representaba en *El silencio* el papel del enfermero Barney repite en esta nueva película; ambos filmes se caracterizan por finales “abiertos” de esos que en los últimos años tanto se estilan...; podríamos seguir así *ad infinitum*.

En resumen, que Ridley Scott no ha tenido el más mínimo escrúpulo en cabalgar sobre la ola de *El silencio de los corderos*, de forma muy semejante a como ya hiciera poco tiempo antes, aunque de manera más respetuosa y no tan cínica, en *Gladiator*, una película que si no llega a la categoría de gran obra es por lo menos una decorosa revisión de *La caída del imperio romano*. Lástima que por el camino se haya olvidado de la inteligencia y la sutileza que presidían la película de Jonathan Demme, y haya optado en cambio por un espectáculo de gran guiñol, cuya apariencia suntuosa y recargada no puede ocultar el gran vacío artístico, moral y humano que se esconde tras ella. A riesgo de

hacer un chiste fácil, *Hannibal* no es más que un festín pantagruélico, con toques de *haute cuisine*, que lejos de educar el paladar, sólo consigue provocar la indigestión.

Notas

1. La polémica comenzó con una crítica de Muñoz Molina, titulada “Tarantino y la muerte” (19-IV-95). A ella respondió Marías con el artículo “Y encima recochineo” (2-V-95); el novelista de Úbeda volvió a terciar con “Tarantino, la muerte y la comedia: una respuesta a Javier Marías” (10-V-95); finalizó la discusión Marías con “La risa y la moral: una contrarréplica a Muñoz Molina” (28-V-95). No tengo noticia de que los textos de Muñoz Molina hayan sido recogidos en libro; sí lo han sido los de Marías, quien los ha incluido en *Vida del fantasma*, Madrid, Alfaguara (Col. “Textos de escritor”), 2001, pp. 183-192. Debo algunos datos de esta nota a un amable visitante de mi web, sin cuya aportación no habría podido precisar las fechas de los dos artículos de Muñoz Molina. [«](#)

2. La valoración de Antonio Muñoz Molina sobre la película de Ridley Scott se ha publicado en “El artista caníbal”, *El País Semanal*, 1275, domingo 4 de marzo de 2001, p. 114. También Javier Marías ha hecho algunas observaciones críticas, aunque menos negativas que las del novelista de Úbeda, a propósito del tratamiento cinematográfico de los asesinos en serie; véase su columna dominical “Ni mérito ni misterio”, *El Semanal*, 698, 11-III-2001, p. 12. La coincidencia en el tiempo de las opiniones de estos dos destacados novelistas demuestra que el personaje de Hannibal Lecter y el malsano universo de la película de Ridley Scott ejercen una nada desdeñable atracción sobre el público. [«](#)

3. *El País* del día 14 de febrero de 2001 se hacía eco de las palabras de Hopkins durante la promoción de la película: “[Hannibal] es la sombra de todos nosotros, nuestra parte oscura, nuestra parte más creativa también. Es la fascinación por el dolor, es la paradoja de la belleza que nace del horror, es Florencia. Es la belleza de esos cuadros de hombres colgados y torturados. Hannibal es la paradoja de la humanidad y los que no lo aceptan son los puritanos, son los que viven bajo la dictadura de los mediocres. Ellos son el verdadero terror”. Por su parte, en la [sede web oficial de la película](#), Ridley Scott se despacha con estas declaraciones: “Nos atrae Hannibal Lecter porque, como un Nosferatu contemporáneo, es básicamente encantador y seductor y al mismo tiempo nos aterroriza. [...] Al igual que con los grandes monstruos de la literatura, existe una curiosidad perversa que nos impulsa a conocerlos. El atractivo de Hannibal es menos místico que algunos de los otros. Él existe y vive entre nosotros, lo cual lo hace más aterrador. Con Hannibal, hay una gran posibilidad de que esté caminando en las calles a nuestro lado”. [«](#)

4. En general, la crítica española ha tratado a la película de Ridley Scott de una manera más bien displicente, lo cual no excluye, sin embargo, una especie de prurito de dignificación de su personaje protagonista. Algunos ejemplos de esta actitud pueden verse en las críticas de Josep Parera, “*Hannibal*. El retorno del caníbal”, *Imágenes de actualidad*, 201, marzo 2001, pp. 68-72 y María Casanova, “Comer, beber, amar”, *Cinemanía*, 66, marzo 2001, pp. 116-119. [«](#)

5. En realidad, el personaje de Hannibal Lecter no apareció por primera vez con *El silencio de los corderos*, ya que existe una película anterior, *Manhunter* (1986), dirigida por el ahora muy valorado Michael Mann y también basada en una novela de Thomas Harris. *Manhunter* no tuvo demasiada repercusión entre el gran público, lo que no puede decirse, desde luego, de *El silencio de los corderos* y *Hannibal*. [«](#)

6. La conversión de Lecter en la “pareja amorosa” de Starling es inevitable desde el mismo momento en que el complejo entramado de relaciones entre los personajes que caracterizaba a *El silencio de los corderos* ha sido objeto de una cruda simplificación. Uno de los muchos aspectos atractivos de la película de Jonathan Demme era la sutil pugna entre Hannibal Lecter y el ejecutivo del FBI Jack Crawford por el acceso a la intimidad con la inocente Clarice; en *Hannibal*, el equivalente al elegante, sensible y tímido Crawford es un tramposo, chulesco y procaz Paul Krendler, a quien Starling explícitamente rechaza, con lo cual aquella sorda lucha queda eliminada, y Lecter se convierte en el único foco de atención del público. Tal vez los guionistas y el director hayan creído que la película gana así en tensión sexual, en morbo; para mí que pierde en sutileza y finura. [«](#)

7. Por cierto, un tema operístico bellísimo —*Vide cor meum*—, creado *ex profeso* para la película por el compositor Patrick Cassidy, con un libreto basado en *La vita nuova*, de Dante. [«](#)

8. Véase la interpretación a propósito del nombre de Beatrice, en RIQUER, Martín de y José María Valverde, *Historia de la literatura universal, 4. El Renacimiento, desde sus preliminares*, Barcelona, Planeta, 1984, p. 38, y su análisis de *La vita nuova*, pp. 38-42. [«](#)

Eduardo-Martín Larequi García
webmaster@lenguasecundaria.com



Esta obra está bajo una [licencia de Creative Commons](#)

Última actualización de la página: 24-06-2005