

DRAGÓN Y CABALLERO: EL ASESINO SENSIBLE

Alfredo Arias

RESUMEN

Centrado en el motivo del «asesino artista», este artículo explora la relación entre el crimen y el arte a través de sus manifestaciones históricas, literarias y cinematográficas, tal aparecen en las obras de Suetonio, Thomas de Quincey, Oscar Wilde y Thomas Harris. Las reflexiones se basan en la teoría de Jung sobre el «inconsciente colectivo» y sus arquetipos, como el «héroe» y el «dragón», junto a otras fuentes mitológicas, como la leyenda de Teseo y el Minotauro, en la idea de un renacimiento de antiguos tópicos en el mundo contemporáneo, acorde con las tesis de Umberto Eco y otros pensadores acerca de una nueva «Edad Media». Finalmente, «El pianista es el asesino», el último apartado del artículo, analiza los personajes del Capitán Nemo, el Fantasma de la Ópera y Hannibal Lecter a fin de descubrir sus símbolos comunes y sus motivaciones internas (el odio a la Humanidad, el amor a la cultura, y la devoción por una dama).

PALABRAS CLAVES: nueva edad media, héroe, dragón, doble arquetipo, literatura, cine, criminal caballeroso, el asesino sensible, simpatía del escritor, música, mito, Teseo, Minotauro, eterno femenino.

ABSTRACT

Focusing on the artist killer motif, this article explores the relation between crime and art through historical, literary, and cinematographic manifestations, such as Suetonius, Thomas de Quincey, Oscar Wilde, and Thomas Harris' works. The reflections are based on the Jung's theory of the «collective unconscious» and their Archetypes as the «hero» and the «dragon», besides other mythological sources, like Theseus and Minotaur legend, within a concept of rebirth of ancient topics in the contemporary world, according to Umberto Eco and other thinkers' thesis about a modern «Middle Age». Ultimately, «The pianist is the murderer», the article latest item, analyses the characters of the Captain Nemo, the Phantom of the Opera, and Hannibal Lecter, in order to discover their common symbols and internal motivations (the hate for mankind, the love to the culture, and the devotion to a Lady).

KEY WORDS: new middle age, hero, dragon, double archetype, literature, cinema, criminal gentleman, sensible assassin, writer's empathy, music, myth, Theseus, Minotaur, eternal feminine, attraction.

Es espléndido como el león en el instante en que ataca a su presa.
Es bello como un día de primavera.

C.G. Jung, en referencia a Abraxas, *Septem sermones ad mortuos*.

No es un secreto que la tensión Occidente-Causa Árabe, por simplificarlo de alguna manera, ha ido subiendo de grados desde la pasada década hasta fechas recientes en que se especula sobre un nuevo ataque occidental y aún estremece el recuerdo del atentado «en vivo» a las Torres Gemelas de Nueva York. Es el choque de civilizaciones que el «profeta analista» Samuel P. Huntington pronosticaba, al hervor de la Guerra del Golfo, en un artículo¹ que crecería como libro en 1996 (*The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, Nueva York, Simon & Shuster). Con motivo de la recepción del Premio Príncipe de Asturias de las Letras de 2002, el dramaturgo Arthur Miller ofrecía una entrevista donde proyectaba una tesis coincidente con la de Huntington sobre el estado del mundo: «Los conflictos de hoy ya no los llevan los políticos, sino los religiosos. Y de ahí surge la dificultad para resolverlos. Los políticos saben tomar compromisos. Pero para los religiosos, el compromiso es el Diabolo... Quizá hayamos llegado al límite de la cultura política»². Islam y Cristianismo eran las piezas blancas y negras del ajedrez del medievo, y en buena medida subyacen en las preocupaciones geopolíticas actuales, derruido nuestro simbólico muro en Berlín. El acomodaticio salón postmoderno hace aguas sobre el dique de esta vieja enemistad, regenerada en el sarpullido de la inquietud milenarista, más intelectual que real, en el Occidente de la década de los noventa, y que la cultura popular reflejó en diversas manifestaciones. No sólo el «turco» emergía de nuevo, también los tópicos del infierno, lo demoníaco, lo apocalíptico, lo supernatural, cánones clásicos del cristianismo; góticos arquetipos que hibernaban en un supuesto descreimiento y una cultura superficial, resurgían como espíritus remotos y a la vez familiares. «En realidad, *el cristianismo* es nuestro mundo. Todo lo que pensamos es fruto de la Edad Media cristiana»³; estas contundentes llamadas de Carl G. Jung deben ser interpretadas, incluso desde una perspectiva no religiosa, como la resistencia de esas «supervivencias» en el inconsciente. Así, el caballero, el «héroe», y el «dragón» son, para Jung, arquetipos esenciales, emblemas de civilización e instinto primordial, cuya relación nos sigue determinando⁴; cierto que no dejan de ser recreaciones cristiano-medievales de una herencia arcaica, pero permanecían ahí, agazapadas y ahora han vuelto a erguirse. En este presente tan presun-

¹ «The Clash of Civilizations?», *Foreign Affairs*, verano de 1993.

² «Premio Príncipe de Asturias: Arthur Miller», entrevista de Bru Rovira, *Magazine de La Razón*, 20 de octubre de 2002, pp. 26-28.

³ «Del sueño al mito», en *Los complejos y el inconsciente*, trad. de Jesús López Pacheco, Madrid, Alianza Editorial (El Libro de Bolsillo, 155), 1995 (octava reimpresión de la edición de 1969), p. 435.

⁴ *Ibidem*, pp. 409-411.

tuoso de futuro y tan medievalizante a la vez (el propio Umberto Eco teorizaba sobre una «nueva Edad Media»⁵ antes de escribir, precisamente, *El nombre de la rosa*), no pocos autores se han dedicado a lanzar la cuerda más allá de la jactancia del Zarathustra nietzschiano, de la razonable Ilustración y de la medida renacentista. Los garfios se han engarzado a menudo en las góticas almenas de Dante y su *Comedia*. Cuando David Fincher estrena *Seven* en 1995, en el soporte de una estética de vanguardia, revitaliza el canon (amargamente, por supuesto) de los Siete Pecados Capitales instituido por el Papa Gregorio Magno, allá por el siglo VI, mientras que el canto gregoriano, con el que dicho pontífice tuvo algo que ver, llegaba a los primeros puestos de las listas de venta. El detective Somerset, el «caballero» (y hay que recordar que la palabra Somerset evoca un condado relacionado con la leyenda del rey Arturo), acierta con el móvil en apariencia incomprensible del asesino múltiple porque conoce la *Divina Comedia* y naturalmente la lista de faltas canónica, mientras que John Doe, el «dragón», se erige en mesiánica espada flamígera porque el mundo ha olvidado sus pecados. «Gran cultura» y cristianismo concuerdan en la trama por su condición de ser ignorados; y quizá por ello al espectador común le impresionan como elementos nuevos, o mejor, nuevamente modernos.

Pero sería pueril considerar que un cineasta o un escritor «postmoderno» vaya a abotonarse sin más la bata de catequista con lo que ha llovido. No se trata de eso, sino más bien de una reivindicación de raíces góticas; de una exhumación, un conjuro. Puede entenderse como la señalización de una enfermedad o como la necesidad de mirarse en un espejo de cuerpo entero, no de tres cuartos, hablando en metáfora histórica; o ambas cosas. Forzosamente, claro, tiene que haber diferencias. No estamos en la Edad Media genuina. Entonces fulgía el maximalismo y las antinomias estaban separadas, cuando no rechazadas o penalizadas; ahora, tal vez no... Nietzsche, al que hay que tomar como epítome del tránsito a la crisis moderna, pesa en la balanza al igual que Dante. Sade imaginó un Dios complacido con el dolor⁶, suplido por una Naturaleza sin lindes morales, y Nietzsche siguió esos pasos suponiéndolo diabolizado o muerto, y esbozó una idea sustitutoria de un superhombre más allá del bien y del mal; no en vano prefirió, de entre las posibilidades del medioevo, la cruel máxima de la Orden de los Asesinos, aquellos musulmanes ismaelianos que interesaron a De Quincey y Baudelaire, «Nada es verdadero, todo está permitido»⁷; Jung interpretó a Dios como Abraxas, la conjunción del Bien y el Mal, recordando anti-

⁵ «La Edad Media ha comenzado ya», en Umberto Eco (*et al.*), *La nueva Edad Media*, Madrid, Alianza Editorial (El Libro de Bolsillo, 524), 1974. Ed. original: *Documenti suo il nuovo medioevo*, Milán, Valentino Bompiani, 1973.

⁶ Véase su poema *La verdad* y sus comentarios (1787).

⁷ Remito, naturalmente, a sus clásicos *Así habló Zarathustra* (1883), *Más allá del bien y del mal* (1886) y *La genealogía de la moral* (1887). La cita corresponde a este último libro. Véase el Tratado Tercero en la traducción de Andrés Sánchez Pascual en El Libro de Bolsillo (Biblioteca Nietzsche) de Alianza Editorial (Madrid, 2001, 3ª reimpresión de la de 1997), p. 191.



guas fórmulas gnósticas⁸, y que en psiquiatría se traduce en la conveniencia de que cada cual deje respirar a su dragón o, mejor dicho, reconozca en su justa medida la parte instintiva del cerebro que corresponde al saurio y al crustáceo, en evitación de la neurosis⁹. En resumidas cuentas, que aquí y ahora no es inimaginable que el protagonista de una fábula (una novela, una película), con todo el peso simbólico a concederle, presente sin disociar esas alternativas. Será un monstruo, pero verosímil. O en otras palabras, ¿qué ocurre cuando el dragón y el caballero se conectan en un mismo binomio? Sucede que nos atrae tanto como lo rechazamos. Pero no desviamos la vista porque en cierta manera lo llevamos dentro como posibilidad de doble arquetipo. Es nuestra sensibilidad y son nuestras coordenadas. De ahí el éxito del ciclo de Hannibal Lecter. Ésa es la diferencia entre esta «nueva Edad Media» y la antigua. No somos dragones, tal vez no seamos caballeros, pero portamos las matrices.

Es a este doble arquetipo al que dedico mi estudio, a él y a las variaciones que a nuestra cuestionable sensibilidad, repito, pueden antojársele «interesantes». Extrema civilización y extremo salvajismo, y entre uno y otro polo las posibilidades intersectas; pero aviso de antemano que el objeto de mi análisis (histórico y cultural) ha de compartir lo refinado y lo artístico. No caben aquí las variantes vulgares del *psychokiller* urbano o aldeano, a lo Ed Gein, con toda su fama y trascendencia en películas como *Psicosis* de Hitchcock, o marginales ingeniosos, como el caso de aquel español que, en la mejor tradición picaresca, robó un coche para acudir a un juzgado a fin de resolver sus asuntos pendientes con la justicia¹⁰. Habrá asesinos artistas, criminales sentimentales o monstruos idealistas, el haz y el envés de la hoja; pero no simple criminalidad. Ser criminal es algo por desgracia demasiado extendido y al alcance; poseer genio o, sobre todo, ser un caballero es algo mucho más restringido, en extinción si se prefiere. Quizás el tiempo en el fondo no sea lineal; pero me servirá de esa convención para trazar mi catálogo.

⁸ Se cuenta que alrededor de 1925 Jung divulgaba entre sus amigos, bajo el seudónimo de Basíledes, el opúsculo *Septem sermones ad mortuos*, de tono místico e interés simbólico, donde presenta a Abraxas como fuente de bien y de mal (dio permiso para que fuera incluido en el libro póstumo *Memorias, sueños y reflexiones* de 1963), pero es evidente que había recurrido a dicho mito en charlas magistrales antes de 1925 como referencia psicoanalítica. Puede probarse por el hecho de que en la novela *Demian* de Hermann Hesse (1919) aparece Abraxas como dios que condensa lo divino y lo demoníaco, superador de las contradicciones. Hay que recordar que la escritura de *Demian* está influida por las primeras sesiones de psicoanálisis recibidas por Hesse en 1916 a cargo de Joseph Bernhard Lang, discípulo de Jung.

⁹ «El sistema nervioso humano... tiene tres subdivisiones: un cerebro, sede de la conciencia; una médula espinal, sensitiva y motora, y el simpático, que es un sistema nervioso especial. Por lo tanto somos a la vez cangrejo (por el simpático) y saurio (por la médula espinal), pero no vivimos sino la capa superior de nuestra psique, como seres hechos sólo de conciencia y que se parecen a esos angelotes cuya corporalidad está reducida a una cabeza y dos alas», en «Del sueño al mito», ed. cit., pp. 391-392.

¹⁰ «Robó un coche en Madrid para ir a declarar a los Juzgados», noticia de *ABC*, 19 de enero de 1995, p. 81.

I. CATÁLOGO DE HÉROES NEFASTOS: EL FASTIDIOSO ARTE DE MATAR

Todo el Romanticismo cabe en Víctor Hugo. No es sólo una frase. Su longevidad le permite ser pionero en Francia y síntesis europea. Si buscamos una definición diáfana del prototipo del maldito enfrentado a su entorno y la responsabilidad de éste, no hay más que acudir a una de las descripciones morales de Quasimodo: «Era malo en efecto porque era salvaje, y era salvaje porque era repulsivo»¹¹. Si queremos indagar en el del doble que concilia la observancia de las formas y la pasión por sus opuestos, podemos recurrir en el mismo capítulo a otra del archidiácono Frollo, su protector: «Como Claude Frollo había recorrido desde su juventud prácticamente todo el círculo de conocimientos humanos positivos, exteriores y lícitos, se vio obligado... a ir más allá... después de haber agotado el *fas* del saber humano, había intentado penetrar en el *nefas*»¹².

Las sombras del monje Ambrosio de Lewis y del insatisfecho Fausto de Goethe aletean sobre la fisonomía de este Frollo, sin embargo Hugo sabe jugar bien las bazas de la verosimilitud, eludiendo lo maniqueo; es el mismo mensaje en código de «gótico realista» por así decir (donde tampoco desentonan Erik el Fantasma o Hannibal el Canibal). Y por supuesto nos brinda el efectista ping-pong entre la Ley y Cábala del *fas* y el *nefas*, lo lícito y lo ilícito, que se impresiona como sístole y diástole de un corazón estragado y voraz. Cuando Frollo contempla día a día la portada de la Catedral, el pueblo llano admira su devoción, pero él se desespera por no divisar una clave alquímica. Le ha de recorrer la misma sensación de poder, de conocimiento secreto, de insaciabilidad y, en contraposición, de impotencia (ya que la vida juega con ases guardados) que altera el sueño del resto de personajes históricos o literarios de su clase, sublimes atormentados abrazados a lo nefasto, insensibilizados de lo correcto.

¿Qué figura de la Antigüedad se sintió realmente protagonista y exigió un público y un tema sorbidos de la propia vida? Nadie como Nerón. La fuente más sugestiva a este respecto es *De vita Caesarum* (s. i) de Suetonio, quien, arrojado periodista *avant la lettre*, no dejó de revolver documentos palaciegos y menos aún despreció los recuerdos ajenos y esos dimes y diretes que imprimen colorido a su prosa. En ningún momento atribuye a este Dionisio en carne mortal la autoría del incendio de Roma (resulta irónico que mencione, entre sus reformas, la colocación de unos pórticos delante de las casas vecinales de la ciudad a manera de cortafuegos), pero un mínimo apunte sobre su personalidad y gobierno es suficiente para pasmarnos y convencernos de su preeminencia en el número de homicidas creativos, refinados y «sensibles».

¹¹ *Nuestra Señora de París*, trad. de M^a. Amor Hoyos Ruiz y Eloy González Miguel, Madrid, Cátedra (Letras Universales, 27), 1998, 3^a ed., libro IV, p. 187. (*Notre-Dame de Paris*, 1831).

¹² *Ibidem*, p. 193.

En un ser tan espectacular era lógica su pasión por los juegos públicos, donde innovó no pocas rarezas; así, en las representaciones llamadas máximas, después de interpretarse la comedia *El incendio*, de Afranio, consintió que los actores se apropiaran de los enseres de la casa carbonizada al efecto (un *happening*, diríamos hoy), mientras sobre los espectadores llovía toda clase de regalos: vestidos, piedras preciosas, cuadros, fieras domesticadas, bloques de casas, tierras o navíos (en forma de bonos, como es de suponer; su retorcimiento no llegaba a esos límites). No siendo un hombre de armas (al menos convencionales), le aburría la idea de expansión territorial que había obsesionado a sus predecesores. Prefería el dibujo artístico al estratégico y, sobre todo, el dominio de la música (él, el primer homicida instrumentista), aunque Suetonio nos confidencia que su voz meliflua, poco acorde con la lira, exigió de unos severos sacrificios previos para potenciarla. Su afán por destacar como astro de la composición le movió a instaurar unos certámenes neronianos, de los que «enigmáticamente» solía salir victorioso. Llegó a prohibir que ningún miembro del público abandonara el recinto mientras se eternizaba y solazaba en su recital y así, si hemos de creer al historiador, algunas mujeres llegaron a parir durante los espectáculos y hubo quien se fingió muerto para que lo desalojasen. Su debut en Nápoles no había sido menos sintomático de su ensimismamiento y respeto por el arte, pues no cesó su voz ni cuando el teatro tembló por un movimiento sísmico. Pero Nerón es más conocido por otras extravagancias, entre las que los episodios homicidas no ocuparon un lugar modesto. No es necesario desarrollar el macilento pergamino. Baste con el relativo a su madre Agripina, hermana de Calígula, otra experta en el hábito de despejar familiares incómodos, como lo demostró con el envenenamiento de Claudio. Suetonio reduce la inquina contra su madre en la reacción frente a sus correcciones y llamadas de atención. Puede que fuera así, aunque suene a folclore. El caso es que, según la fuente, tramó la manera de vengarse valiéndose de venenos; cuando al tercer intento descubrió que estaba inmunizada con antídotos (nadie conoce mejor a un hijo que una madre), optó por algo menos detectable; modificó el artesonado del techo para que se le desplomara mientras dormía; con todo, uno de los cómplices filtró la información y se vio obligado a improvisar otro ardid, la invención de un barco que fuera a su vez trampa mortal, destinado a hacerse añicos en su totalidad o en parte, por ejemplo el camarote, con la ayuda de un abordaje simulado. Puso manos a la obra, no sin antes haber fingido una reconciliación con ella y acompañado con emotivas muestras de afecto hasta el mismo pie de la embarcación. Aquella noche no pudo conciliar el sueño a la espera de las buenas noticias; al final se acercó al palacio un liberto de su madre transmitiéndole con júbilo que la buena señora había logrado librarse de una inusitada catástrofe volviendo a nado a tierra. Un tanto a la desesperada, Nerón obligó al mensajero a matarla con simple arma blanca, ya sin más miramientos.

Ya fuera por estas atrocidades, probadas o supuestas, ya a causa del afán despilfarrador que amenazaba con estrangular fiscalmente al Imperio en unos años de malas cosechas, el caso es que las provincias, el pueblo y sus propios subalternos acabaron por sublevarse. Persuadido a morir dignamente, se clavó un puñal en el cuello ayudado por Epafrodito, uno de sus libertos, no sin antes haber lamentado varias veces la gran pérdida que para el mundo suponía la muerte de un artista como él.



Con menos truculencia, este perfil neroniano se ha hecho muy popular gracias a la novela *Quo Vadis* (1896) del polaco Henryk Sienkiewicz, y sobre todo a su homónima adaptación cinematográfica de 1951 rodada por Mervyn LeRoy, con el icono de Peter Ustinov eclipsando cualquier otro referente, a pesar de sus deudas con el Nerón de Charles Laughton en *El signo de la cruz* (*The Sign of the Cross*, 1932), dirigida por Cecil B. DeMille, con una estilizada Claudette Colbert como Popea.

Todo es susceptible de superación, eso al menos opinan los optimistas o los apasionados. No tanto lo primero como lo segundo fue el escritor finisecular J.K. Huysmans, quien describió al mariscal Gilles de Rais como «en el siglo XV, el más artista y el más exquisito, el más cruel y el más malvado de los hombres»¹³, paradigma en carne histórica del pendular entre el *fás* y el *nefás*. En el sobrepujado tapiz de la Guerra de los Cien Años, fue el caballero valedor de Carlos VII y el custodio de Juana de Arco, la solución «a la desesperada» frente al avance inglés; impregnado de misticismo y cultura, se distinguía por su brillante conversación y su afición al lujo y los buenos libros; pero, tal como refiere Durtal en *Allá lejos* (1891), tras la muerte de la doncella sus intereses y su alma se desplazaron al misticismo inverso, a la búsqueda alquímica de la piedra filosofal que resolviera sus onerosos dispendios y, asistido por un grupo de oscuros cortesanos, a iniciar tratos satánicos favorecedores del hallazgo y para los que era oportuno el comercio del alma o sacrificar sangre inocente. Como el mariscal era reacio al trato definitivo, la cifra de ochocientos niños, más muchachos que muchachas, que fueron raptados en Anjou, Poitou o la Bretaña francesa, para ser violados, torturados y descuartizados por los medios más abominables que imaginarse pueda (baste recordar que Gilles era un dragón sofisticado), ha estremecido la memoria de los siglos, sólo alcanzando cierto regusto en excesivos escritores simbolistas como Huysmans, capaz de aspirar al cielo o al infierno en repudio del término medio, y en los altares del surrealismo, afectos a la estética satánica (como se sabe, Luis Buñuel y Jean-Claude Carrière adaptaron en 1965 a guión dicho libro, aunque no llegara a rodarse)¹⁴.

El folclore suavizó hasta cierto punto su recuerdo dejándolo destilar en ese cuento de Barba Azul que Perrault traslada al dibujo de un rico hacendado «con secreto», no otro que un gabinete donde se apiñan, degollados, los cuerpos de sus esposas. Por otra parte, vale la pena observar que en el año en que Huysmans proyecta con crudeza el tenebroso antepasado del siglo XV en nuevas y delicadas sábanas de tinta, Henri Desiré Landrú, el asesino en serie más célebre de Francia, y en quien precisamente recaería el título de «el moderno Barba Azul», contaba ya con 22 años y, a pesar de su epidermis burguesa (educación jesuita, casado y con hijo,

¹³ HUYSMANS, J.K. (1986): *Allá lejos*, trad. de Germán Gómez de la Mata, Barcelona, Bruguera, p. 34. (*Là-bas*, 1891).

¹⁴ BUNUEL, Luis y CARRIÈRE, Jean-Claude (1990): *Là-bas*, editado por el Instituto de Estudios Turolenses.



contable y corredor de comercio), había seguido con especial interés los hechos de Jack el Destripador tres años antes. No pasaría mucho tiempo para que orientara su galantería, visión de contable y potencial de actor (capaz de representar diversas identidades) al servicio del lucro, de modo que no le resultó difícil cortejar a un sinnúmero de damas entradas en años y rentas, a las que arrancaba pingües beneficios y en ocasiones la vida. Anotaba en una libreta los nombres, los progresos, las citas, las promesas, los gustos y toda la información que le era necesaria. Durante la Primera Guerra Mundial su cuartel de operaciones quedó ubicado en la villa *Ermitage* de Gambais, donde el seductor ermitaño aliviaba a sus novias de preocupaciones futuras. En 1919, el año del final de la contienda, la humanidad también derrotó a Landrú. La policía registró su domicilio, halló la libreta (se llegarían a estimar unas 300 víctimas, de las cuales alrededor de 60 se calcula que fueron asesinadas); descubrieron un horno sospechoso y, bajo la cuajada alfombra de sus rosales, centenares de huesos. Se cuenta que Landrú quiso prevenirlos cuando empezaron a excavar: «¡Mis rosas, señor comisario, están destrozando mis rosas!». Seguramente amaba las metáforas.

Por descontado, la literatura y el cine se han aproximado a tan sutil personaje. En 1923 nuestro Ramón Gómez de la Serna dio su personal visión del fatal casanova, justo a dos años de su guillotinado, en la novela *El chalet de las rosas*, donde si bien los rosales seguían oliendo a siniestro, el coqueto *Ermitage* era sustituido por un hotelito de la entonces aislada Ciudad Lineal madrileña, y el nombre del asesino por un más racial don Roberto. Ramón, intuitivo y genial como acostumbra, adereza la obra con algún símbolo de relieve, como es hacer del criminal un aficionado a la música (mitema sobre el que abundaré más adelante), poseedor de un piano no por casualidad oscuro¹⁵.

Esta actitud delicada se reconoce en el personaje incluso en el confinamiento durante su proceso, donde el particular humor ramoniano le hace quejarse de esta guisa ante las contumaces visitas del juez: «¡Qué gente esta! ¡Qué poco educada está! Parece que no ha leído a Flammarión, que sostiene que hasta en los astros hay cortesía»¹⁶.

Charles Chaplin, con el que tantas veces han asimilado Ramón los ramonianos, indagó también en la personalidad de Landrú con *Monsieur Verdoux* (1947), donde dirigió y protagonizó al atildado don Juan que, habiendo perdido su puesto de contable en un banco tras años de probo trabajo, pierde la razón y recurre a la vía rápida. No es necesario valorar las virtudes de esta cinta clásica, con momentos desternillantes como los intentos frustrados de Verdoux de acabar con la obtusa Anabella, todo un homenaje al cine de *slapstick*; o la mecánica velocidad con la que

¹⁵ Véase GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1997): *El chalet de las rosas*, en *Obras Completas, IX (Novelismo 1): El Doctor Inverosímil y otras novelas (1914-1923)*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, p. 806.

¹⁶ *Ibidem*, p. 886.

cuenta los billetes robados. Aun así, la película se ensombrece de seriedad conforme se acerca al *The End*. Tanto el parlamento del personaje ante el tribunal que juzga sus crímenes, en que se reconoce muy modesto exponente en comparación con los sistemas de exterminio en tiempos de guerra, como los ecos de sus palabras en la prisión, donde apologiza sobre la idea del mal como sombra del bien, coronan esta sesión catártica y terapéutica rebajada con humor, al poco de cerrarse el conflicto entre naciones más vergonzante de nuestra era.

El metódico y exquisito caballero que representa el Barba Azul de Landrú no corresponde, claro está, al caballero marcial de Gilles de Rais. El tiempo, que araña los rostros, hiende también la semántica, y diluidas las connotaciones linajudas, subsiste sólo la base de la educación y la galantería. Pero, para apreciar en su justo término esta nuevo contorno del criminal cortés, creativo y mundano, hay que regresar al siglo XIX, a esos fogones románticos de cuyas salsas nos alimentamos aún.

De todos es sabido que el negro sobre blanco de la atrevida asociación «criminal = artista» lo imprime por primera vez Thomas de Quincey, a la zaga del satírico Swift, en su opúsculo *Del asesinato considerado como una de las bellas artes* (*Of Murder considered as one of the Fine Arts*, 1854), la licencia de un lúdico reflexivo que no persigue únicamente epatar al burgués. Sin embargo, a pesar de la leyenda, los artículos que lo componen no versan tanto acerca de las características del presunto arte como del extrañamiento de la relación *gentleman* = asesino, deslindando la naturaleza de los *amateurs*, aficionados o diletantes entre los que el autor se inscribe como miembro asociado (es decir, en un terreno puramente estético o intelectual), de la de los auténticos actores. Entre los «aficionados» llega a mentar a Shakespeare, cuya dramaturgia, efectivamente, está trufada de asesinatos (¿quién no recuerda la brillante interpretación de Vincent Price en *Matar o no matar* (1973) de Douglas Hickox en el papel de un actor shakesperiano que, humillado por los críticos, se dedica a eliminarlos mediante el remedo de los crímenes de sus tragedias, encadenando así los paréntesis de la vida como arte y del arte como asesinato?). Entre los «actores» que le sirven de *exempla*, De Quincey se explaya en el caso de John Williams, quien en el invierno de 1812 eliminó en Londres a dos familias en poco más de una hora. De Quincey, que detestaba la invisibilidad del veneno, nos habla de las más plásticas maneras del mazo y el cuchillo, útiles que a nosotros tal vez no nos persuadan de su sintonía con lo elegante. En cambio, la descripción física y psicológica con que perfila a Williams sí lo consigue. El asesino presenta ciertos rasgos repelentes, habituales en la vida literaria o real del arquetipo: una tez cadavérica, unos ojos vidriosos y fríos, un color de pelo extraño, amarillento..., sin embargo sus correctas maneras y su voz tranquilizadora le granjeaban la compañía de las ingenuas. «Sus modales», relata el escritor, «eran de una suavidad exquisita: las entrañas del tigre se ocultaban bajo el insinuante refinamiento de la serpiente», a su vez, este asesino dandi no descuidaba su atuendo ni en las noches terribles, «vestía siempre medias de seda negra y escarpines, ...en ningún modo hubiera consentido degradar su estatus de artista con un traje de mañana... se dijo también que era cliente del mejor dentista y el mejor pedicuro»; no obstante, el motor de sus actuaciones no respondía a una finalidad artística, sino más bien a un interés utili-



tario; al propio De Quincey se le escapa: «quería valerse del asesinato para ganarse el pan, vestirse, ser algo en la vida»¹⁷.

Para encontrar en los anales del crimen un móvil impráctico, de mera autocomplacencia en seguimiento de unos principios estéticos y filosóficos, hay que variar de coordenadas y dirigirnos al Chicago de 1924; allí, Nathan Leopold y Richard Loeb, dos estudiantes adinerados de 19 años, esa edad en que los adolescentes se despiertan genios, estrangularon a Bobby Frank, de 14, a fin de exhibir su superioridad intelectual y movidos por la excitación de culminar un crimen perfecto. Se sabe que Nathan era un asiduo lector de Nietzsche y también que fueron detenidos diez días después, con manifiesta desilusión. Alfred Hitchcock los recordó en *La soga (Rope, 1948)*, elevando la edad de los protagonistas y reduciendo el margen temporal entre el acto y su descubrimiento a un día. Es memorable el improvisado parlamento del «mentor» James Stewart desarrollando las ventajas civilizadas de un empleo inteligente del crimen, tal como el ahorro de esperas innecesarias en las colas. El caso ha seguido nutriendo otras aventuras cinematográficas como *Impulso criminal (Compulsion, 1959)* de Richard Fleischer, o la reciente *Asesinato... 1-2-3 (Murder by Numbers, 2002)* de Barbet Schroeder.

El año de edición del célebre libro de De Quincey (como parte del tomo IV de sus *Obras Completas*) coincide con el del nacimiento de Oscar Wilde, quien también se mostraría interesado por asunto tan asocial. Es más, parece recoger el testigo en su ensayo «Pluma, lápiz y veneno» reunido junto a otros del tipo de «El crítico como artista» en *Intenciones (Intentions, 1891)*. El personaje objeto de estudio va a ser Thomas Griffiths Wainewright (1794-1852), un auténtico creador (escritor, teórico del arte, coleccionista, pintor), experto en falsificar documentos (lo que no deja de ser una manera de copiar del natural) y disfrazar con ingenio el veneno cuando le era necesario reforzar su peculio. Su personalidad inspiraría al Dickens de *Haunted Down* (me temo que aún no traducida al español o ilocalizable), y como era natural, sedujo al diablillo enredador del esteta. Nos lo ofrece primero en su condición de erudito y gustador de todo lo bello; le atribuye el pensamiento de que «la vida es un arte y... tiene sus diferentes estilos»¹⁸ y refiere que lo mismo que admiraba los inquietantes *Cantos* de «inocencia» y «experiencia» de Blake, éste estimaba su pintura. Wilde es especialmente delicioso, por acudir a un adjetivo de los suyos, cuando deja caer alguna de sus perlas como argumento de la aguda sensibilidad de Wainewright: «Su temperamento, aunque indiferente cuando se trataba del dolor que infligía al prójimo, sentía vivamente toda la agudeza del suyo propio»¹⁹, o cuando descubre los motivos que le impulsaron a ponerse en peligro y caer

¹⁷ Para las citas, QUINCEY, Thomas de (2001): *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*, trad. de Luis Loayza, Madrid, Alianza (Área de conocimiento: Literatura, L. 5.584), pp. 87 y 82.

¹⁸ WILDE, Oscar (1986): «Pluma, lápiz y veneno», en *Ensayos y artículos*, trad. de Julio Gómez de la Serna, Barcelona, Orbis (col. Biblioteca Personal de Jorge Luis Borges, 3), p. 157.

¹⁹ WILDE, Oscar: «Pluma, lápiz y veneno», *ibidem*, p. 145.



preso: «Sabía que la falsificación estaba descubierta y que al regresar a Inglaterra peligraba su vida. Y, sin embargo, volvió. ¿Debemos extrañarnos de ello? La dama era, según dicen, bellísima, y además no lo amaba»²⁰.

En su artículo «Hay que leer o no leer», recogido en la citada selección de Jorge Luis Borges, recomienda no dedicarse en absoluto a los libros donde se intente probar algo, y recomienda vivamente la *Vida* de Cellini, el genial orfebre renacentista y asesino ocasional, las cartas de Cicerón y «Suetonio», refiriéndose, es de suponer, a las vidas de los Césares. Esto interesa aquí porque se aprecia una consanguinidad entre el fragmento comentado arriba de las tragicómicas intentonas del psicópata emperador de acabar con la vida de su madre, y los infructuosos y desopilantes pasos de acabar con alguno de sus parientes a los que se ve abocado, mal que le pese, un joven y encantador aristócrata en el relato *El crimen de Lord Arthur Saville* (1891), en pos de preservar la armonía de su inminente matrimonio, pues un quiromántico le ha pronosticado que cometerá un homicidio, y de ningún modo soportaría que el *fatum* disturbara la serena faz de la joven Sibila. La paradoja de que un crimen haya de proporcionar tranquilidad a una vida opulenta es, si bien se mira, una atroz parábola del pragmatismo social más deshumanizado, de aliento más sutil que la llana demagogia, pero no menos agresivo.

Pragmática, cerebral y decidida es también la determinación del protagonista de *Israel Rank* (1907), novela de época eduardiana, escrita por Roy Horniman, que describe los sucesivos asesinatos que comete el protagonista en su rama familiar con el propósito de despejar y acelerar la consecución de su título y propiedad nobiliarios, resentido por el ostracismo al que condenaron a su madre. Historia truculenta, cínica y despiadada, con algún que otro cebo erótico, fue muy popular en su tiempo, al punto de que los británicos estudios Ealing la envolvieron en seda de comedia negra, con un trazo wildeano ausente en la novela, y el resultado de lograr su producción más característica: *Kind Hearts and Coronets*, dirigida por Robert Hamer en 1949 (conocida aquí como *Ocho sentencias de muerte*), con un Alec Guinness en estado de gracia, interpretando a las ocho desgraciadas víctimas del dardo vengador.

Si algo podemos sacar en claro de la galería de estos ejemplos no es únicamente consignar la huella del curioso arquetipo —biotipo a veces— del criminal sensible, sino también la simpatía que hacia él han profesado algunos autores, la «simpatía por el demonio», por citar a los Rolling Stones. No ha por qué extrañar si se considera al artista, al escritor, al músico, al poeta en cualquier gama, como un individuo al margen, un aspecto y una conciencia que cobran especial relieve en el Romanticismo, tras el corte umbilical en que el artista se individualiza, se independiza de los mecenas, sean nominales o colectivos, y se les enfrenta. Con algún notable pionero como Sade en el Siglo de las Luces, el escritor romántico llega a reflejarse en

²⁰ *Ibidem*, p. 162.



ese «genio demoníaco» que ha estudiado Rafael Argullol²¹, haciendo factible el paralelo entre el supuesto del criminal como artista y el del artista como transgresor, que es el nivel que entonces ocupa.

«Satán» significa en hebreo «acusador» o «adversario». Con no otras cataduras se hace visible la náusea del artista decimonónico, asqueado de la uniformidad y el metálico rigor de un *statu quo* que lo contempla como excrecencia fuera de lugar, y que hace todo lo posible por barrer. En el cobijo de las horas febriles de la madrugada, Lara y Manfred son los espejos demoníacos de Byron; Baudelaire lo representa en su poema en prosa «El jugador generoso»²² como elegante anfitrión de una exquisita timba donde las almas se pierden con ligereza a cambio de un remedio contra el *spleen*; Wilhelm Hauff, el cuentista alemán más prestigiado después de los Grimm, lo retrata como un fino esnob que se deja caer en los tés literarios en sus *Memorias de Satán* (1826-1827); y, aludiendo a cierta tradición popular, enriquecida en las clases altas, el mismo diablo sabe que le consideran un *gentleman* en el fragmento onírico «Don Juan en los infiernos» de la pieza *Hombre y superhombre* (*Man and Superman*, 1903) de Bernard Shaw. Censurado, vetado o vejado, el artista es un desplazado sufriente; un exiliado de la realidad y de los pucheros del mundo, un Ícaro, una parodia de ángel caído. Por eso cocina en su propia marmita, en el sótano del teatro donde se representa la mediocre comedia. O interpreta en su propio piano.

Aparte de que es goloso argumentar que si hay un ejecutor experimentado y libre de toda sospecha en los estrictos parámetros del arte, ése es el escritor. Por fortuna, es sólo una metáfora, pero no se le puede negar este raro privilegio. En ocasiones un autor ha desarrollado una coartada verdaderamente sibilina, como cuando en el capítulo xxxii de *Casa desolada* (*Bleak House*, 1853), Dickens hace morir al extravagante casero Krook con la afeción de una «combustión espontánea», dejándolo literalmente en cenizas. Presumiendo la falta de fe del lector ante semejante recurso, se adelanta en el prefacio a citar algún precedente de los 30 entonces investigados por la medicina. El mismo Sade sufrió una prisión más contundente, hasta agonizar en ella, por sus crímenes imaginarios (en concreto las estéticas aberraciones de *Justine*) que por los escasos y más veniales cometidos en la realidad.

II. DE LA OSCURA SELVA A LAS TINIEBLAS DEL CORAZÓN

El escritor es un desplazado, decíamos arriba; un exiliado. El propio Dante, al que relacionamos en nuestra memoria cultural con el Infierno, aunque significativamente obviemos su Purgatorio y Paraíso, lo fue también. Peregrino llamó a su

²¹ Véase «Héroes románticos: el genio demoníaco», en *El héroe y el único. El espíritu trágico del Romanticismo*, Barcelona, Destino (Destinolibro, 307), 1990, pp. 404-413. Primera edición: 1983.

²² Publicado en *Figaro* el 7 de febrero de 1864; véase la edición de José Antonio Millán Alba de los *Pequeños poemas en prosa y Los paraísos artificiales* de Baudelaire (Madrid, Cátedra, Letras Universales, 67), [1986], pp. 102-105.



personaje *alter ego*, y él mismo envejecía en el exilio por razones políticas cuando componía su obra magna, tras largos años de dedicación al mundo. «A mitad del camino de la vida, en una selva oscura me encontraba/ porque mi ruta había extraviado», tal es la conocida primera estrofa de la *Divina Comedia*, con ese enigmático símbolo de la «selva oscura» que los analistas presumen polisémico: «confusión de pensamiento, vida viciosa, turbulencia política»²³. La solución del florentino es una huida en ascenso, aunque para ello haya de coger impulso desde el infierno, en dilucidación y reorganización del orden simbólico-teológico (y según algunas pistas aún borrosas por su hermetismo, profético) que explica y a la vez protege de la cloaca caótica y mendaz por la que transcurre el mundo. Al ras del conflictivo siglo XIV, el hombre medieval entra en crisis y mira hacia arriba. Dante recoge el hilo de Ariadna de Beatriz, la luz beatífica, el ángel de su juvenil *Vita Nuova*, que desde su cristalización como símbolo amatorio según la retórica del *dolce stil nuovo*, evoluciona a instrumento de salvación; incrustación, pues, de un mito poético en el sistema cristiano que roza, como bien apunta Curtius, la herejía²⁴. Es la iluminación, la inspiración y a la vez poderosa luz que penetra en sus sombras, en su «secreto» y lo rescata. En el *Fausto* de Goethe, que debe tanto a este concepto, Beatriz se trasluce en Margarita, la ingenua burguesa perdida por Fausto y su trato con la oscuridad, pero que al final, desde las alturas, imanta al extraviado. Como en Dante, la constelación de la Virgen, las santas y el mito (llámese Beatriz o Margarita) con toda su corte angélica, dirige su alma; lo «Eterno Femenino», más poderoso que cualquier potencia.

Transitando el siglo XIX, tras este reencuentro firmado por Goethe y publicado póstumo en 1832, la «Nueva Edad Media» encuentra a un héroe magnetizado, en dirección inversa, por el abismo, ya sin la pretensión de un andamio teológico o filosófico (en el caso de *Fausto*) que reconstruir; es por tanto un antiperegrino que se sume en sus tinieblas, en la confusión de un infierno que no mira desde la distancia, sino al que encara incluso con la risa de la desesperación. William Blake precede a Nietzsche en la preparación del camino hacia las vísceras, en la suspensión en la energía adjetivada «mal» como necesario complemento a su opuesto para llegar a la unidad y el conocimiento, «sin contrarios no hay progresión. Atracción y Repulsión; Razón y Energía; Amor y Odio, son necesarios para la existencia humana»²⁵...

²³ Sigo en esto la traducción y anotación de la *Divina Comedia* a cargo de Luis Martínez de Merlo para Cátedra (Letras Universales, 100), Madrid, [1988], p. 77.

²⁴ Véase CURTIUS, Ernst Robert (1955): *Literatura europea y Edad Media latina* (2), trad. de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, México-Madrid-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1984, cuarta reimpresión de la primera edición, p. 533. (*Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 1948).

²⁵ «Discusión», *Las bodas del cielo y el infierno* (hacia 1790), trad. de Pablo Mañé Garzón, en BLAKE, William (1986): *Poesía completa*, Barcelona, Orbis (col. Biblioteca Personal de Jorge Luis Borges, 4), p. 214.

La senda del exceso lleva al palacio de la sabiduría²⁶. Pero sin embargo Nietzsche había advertido en su *opera prima*, *El nacimiento de la tragedia* (1871), de la conveniencia de acompañar lo apolíneo con lo dionisiaco, de la necesidad del clarividente «principio de individuación» apolíneo para sobrevivir al oportuno sumergimiento en las vetas abiertas de los sentidos, en la naturaleza sin coto, en la «totalidad» de lo dionisiaco. ¿Pero acaso en *Zaratustra* no impelería a la zambullida, al derecho de los fuertes a medirse con el abismo, desuncidos de las riendas convencionales, siguiendo el timón de su «voluntad» en un mundo propio? Ésta y no otra inercia es la que empuja al peregrino emergente de la charca romántica.

Con *El corazón de las tinieblas* (*Heart of Darkness*, 1902), un libro de título revelador, Joseph Conrad parece levantar acta de los resultados. El capitán Marlow recibe el encargo de internarse, cual moderno Teseo, en el laberinto de la selva, remontando el río Congo hasta localizar al «Minotauro» Kurtz, director problemático de una estación de marfil, y devolverle a la civilización. Según el *Diccionario de símbolos* de Cirlot, que siempre viene tan a pelo, «minotauro» (que no caprichosamente acude como personaje en el sombrío disco *I. Outside* de David Bowie —1995—, cuyo tema central, tampoco casualmente, se integra en la banda sonora de la antedicha película *Seven*) y «caballero» guardan entre sí una estrecha relación²⁷.

Kurtz, como Marlow, ha sido también un caballero sensible; tal como descubre el protagonista al final, de labios de un primo suyo, había sido «esencialmente un gran músico», aunque Marlow reconoce no descubrir cuál debiera ser «el mayor de sus talentos. Yo le había tomado por un pintor que escribía para los periódicos o por un periodista que sabía pintar, pero ni siquiera el primo... pudo decirme qué había sido exactamente. Era un genio universal»²⁸; pronto se nos revela que Kurtz no había sido aprobado por la familia de la chica que ama dada su «pobreza relativa»²⁹, lo que le había impulsado a abandonar su arte disperso y embarcarse en una actividad que lo lucrara rápidamente, como era la comisión en el negocio del marfil, algo tan diametralmente opuesto a sus estímulos. En el fondo es la derrota del rechazado que lo desliza hacia la profundidad, porque igual que a Marlow el cauce del Congo le conduce a Kurtz, esa misma ruta ha guiado a Kurtz hasta Kurtz, hasta el último jirón de autoanálisis, hasta la locura. La selva, la naturaleza abierta en todo su esplendor e impiedad lo ha trastornado, le ha pasado «la mano por la cabeza»³⁰, lo ha consumido suscitando en su interior el reflejo, abriendo en su cerebro la espita comunicante. El genio universal deviene hombre natural (hombre-animal), superhombre que influye con su elocuencia en los espíritus de los que lo rodean, y san-

²⁶ «Proverbios del infierno», *Las bodas del cielo y el infierno*, *ibidem*, p. 216.

²⁷ CIRLOT, Eduardo: *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1988, 7ª edición, p. 305.

²⁸ CONRAD, Joseph: *El corazón de las tinieblas*, trad. de Araceli García Ríos e Isabel Sánchez Araujo, Madrid, Alianza Editorial, 1992, octava reimpresión de la edición de 1976, p. 121

²⁹ *Ibidem*, p. 126.

³⁰ *Ibidem*, p. 85.

guinario que siega sus cabezas a la menor señal de insumisión, sin el menor parpadeo de culpa (la versión de Coppola en *Apocalypse Now* —1979—, recientemente reestrenada y ampliada, señala la cercanía y latencia del conflicto). Es la incursión en el caos, en la precivilización, un viaje que se malogra porque se procede de aquella y porque es imposible apagar la luz introspectiva. El héroe se transmuta en dragón, ídolo sufriente, espíritu dionisiaco de la naturaleza, pero el centinela apolíneo es fatalmente quien le inspira las últimas palabras antes de expirar, agotado por el peso del conocimiento, por la presión de la corriente liberada entre la conciencia del civilizado y la crueldad primigenia. «El horror, el horror»³¹, destila el corazón humano prensado por «el corazón de una oscuridad victoriosa»³². El hecho de que Marlow sienta una angustiada admiración por Kurtz en contraste con la decepción causada por el resto de los personajes, que sea en fin su único interlocutor válido, revela hasta qué punto el caballero moderno está a un paso de cruzar el espejo, hasta qué punto Conrad-Marlow ha estado cerca de su revés, también él estigmatizado y abandonado por un mundo sin grandeza, mil veces más despiadado y frío que el perdido Kurtz. «El horror, el horror» es asimismo letanía de corifeo que publica que la naturaleza inhóspita encuentra más aberrante representación intramuros de la jungla de intereses, en las decisiones tomadas sobre mesas hechas con cadáveres de árboles, también sin el menor atisbo de culpa.

III. EL PIANISTA ES EL ASESINO

Quiero acabar estas reflexiones alrededor de la contradicción «asesino-caballero» o «caballero-dragón» con tres modelos de sobra conocidos, unidos por algunas características sobresalientes: el capitán Nemo; Erik, el Fantasma, y Hannibal Lecter. Los tres viven «abajo» y son músicos, intérpretes de clave, órgano o piano. El primer símbolo, rico en interpretaciones, es fácil de deslindar: ese estar «debajo» corresponde a lo secreto, a la naturaleza escondida, a la «oscuridad victoriosa»; también, a su condición de rechazados y autoexcluidos, a «muertos» sociales; lo que refuerza su afinidad con la caída del ángel rebelde, investida de una dignidad que, a su pesar, Milton imprimió en los versos de *El Paraíso perdido* e ilustró románticamente Doré. Así pues, los caballeros-dragones viven en sus cuevas; los caballeros caídos suspiran en el infierno, en el laberinto, en la prisión del sótano y en cualesquiera otros símbolos del mismo paradigma. Están debajo, en nuestro subsuelo reprimido, por así decir. Pero nos llega su insinuación, el rumor de sus palabras, su música. Toca el piano; ¿por qué son músicos? Demuestran con ello que son creadores, que son exquisitos. Como corresponde a su psique, el piano (no digamos el órgano) es instrumento de soledad, que a lo sumo se amiga con una compañía de

³¹ *Ibidem*, p. 123.

³² *Idem*.



cámara selecta. Simboliza la autonomía, el dominio del yo, la autosuficiencia (no en vano se perfecciona en el romántico XIX, y no conviene olvidar que el primer «solista» que vivió algún tiempo de su auditorio fue Beethoven). Claro que también, volviendo a Cirlot, el arquetipo «músico» oculta una simbología funesta: «la atracción de la muerte», al ser «la música una zona intermedia entre lo diferenciado (material) y lo indiferenciado (la «voluntad pura» de Schopenhauer)»³³, por eso, dice el poeta, se utiliza en ritos y liturgias como el fuego y el humo. Por eso, hay que concluir, el músico puede ser enigmático y poderoso como Orfeo, quien tiene en el flautista de Hamelin una variante peligrosa. Ahora se vuelve más nítido el fragmento en el que el Landrú de Ramón oscurece su expresión cuando ve el reflejo de su víctima en la madera lacada del piano. Pero no quiero dejar pasar por alto que los tres aman intensamente, y que se trata de un amor en el recuerdo o un amor platónico; un amor anormal, desmedido como ellos; en este punto se manifiestan caballerescos hasta la médula, mientras el dragón se adormece. Nada que ver ya con Nietzsche y las jactancias plutonianas. Pero, no nos demoremos más en este párrafo y ataquemos las teclas oportunas.

Veinte mil leguas del viaje submarino (*Vingt Mille Lieues sous les mers*, 1869-70) es, en lo que respecta a su personaje principal, el capitán Nemo, un compendio de tales motivos, y pionero al mismo tiempo. En pocas palabras, representa al «hombre superior» herido por el mundo (aunque no se especifiquen razones, él mismo lo acusa de acabar con su carrera, su mujer y sus hijos); al *homo universalis* renacentista, inventor (ingeniero del Nautilus), gustador de todo tipo de artes (el submarino se enriquece con estancias dedicadas a colecciones, bibliotecas y, lógicamente, un espacio para el órgano), y creador de su propio mundo autónomo (el Nautilus es su representación). Acomete con cruel virulencia a los barcos por los que se siente amenazado. No le importa matar; él se tiene por muerto. Es Nemo. Acorde con el nombre latino, quiere ser «Nadie» para el mundo. No es el «Nadie» de Ulises, argucia para escapar de un monstruo. Es el «Nadie» del monstruo. Como «monstruo» el mundo de la superficie, el hombre superficial, ha bautizado su extraordinario invento, que es en cierta manera la ballena de Jonás, transportando en su interior a un hombre cambiado. Ese Nautilus es extensión de Nemo, y con él ha decidido sepultarse en el mar por voluntad propia (de hecho hará función de sarcófago), porque el mar es un símbolo de interior, de curiosidad y de riqueza, pero también de muerte.

La traslación cinematográfica más satisfactoria de la novela de Verne es responsabilidad de Richard Fleischer (ya asomado por estos lares en otro momento), en 1954 para la productora de Walt Disney, con un sombrío y contenido James Mason.

Erik, el personaje central de la novela *El fantasma de la Ópera* (*Le fantôme de l'Opera*, 1910) de Gaston Leroux es una de las presencias más poderosas que el aficionado al mito y lo fantástico recuerda. Si bien la imagen que posee de él, en caso de no haber leído la novela, debe más a la versión —o interpretación más que li-

³³ *Diccionario de símbolos*, ed. cit., p. 319.

bre— de 1943 (*Phantom of the Opera*) producida por la Universal, dirigida por Arthur Lubin y con Claude Rains como el «fantasma». En ella el protagonista es un músico caduco de la orquesta de la Ópera que, tras sorprender a los que se aprovechan de sus composiciones para editarlas como propias, monta en cólera en una imprenta y es salpicado por ácido; es ahí donde empieza la leyenda del fantasma vengativo, cuya furia sólo halla excepción en su amor hacia la joven soprano Christine. Este motivo del rostro desfigurado por ácido —cuando en la novela, nace ya con esa tara— se repite en la revisión de la Hammer (*The Phantom of the Opera*, 1962) de Terence Fisher, con la particularidad de que traslada la acción de París a Londres, y conecta antes con el prototipo del escultor abrasado de *Los crímenes del museo de cera* (en concreto, su primera versión de 1933: *Mystery of the Wax Museum*) que con el del desorden biológico, si bien con ello se subrayan las interdependencias entre los personajes. En este sentido, es mayor la fidelidad de la primera adaptación, *The Phantom of the Opera* (1925, reeditada con algunos añadidos de sonido en 1929), inmortalizada por la actuación de Lon Chaney y dirigida por Rupert Julian (aunque Chaney también colaboró), donde la caracterización del protagonista, similar a una calavera, se semeja a la del libro a pesar de que en ningún momento se revele el porqué. Respecto a la novela y a esta primera copia en cine, la revisión de 1943 aporta otras diferencias, tales como que Erik interpreta al piano en lugar de órgano (indicando su sinonimia) y que la joven Christine Daaé cambia su apellido por Dubois, sin duda más francés, pero que elimina su procedencia escandinava (sus toques pálidos de princesa de cuento). Otras citas del Fantasma con el público han tenido más o menos impacto, pero no eclipsan la contundencia icónica de la primera.

Con tan sólo atenernos a los argumentos de las películas, sacamos en claro los elementos fundamentales. Primero: el fastuoso teatro de la Ópera, santuario de la alta sociedad, guarda un secreto en el más profundo de sus sótanos: un Fantasma tiránico que obliga a los directores a obedecer sus caprichos so pena de muerte; segundo: Erik esconde a su vez otro secreto: su pasado y la causa de su deformidad; tercero: es un exquisito entendido y compositor de música, a la vez que hábil inventor de trampas; cuarto: ama con la misma intensidad que odia al mundo, a Christine Daaé, a quien educa la voz fingiendo ser un «ángel de la música» (cuando su figura angélica es ella); y quinto: aunque la rapta y ella descubre su horror oculto, él es incapaz de infligirle daño y, según la novela, renuncia a su sueño de felicidad y muere enfermo de amor. El cine, en un ejercicio desagradablemente escéptico, se inclina por agravantes menos sensibleros y más convincentes (demolición del sótano, agresión de sus perseguidores, etc.). A nivel simbólico, que es lo que aquí interesa, es este otro personaje «muerto», otro asesinado moral; dormita, varios metros bajo tierra, en un ataúd; su piel, como él revela a Christine, es la de un cadáver; idea con vistas al futuro una máscara que «le presta la cara de cualquiera»³⁴ (ocurrencia

³⁴ LEROUX, Gustav (2000): *El fantasma de la Ópera*, trad. de Mauro Armiño, Madrid, Anaya (Tus Libros, 138), 2ª ed., p. 273.



que preside un epígono cinematográfico como *Darkman* en 1990), y ha elegido el nombre de Erik «por casualidad»³⁵; con todo y con ello, las reminiscencias de este nombre (que equivale al de Erec, uno de los caballeros más enamorados en el ciclo del rey Arturo) se concilian con el amor sublime hacia Christine, su deferencia cortés y su sacrificio final, en visible exaltación de caballería. Por otra parte, su condición de arquetipo de hombre «enigma», de hombre digno de temor, curiosidad y compasión (pues al fin y al cabo es el suyo un secreto degradante), lo envuelve en una grandeza romántica que grita su desesperación entre notas infernales, la ironía atroz del *Don Juan triunfante*. En lo que respecta a Christine, el hecho de que el Fantasma imponga a la dirección de la Ópera que interprete el primer papel femenino del *Fausto* de Gounod (y, de hecho, es llamada a consecuencia de su éxito «la nueva Margarita»), descubre su categoría de elevación, su conexión con el canon del Eterno Femenino representado por la Margarita de Goethe y la Beatriz de Dante. Para Erik es igualmente la luz en el cristal de sus tinieblas, estrella que extrae su potencial más sublime, mientras que en simetría inversa, para ella él representa la genialidad del arte, pero no menos que la atracción del abismo³⁶. Como el peregrino y como Fausto, Erik se impulsa hasta ella; otra cosa es que, encuadrado en la moda folletinesca, la rapte. A fin de cuentas, como comenta no sin humor: «uno tiene las citas que puede»³⁷.

Leroux presenta también el hallazgo de enlazar dos símbolos parejos, ya mentados en este estudio: el infierno y el laberinto. Así, Christine, mientras desciende sótano tras sótano a la guarida de su raptor, se siente sumida en una espiral donde le parece reconocer a pequeños demonios³⁸ (lo que recuerda al infierno concéntrico dantesco), del mismo modo que la laguna interior que conduce al escondite encubre el mito de la Estigia; a la vez, el enamorado vizconde que baja en su búsqueda para liberarla, relaciona las particularidades del descenso con un «Dédalo»³⁹ (o lo que es igual, un laberinto). Y es que, del mismo modo que a Christine le concierne el mito doble y contradictorio de Eurídice y Beatriz, y a Erik el no menos paradójico del órfico-plutoniano, a él le corresponde el de Teseo, aunque, si se continúa leyendo o viendo simplemente las películas, no es ni de lejos tan determinante como el del relato.

El fantasma de la Ópera exhibe, en definitiva, el dibujo más acabado del caballero, artista y criminal, capaz de lo peor y lo mejor, de la perversión más refinada y de la nobleza más sublime. No hay otra pintura más teatral y extremada, y a la

³⁵ *Ibidem*, p. 167.

³⁶ «...me acerqué a él, atraída, fascinada, encontrándole encantos a la muerte», *ibidem*, p. 169.

³⁷ *Ibidem*, p. 167.

³⁸ Véase *ibidem*, capítulo XIII, p. 159. No me resisto a reproducir una sugestiva idea que recalca la asociación y podría sintetizar este apartado: «Satán viene de los sótanos, lo mismo que se abisma en ellos», capítulo XXI, *ibidem*, p. 242.

³⁹ *Idem*.

postre más simpática pese a su estigma de «monstruo», signo que no necesitó ser visualizado en Nemo ni lo sería en el último personaje al que vamos a analizar. Eso, aunque aborrezca ser analizado y se corra el riesgo de acabar, negro sobre blanco, en un menú.

Thomas Harris ha ganado fama universal de novelista (a medio camino entre el *best seller* corriente y la literatura de calidad) merced a su «criatura», el doctor en Psiquiatría Hannibal Lecter, un personaje que, todo hay que decirlo, se ha beneficiado del carisma del actor que lo ha interpretado en la pantalla el mayor número de veces, Anthony Hopkins. El «ciclo de Hannibal», como acaso habría de llamarse, lo componen hasta el momento tres novelas con sus correspondientes versiones cinematográficas: *El dragón rojo* (*Red Dragon*, 1981), *El silencio de los corderos* (*The Silence of the Lambs*, 1988) y *Hannibal* (1999). La primera se trasladó a cine en 1986 con el título de *Manhunter*, con Brian Cox tras la mandíbula de Hannibal (en este caso con una variante exótica en el apellido, «Lektor», que si el riesgo de los «falsos amigos» no es inminente, evoca, como Lecter, al paradigma «lector») y la batuta de Michael Mann; y recientemente con el de *Red Dragon* (2002), con Brett Ratner como director; la oscarizada *The Silence of the Lambs* fue dirigida en 1986 por Jonathan Demme, y *Hannibal* por Ridley Scott en 2001.

Tanto *El dragón rojo* como *El silencio de los corderos* extienden el cebo de la persecución de un peligroso asesino en serie que cumple con dos requisitos elementales: la infancia desdichada y reprimida, y la obcecación por crearse una personalidad distinta, superior. El prurito artístico es en la primera obra más fabuloso y cultural (dominado por la imagen del *Dragón Rojo* de William Blake —guiño, por demás, al «arquetipo»—, al que el personaje emula en sus mortíferas sesiones de cine, con pretensiones de piezas de arte), que en la segunda, más artesanal (la confección de un «traje» de mujer a partir de pieles de adolescentes rellenitas). Ambos, uno por la dominación más allá de la muerte de una figura materna (en este caso, la abuela), y el otro, por su dedicación a la costura «extrema», remiten al caso verídico de Ed Gein, y no son prototipos ajenos al espectador desde *Psicosis* (1960) de Hitchcock. Pero repito que es un cebo; su idiosincrasia entra en competición con las de otros personajes de la trama que, en general la superan. En la primera novela no es menos relevante el investigador Willl Graham, y en la segunda, la agente Clarice Starling; y de forma destacada, el doctor Hannibal, que en *El dragón rojo* apenas es una sombra de indudable magnetismo, en la segunda se come, aunque no «literalmente» a los demás personajes, y en *Hannibal*, como el título indica, domina como protagonista absoluto.

El autor (un verdadero hombre con secreto, muy renuente a airear su biografía) compone en Hannibal Lecter un criminal exhibicionista (mental y culturalmente hablando), y esto es lo que singulariza al personaje, pues en crudo (y nunca mejor dicho) un doctor que devora a pacientes e impacientes no destacaría de la nómina de trastornados al uso. Dicho exhibicionismo también atañe al escritor, pero es gracias a esa pequeña vanidad que estas obras se benefician de municiones bibliográficas, científicas, literarias o musicales imprevisibles en un tipo de libros diseñados para pasar el rato. Dichas sorpresas (no pocas veces «exigencias») no dejan indiferente al lector medianamente culto y, desde luego, estimulan al menos



preparado. ¿Quién no se siente motivado por el imperativo consejo «Simplicidad... Lea a Marco Aurelio» de Lecter en *El silencio de los corderos*? Y es que, si bien se mira, Hannibal no impresiona tanto por ser un monstruo antropófago como por ser un monstruo intelectual.

La particularidad de abrir *El dragón rojo* con unas citas previas de Blake no sólo advierte al lector de que no va a solazarse en un mero nivel epidérmico, sino que las adelanta como lemas, como condensación del mensaje que cruza la trilogía. Las menciones pertenecen respectivamente a los poemas especulares «La imagen divina» de *Cantos de Inocencia* (1784) y «Una imagen divina» de *Cantos de Experiencia* (1794), poemarios ya citados aquí a propósito de Wainewrighth, y donde se poetiza el contraste entre lo sublime y lo terrible. Lo que nos interesa es que el «ciclo de Hannibal» queda presidido por la óptica binaria de Blake⁴⁰. Dialéctica que no se refleja menos en esa suerte de epílogo que representa la remembranza del Parque Nacional de Shiloh en el final del libro, donde la insensibilidad de las fuerzas naturales ponen a prueba los distingos morales como invención o mera obra de genio.

Ahí, camuflados en sus ramas, se enroscan los duros conceptos de Zaratustra con el magisterio de Jung⁴¹. Éste es el nivel, el que explica que Hannibal pueda ser espléndido y terrible. Es, por propia voluntad, un «superhombre» y debe más a la teoría de lo bueno y lo malo de *La genealogía de la moral* de Nietzsche (con sus oposiciones superior/inferior = caballero/vulgar = noble/mentiroso) que a nuestras disyunciones judeocristianas.

Este gusto de Harris por cultivar un sistema de referencias encubiertas, se complementa con el esplendor de las expresas. Así, especifica que la imagen draconiana que confunde al chiflado Francis Dolarhyde es precisamente la acuarela de Blake, *El Gran Dragón Rojo y la Mujer Revestida de Sol*, y nos orienta sobre su registro, en el Museo de Brooklyn, hacia donde Dolarhyde se encamina para tragársela y asumir el poder. En el libro también se contextualiza su origen en el *Apocalipsis*, donde, efectivamente, el gran dragón rojo es una de las imágenes del diablo (*Apocalipsis*, 12, 3). Cosa muy diferente es que descansa en nuestra curiosidad para averiguar que el dragón expresa también para Blake un símbolo del «caos»⁴², llegando así a fusionar su cosmología personal con la cristiana, a la que dedica sus cuatro pinturas de *El Ciclo del Gran Dragón Rojo* dentro de la empresa de iluminar los pasajes de la *Biblia* a la que se dedicó entre 1805 y 1810. Por cierto que también haría lo mismo con la *Divina Comedia*. De este modo, por debajo de la obsesión sexual y protagónica de Dolarhyde, Harris ha trazado otras líneas subliminales que

⁴⁰ Véase *El dragón rojo*, Barcelona, Grijalbo/Mondadori, [2000], p. 9.

⁴¹ Sin ir más lejos, en la referencia «sáurica»: «...No existe misericordia en la Máquina Verde; nosotros la creamos, fabricándola en las partes que han superado nuestro cerebro de reptil», *Ibidem*, p. 411.

⁴² Remito a la edición de CARAMÉS, José Luis y GONZÁLEZ CORUGEDO, Santiago (1995): *Canciones de Inocencia y Experiencia*, Madrid, Cátedra (Letras Universales, 68), 2ª. ed., concretamente p. 33.





apuntan al infierno y al caos subyacentes. Harris es otro neo-medieval, como lo es Hannibal, cuyos gustos poéticos se comprimen poderosamente en el Dante de la *Vita Nuova* y la *Divina Comedia*, y cuya manera razonable, por decir algo, de comportarse se fundamenta en la cortesía, lo que le lleva a matar ante un gesto grosero o a enamorarse platónicamente.

El otro gran personaje de *El dragón rojo* es el mencionado Will Graham, que ejerce aquí de Teseo, un Teseo herido por la modernidad o, si profundizamos un poco, más hundido en su simbología. ¿O es que cuando el caballero vence al dragón, no se vence de algún modo a sí mismo? Cuando el torero exhibe las orejas cortadas, ¿no exhibe sus propias orejas? Lo que ocurre es que Harris coloca a este Teseo más cerca del abismo que Conrad a Marlow, en el filo de un espejo oculto que conviene no enseñar. «¿Sabe por qué me atrapó, Will?», le espeta desde su mazmorra el malintencionado doctor, «...porque ambos somos iguales»⁴³. El concienzudo Graham posee todas las potencias de un asesino, por eso es válido para el FBI, porque adivina el modo de pensar de los monstruos, pero está en la Ley. Hannibal no está en ningún lado: más allá del Bien y del Mal, si cabe.

He dicho que Hannibal es medieval; sería más certero calificarlo de prerrenacentista, ya que representa como ningún otro de los personajes estudiados al *homo universalis*, adicto a todas las ciencias y las fruslerías de la civilización (incluidas joyas, perfumes, gastronomía, etc.), virtuoso del clave, experto dibujante él mismo, de ahí que en Florencia, sobre el baldosado del Palazzo Capponi o el Palazzo Vecchio se mueva como en su casa (*Hannibal*, II parte). Lo imaginamos feliz optando por un puesto de conservador de biblioteca mientras impacta al comité de decisión con su recitado del primer soneto de la *Vita Nuova* (aquí se aprecia cierta ingenuidad en Harris, pues es dudoso que un comité florentino se deje impresionar, máxime con unos versos tan conocidos), o calzando las botas del filólogo en su comentario del séptimo círculo del *Inferno* dantesco —¿qué otra obra, qué otro tema más oportuno?—, cuyo ejercicio práctico, a manera de asesinato estilístico aunque ya sin auditorio, lo sufre su perseguidor, el *commendatore* Pazzi, presente en el público y al que han ido dirigidas todas las citas doctas acerca de la traición y la avaricia (la fuente de este despliegue de erudición la ha desenmascarado Carlo Alberto Furia en el libro de Anthony Cassell, *Dante's Fearful Art of Justice*⁴⁴; ¡qué avispado este Hannibal y qué incompetente ese imposible comité de expertos!). Ignoremos esta falta de consecuencia «realista» en la novela; en honor a la verdad, Hannibal puede haber recurrido a la hipnosis.

En concordancia con la tradición seguida hasta aquí, a lo largo de los tres libros Hannibal merece los apelativos de «demonio» o «monstruo»; eso, aun cuando su aspecto exterior no es lo que se entiende por impresionante, si descartamos el

⁴³ *El dragón rojo*, ed. cit., pp. 85-86.

⁴⁴ Publicado por University of Toronto Press en 1984. Para los comentarios de Carlo Alberto Furia, véase su página web: <http://hannibal.hannotations.com>.

capricho de un dedo de más en la mano izquierda, índice tal vez de su *plus* interior. Su estatura no es muy alta, es pulcro, de ojos castaños (los azules los pone Hopkins) y dientes pequeños; pero sobre su semblante pálido las pupilas le brillan de vez en vez con un fulgor rojizo; una señal satánica que también distinguía a Erik. Lo peli-groso está en la mente. Y en un cambio imprevisto del arquetipo de protector al de verdugo.

Finalicemos con algo más poderoso que Lecter.

La agente Clarice Starling es la heroína de *El silencio de los corderos* y *Hannibal*. La relación que une a esta mujer-Teseo con el Minotauro-fascinador es problemática desde el principio, pero abocada al entendimiento y la intensidad. Ella admira en él su extraña nobleza, su vahído de «hombre superior» y su incapacidad de mentir, aunque le repugnen sus atrocidades. Él la considera, que ya es mucho, por su coraje, su inteligencia y «limpieza», porque su honestidad y el hecho de ser un eslabón débil en la gran maquinaria traen consigo que sea marginada de las oficinas y al cabo expulsada. La considera porque, como él la califica a modo de cumplido, es una «guerrera». Y, sobre todo, en contra de las hipótesis más vulgares de los ajenos («¿quiere follársela, matarla, comérsela o qué coño quiere?», pregunta el «despojo» Mason⁴⁵), la ama con todas las letras.

Clarice es enteramente la Beatriz de Hannibal. Por un lado, es Teseo que descende desde el mundo exterior (el FBI y el despacho del Dr. Chilton) al sótano en cuya celda más apartada se esconde entre sombras el monstruo. Pero es la Beatriz que ilumina ese foso y que extrae del dragón al caballero. Los instintos significativamente animales de éste (un olfato penetrante; un movimiento silencioso y felino) la estudian, la rodean, perciben su fragancia a través de las rejillas; pero su sensibilidad refinada es la que queda absorta (parece distinguirse en el rostro abstraído de Hannibal en una secuencia de la película de Demme). Si el nombre de Beatriz se asocia a la luz beatífica, el de Clarice, ¿no se corresponde con la claridad? Claridad desde el interior y a través de los ojos. Todos nos enamoramos de Clarice: Hannibal; el jefe Crawford; podría decirse que hasta el autor mismo. No deja de ser revelador que sus descripciones nunca sean físicas, sino que se realicen mediante sutiles alusiones, que la hacen competidora de cualquier dama estilnovista⁴⁶.

Es esta condición suya de Diana cazadora, de mujer ángel y guerrera que la enlaza con el riguroso cóncave del «Eterno Femenino», lo que transfiere sustancia mítica a ese *footing* casual en el Parque de Virginia, del mismo modo que su intrepidi-

⁴⁵ HARRIS, Thomas (1999): *Hannibal*, trad. de José Antonio Soriano, Barcelona, Grijalbo/Mondadori, p. 321.

⁴⁶ Valga el siguiente ejemplo: «...la que volaba con ligereza a través del bosque, la que corría y corría, haciendo crujir las hojas bajo sus pies, mientras el viento hacía sonar el follaje de los árboles y los ciervos echaban a correr al verla... aureolada por el sol», así la recuerda haber visto Hannibal, de nuevo en EEUU tras sus pasos italianos, desde su escondite, «inmóvil como un personaje de tapiz medieval». Para estas citas, véase *ibidem*, pp. 337, 320 y 327.



dez la expone a que un loco le lance una puñada de semen en un pasillo hediondo, en el extremo antipoético. Hannibal, educado para percibirlo, deja (él, el caníbal) que devore su corazón, siguiendo a Dante en el escenario del poema pórtico de su primer libro («y del corazón ardiente/ ella con humildad comía temerosa»⁴⁷). No por casualidad son los versos con que obsequia, exquisito, a Allegra, la mujer del infortunado Pazzi en la película *Hannibal*, recordando su peculiar entendimiento con Clarice.

Aunque parezca presuntuoso, hay que convenir que el final de la cinta de Ridley Scott es más honesto que el del libro, debido a una corrección de coherencia en relación a una manifiesta debilidad o travesura del escritor. La conclusión de la novela, tal cual, y por lo que parece la que en principio seguía el guión, provocó que Jodie Foster rechazara el papel del dinero y el de la película, orgullosa y consecuente casi tanto como su personaje. ¿Cómo podía asumir que Starling acabara comiendo animadamente vísceras humanas al lado del monstruo, o que terminara —¡oh, final feliz!— emparejada con él, conviviendo como un adinerado matrimonio en Buenos Aires? Esta pirueta deja invalidado, vacío, al personaje, que ha sido drogado, magnetizado o convencido (así, paso a paso, tal se sugiere en la trama). Es tentador reconocer que a Harris se le fue la mano satisfaciendo a su megalómana criatura, tal vez proyección exagerada y simbólica del propio autor, como lo es todo personaje de relieve.

Pero los monstruos han de volver con su dignidad intacta al infierno, o liberarse otra vez de las cadenas; los guerreros y las guerreras deben sufrir con serenidad sus heridas y dejar que los distingan; y las Beatrices del mundo no pueden saltar sobre los charcos. Preferimos el *The End* de la película; ese momento de duda del asesino, del criminal insondable, ese instantáneo rapto para el que carece de anticuerpos, cuando atrapado por Clarice, que se ha esposado a él para impedirle la fuga, decide en el último segundo, cuchillo en alto, cercenar su brazo en lugar del de ella. Lo imaginamos bajando la ladera hacia algún medio de huida, mareado, intentando taponar la sangre, con la mirada en suspenso, mezcla de amor, mezcla de derrota. Es probable que le lleguen en ese instante unas frases entrecortadas que resumen lo que ya no puede negar, el conocimiento de algo que lo ha consumido, que gobierna por primera vez su espantoso ego. Más allá del bien y del mal, sí, pero por delante de él. Su ascendiente Kurtz lo expresó de otro modo. Él va repitiendo: «La belleza, la belleza».

⁴⁷ Véase *La vida nueva* de Dante (Madrid, Alianza Editorial, 1997, 1ª reimpresión de la edición de 1986 de «El Libro de Bolsillo»), traducción de Julio Martínez Mesanza, p. 23.

