

Lecter se hace a la mar*

Roberto Ransom Carty



Cree Lecter enviar al descanso de la nada a sus víctimas? ¿Cree despertarlos de la pesadilla y de la obsesión demoníaca de la vida? ¿Se inscribe dentro de la tradición que considera que ser es un gran error? Quizás, de haber nacido en Italia, sería miembro del no tan selecto club de los Nacidos Cansados (en realidad existe), pero por ser norteamericano, la gran fatiga en Occidente le parece contraria al meliorismo heredado de sus padres. La negación del egoísmo vía el budismo en su expresión beat está pasada de moda; debe existir un modo más violento y efectivo a la vez. Estar “más allá del bien y del mal” debe ser un arte discreto y cruel.

¿O creará que limpia a la sociedad de alimañas indeseables? Esta categoría podría reducirse a médicos (incluyendo psiquiatras), *law enforcers* y políticos —por decir algo, o ser mucho más amplia. Es un justiciero inteligentísimo y mudo a la vez; dialoga, quizá, consigo mismo, por momentos con la detective, pero no tiene nada que decir a los demás. Juega al ausente, juega al autista, pero jamás deja de leer e interpretar lo que lo rodea, de ser el autor y la autoridad y el primer lector de sus propios actos, de lo que va creando. Manipular es un hábito, en el sentido original de la palabra; él ya tiene lo que al multiasesino costurero le falta: una segunda naturaleza ya inseparable de la primera. A veces al monje sí lo hace el hábito.

O quizá sea todo lo contrario. Es un alucinado, un esquizofrénico. No pretende entender ni ser inteligible. Bajo una primera impresión y con mi formación teatral, esto no parece posible. Hay que

verlo actuar (al personaje mediante el humano que lo encarna). Para Aristóteles, en su *Poética*, lo que más nos permite conocer a la persona no es lo que dice, sino lo que hace. Hay que ver cómo aborda Hopkins al personaje; la forma de ser del actor, su constitución física. Imagínese, amable lector, a Bruce Willis en el mismo papel. Cuando arranca la lengua, es un movimiento especial; ensangrentado y hacia atrás. A la víctima, ¿cómo la coloca? Es un rito. ¿Cuál es su actitud frente a la muerte y a la criminalidad? ¿Cómo seduce a la detective Clarice Starling? Quizás de la misma manera como infunde temor, no mediante el maquillaje pero sí con la mirada.

Un amigo, Humberto Florencia, en una plática que sostuvimos, opinó que en el caso de Lecter no era el mal por el mal, o el asesino por el asesino; “es un asesino en una sociedad caótica. Ya no es por cuestiones morales: para dar orden o tranquilidad al cosmos hay que asesinar. Es una tragedia de carácter; su carácter no embona con esta gente. No mata a cualquiera sino a quien invade y altera su mundo. Su forma de comunicarse es matando. Nadie está a su nivel.”

Me pareció que el retrato que Humberto me ofrecía de Lecter era el de un ángel exterminador. Un poco antes, Humberto había mencionado que los protagonistas de la novela policiaca estadounidense —sobre todo, Marlowe de Chandler— tienen como característica, ser solitarios, dioses de un mundo, pero de un mundo individual. Yo emplearía la misma definición para hablar de Lecter: dios de un mundo individual. Pero no ángel exterminador. Ni mensajero. Yo lo veo más como síntoma de un mal que como



* En este capítulo, el octavo del libro *Regiones de desemejanza* (¿Por qué aterra Lecter?), se hace una reflexión sobre algunos aspectos de la religiosidad y literatura estadounidenses desde la perspectiva de la película *El silencio de los inocentes*.

Roberto Ransom Carty. Licenciado en Literatura y Teatro por la UNAM. Entre sus obras destacan las novelas *En esa otra tierra* y *Pasha y Catino*, así como *El Señor Desnudo* (poesía). La UAEM publicó su libro de cuentos *Saludos a la Familia* (1995).

ninguno de los más destacados filósofos o científicos —otro síntoma de la aversión básica de los pensadores norteamericanos a los credos no melioristas” [Straumann, 1978].

Straumann habla de la vida intelectual estadounidense hasta mediados de este siglo; en su libro dice que es en la literatura, y no en la filosofía o ciencia, donde se le da cabida a dos grandes temas: el esce-

nario social y el individuo, y las consecuencias del determinismo. En primer lugar, es entre los escritores, sobre todo los más distinguidos, donde el dios del éxito no ha encontrado muchos adeptos. Hay una fuerte corriente de determinismo en la literatura estadounidense, donde aparece muy seguido “la idea de que la realidad es más fuerte que el hombre y de que los seres humanos están a la merced de

las fuerzas casi ciegas de la naturaleza, del ambiente y de la herencia” [Straumann, 1978]. De nuevo, al igual que con el punto de vista pragmático, su base es una especie de empirismo radical.

“Es posible que una negación categórica de la existencia del libre albedrío vaya tan a contrapelo de un pueblo dedicado a formar una nueva civilización, que simplemente no pueda plantearse. Sin embargo, el público norteamericano se ha dado perfecta cuenta de que tal actitud es posible, aunque no sea más que como una prolongación del pesimismo que despierta la situación del hombre dentro de la realidad. La conciencia de que la realidad puede ser dura y cruel crece en proporción a la plausibilidad con que se describe” [Straumann, 1978]. En las décadas de este siglo que estudia Straumann, son los naturalistas y los realistas quienes le dan mayor importancia a esta conciencia. Pero lo hacen de modo distinto. “Los escritores ‘realistas’ —por satíricos, radicales o aun fanáticos que sean— nunca pierden de vista la esperanza final de mejorar el mundo (...) mientras que los escritores ‘naturalistas’ dan en general una impresión de pesimismo, de frustración y aun de desesperación” [Straumann, 1978]. Sin embargo, unas páginas después Straumann escribe: “Hay una curiosa característica que casi todos los deterministas norteamericanos parecen tener en común y que los distingue de sus congéneres europeos: parecen esperar secretamente que después de todo puede haber algún tipo de justicia en este mundo que podría desmentir su propio pesimismo” [Straumann, 1978].

Quisiera, antes de terminar este apartado, incluir algunas de las posibilidades del determinismo, según Straumann, en la literatura estadounidense en la primera mitad de este siglo: por ejemplo, O. Henry, “adoptó una actitud similar a la de Thomas Hardy y Maupassant, es decir, la ironía de que en medio de un universo indiferente, las cosas pueden salir bien o mal, a la pura suerte”; o “el determinis-



mo de Jack London que es a su vez de diferente clase. El simple hecho de que fluctúe entre las concepciones de Marx y las de Nietzsche demuestra cuán contradictorios son los valores en que se apoya. Considera los instintos animales como el motivo dominante en la vida del hombre, y esto, junto a sus confusas ideas del socialismo, hace posible que se le juzgue erróneamente como uno de los iniciadores de la doctrina fascista”; y, como tercer posibilidad, “a medio camino entre el determinismo brutal y el atemperado está la curiosa actitud de lo que podría llamarse *humor pesimista*. (O *humor negro*). Se basa en la presunción de que el mundo es un lugar podrido y de que la vida del hombre consiste en tratar de cumplir lo mejor que pueda su malhadada misión” (parte de la obra de Mark Twain, mucho de Erskine Caldwell y casi todo, o todo H. L. Mencken).

Así que no sabemos muy bien si los estadounidenses son básicamente materialistas filosóficos que creen en la supremacía de las condiciones económicas o fundamentalmente idealistas que están más preocupados por lo que concierne a sus almas y a su moral que por todo lo demás; lo que sí podemos suponer es la dificultad de definirse en cuanto al control, o falta de control, sobre sus propias vidas.

El primer capítulo, *Loomings*, de la novela de Herman Melville, *Moby-Dick*, comienza así:

Llamadme Ismael. Años atrás, no importan cuántos exactamente, hallándome con poco, o ningún dinero en la faltriquera, y sin nada que me interesara especialmente en tierra, se me ocurrió hacerme a la mar por una tem-

porada, a ver la parte acuática del mundo. Es el sistema que tengo de ahuyentar la hipocondría y regular la circulación sanguínea. En cuanto me veo haciendo mohínes enfurruñado, si noto en mi alma las húmedas brumas de noviembre, siempre que me veo parándome involuntariamente ante las funerarias, o agregándome al cortejo del primer entierro con que tropiezo, y particularmente cuando la hipocondría me domina de tal forma que necesito de fuertes principios éticos para no lanzarme a la calle a quitarle a golpes, metódicamente, los sombreros a la gente... entonces, ya sé que es tiempo de embarcarme en cuanto pueda. Es mi sucedáneo del tiro de pistola. Catón se arroja sobre su espada, haciendo aspavientos filosóficos; yo me embarco pacíficamente. No hay en ello nada sorprendente. Si se pudiera dar cuenta, no hay nadie que no experimente, en alguna ocasión u otra, y en más o menos grado, sentimientos análogos a los míos respecto del océano.¹

Y yo me pregunto qué hace Lecter en circunstancias parecidas. El fragmento de arriba me parece darle vida a tanto de lo mencionado en el estudio de Straumann. Profundicemos en dos conceptos dentro de esta misma literatura: el de la predestinación y el del doble.

El silencio de los inocentes coloca al espectador ante el mal como también, de modo indirecto, se inserta dentro de la tradición de la predestinación puritana. Cuestionamos si Lecter está predestinado al mal. “El calvinismo insiste en que Cristo murió sólo para los elegidos. Si Lutero reforzó los dogmas agustinianos (o los tergiversó) del pecado original y de la corrupción total de las fuerzas naturales, el calvinismo disgrega la acción de Dios en meros actos individuales y suprime la bondad omnicompreensiva de la divinidad. (...) James Hogg (autor de la novela *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*) lleva hasta sus últimas consecuencias el argumento de la

predestinación y funda la obsesión moderna por el doble que alimentaría a Poe, Dostoievski o Stevenson. (...) El pecador autojustificado de Hogg oye los consejos del diablo mediante un doble que lo sigue sin descanso y lo obliga a actuar criminalmente. El paisaje escocés es el escenario natural de la parábola. El pecador no sólo sigue el calvinismo en las versiones heréticas de Fagius y Amsdorf, sino se define como un *antinomiano* o *antinomeo*, nombre atribuido desde los días de san Pablo a los cristianos que suponían que su fe era superior a la ley mosaica, actuando por encima de toda regla moral, dado que se consideraban predestinados. Hacia 1538 enseñaban esa doctrina algunos seguidores de Johannes Agricola. Los verdaderos hijos de Dios no pueden pecar.

“La asociación del predestinado de Hogg con el diablo cumple una doble función. Es la conciencia maldita de la fe y la consecuencia de ese pecado original absoluto nacido como hierba envenenada entre los intersticios de la argumentación calvinista. El escocés engendra en las tierras puritanas de Nueva Inglaterra lo mismo a Nathaniel Hawthorne (el pecado como una letra grabada en la piel) que a Edgar Allan Poe (la duplicidad de la mente como la escena trágica del hombre moderno)” [Domínguez Michael, 1994].

Lecter repite el tema del doble. En ningún momento de la película justifica su modo de actuar por motivos religiosos o piadosos. Nadie le susurra al oído o, en el caso de lo opuesto, desconocemos quién es ese alguien y jamás lo vemos o escuchamos. El desdoblamiento también fue obsesión de los Románticos. La complejidad del hombre, la relación entre su psique y su espíritu, ya es parte de la conciencia del hombre moderno. Existe una personalidad superficial y una personalidad profunda. Para un cristiano la personalidad profunda es la que pertenece al cuerpo místico de Cristo. Pero ese camino a la personalidad profunda está lleno de peligros y escollos, sobre todo si aquel astronauta hacia el interior no tiene fe y pretende guiarse a sí mismo. La tercera parte de *Confessions of an English Opium-Eater* es sobre los dolores del opio. Las sensaciones de una percepción intensificada y más significativa —que eran, para De Quincey, los mayores encantos de la droga, han dado lugar a pesa-

dillas y dolor, y a la necesidad y deseo de no ser dependiente. Dos son los aspectos que me interesa resaltar: a) que muy bien podrían pertenecer, el autor y el texto, a lo estudiado por Albert Béguin en su genial obra *El alma romántica y el sueño*, y b) que *Los dolores del opio* es un texto muy actual. Los modernos conocemos muy bien este tema. Se ha experimentado con las drogas, más y de manera individualista (fuera de cualquier tradición, ritual o contexto religioso) que en tiempos de De Quincey; la psicología ha mostrado qué complejo e inasible es el yo y cuán misteriosa es la mente y, más, la conciencia; son temas de la ciencia la vacuidad de la materia (incluidos nosotros), la relatividad del tiempo y la importancia de la energía; los movimientos esotéricos insisten mucho en el doble, ya sea como otra persona idéntica a nosotros viviendo en otro espacio o tiempo, ya sea como reencarnación, ya sea como la relación íntima con alguna otra criatura no humana; la tecnología nos ha ofrecido la foto, el cine y la realidad virtual; sin embargo, con todo y eso, De Quincey parece estar escribiendo para nosotros. El tema del doble se ha vuelto el tema de la otredad, del extrañamiento, de la enajenación, de todo lo que sentimos ajeno a nosotros mismos pero que no lo es.

Del ensayo de De Quincey quiero citar dos fragmentos:

a) The first notice I had of any important change going on in this part of my physical economy, was from the re-awakening of a state of eye generally incident to childhood, or exalted states or irritability. I know not whether my reader is aware that many children, perhaps most, have a power of painting, as it were, upon the darkness, all sorts of phantoms; in some, that power is simply a mechanic affection of the eye; others have a voluntary, or a semivoluntary power to dismiss or to summon them; or, as a child once said to me when I questioned him on this matter, 'I can tell them to go, and they go; but sometimes they come when I don't tell them to come. 'Whereupon I told him that he had almost as unlimited command over apparitions as a Roman centurion over his soldiers.

b) And, at the same time, a corresponding change took place in my dreams; a theatre seemed suddenly opened and lighted up within my brain, which presented nightly spectacles of more than earthly splendour. And the four following facts may be mentioned, as noticeable at this time:

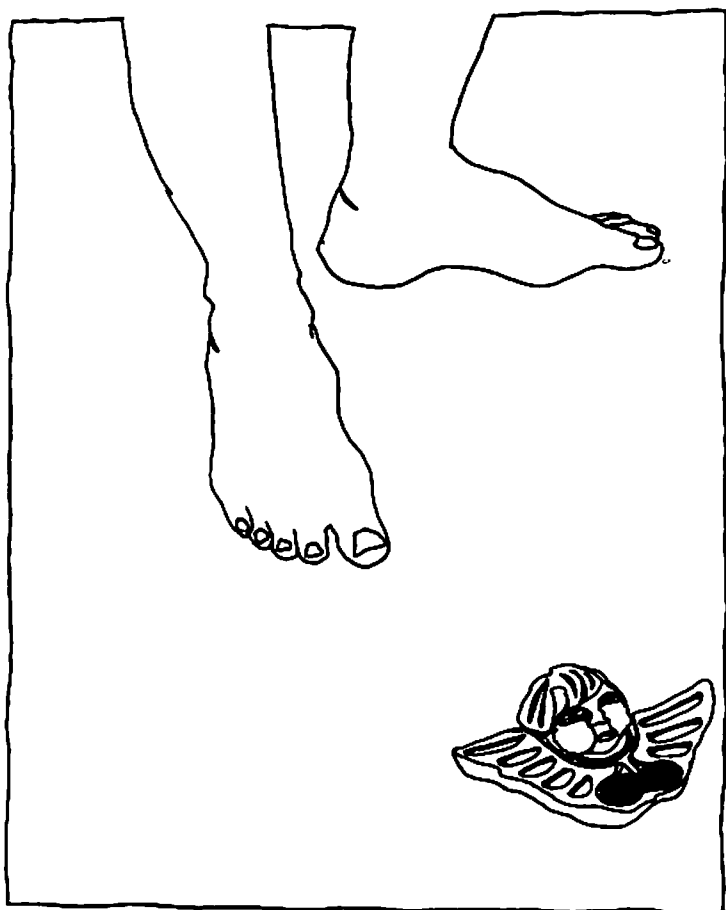
1. That, as the creative state of the eye increased, a sympathy seemed to arise between the waking and the dreaming states of the brain in the brain in one point—that whatsoever I happened to call up and to trace by a voluntary act upon the darkness was very apt to transfer itself to my dreams; so I feared to exercise this faculty (...)

2. For this, and all other changes in my dreams, were accompanied by deep-seated anxiety and gloomy melancholy, such as are wholly incommunicable by words. I seemed every night to descend, not metaphorically, but literally to descend, into chasms and sunless abysses, depths below depths, from which it seemed hopeless that I could ever reascend. Nor did I, by waking, feel that I had reascended. (...)

3. The sense of space, and in the end, the sense of time, were both powerfully affected. (...)

4. The minutest incidents of childhood, or forgotten scenes of later years, were often revived; I could not be said to recollect them; for if I had been told of them when waking, I should not have been able to acknowledge them as parts of my past experience. But placed as they were before me, in dreams like intuitions, and clothed in all their evanescent circumstances and accompanying feelings, I recognized them instantaneously. (...) Of this at least feel assured, that there is no such thing as forgetting possible to the mind(...)

Esta última idea me parece especialmente impactante. La piel como un enorme oído, por el cual pasa todo a nuestro interior y deja marcados de por vida nuestros mismísimos órganos. Eliot Weinberger, en su ensayo "Rastros Kármicos" vuelve al tema de De Quincey: "Y los científicos de hoy señalan que 'el cerebro opera con dos sistemas de memoria, uno para la información ordinaria y otro para la información intensamente emocional'. Es decir, la información que acontece en alguna suerte de tensión, inducida por la reacción primitiva de 'luchar o huir', es creada por las hormonas adrenérgicas, la adrenalina y la noradrenalina, y almacenada en la amígdala, 'dos estructuras con forma de almendra que regulan la emoción'. Los vósanos, apuntan algunos comentaristas, son en concreto rastros específicos en la memoria de deseos muy poderosos: entre otros, el deseo de fama y respetabilidad, el deseo erótico, el deseo del conocimiento prove-



niente de los libros, el anhelo espiritual. Y es el deseo, siempre la necesidad insatisfecha, lo que lleva de un nacimiento a otro en este mundo que ansiamos.”

El doble o la otredad, en el ensayo de Weinberger es, primero, el tiempo; segundo, los objetos y su malevolencia; tercero, el encuentro con otros seres que habitan una realidad paralela, mediante la poesía, que es un legado, y mediante las experiencias bajo el efecto de algunas drogas (que en sí son reproducciones sintéticas de sustancias en el cerebro), lo cual ocurre dentro de nosotros.

1) “Nosotros también, a fines de un siglo que ha desmantelado los antiguos modelos del tiempo, en la vida diaria tendemos cada vez más a explicar el presente, nuestras emociones y actividades ordinarias, por medio de un factor intemporal y lejano. Cuántas veces hemos oído que somos como somos debido al ordenamiento de las estrellas y de los planetas según la cosmología babilónica, debido a las características programadas en los genes que garantizan la supervivencia de los homínidos, debido a los traumas de la infancia o a los traumas históricos ancestrales. Por más ridículas que resulten estas regresiones a un principio determinante original, reflejan el deseo universal y humano de un origen y de una narración coherente de lo sucedido desde entonces, una continuidad entre lo antiguo y lo nuevo.”

Y, más íntimamente relacionado con el tema del doble, “(En *Un experimento con el tiempo*, un libro de los años veinte que a Borges le fascinaba, el autor concibe un ingenioso método para demostrar que el tiempo es un infinito de líneas perpendiculares. La narración central de los sueños es irrelevante; debemos fijarnos en los detalles mínimos. Por ejemplo, podrás soñar que haces el amor con tu hermana. No importa. Pero recuerda aquella nimiedad peculiar que yacía en la mesa de noche junto a tí en el sueño. Mañana verás el mismo objeto en el mercado de pulgas.)”

2) “Era una catástrofe de hormiguero, la catástrofe de una proliferación de cosas ordinarias y malévolas. Las latas de aerosol destruyen la capa superior de la atmósfera. Las terminales de video, frente a las cuales las nuevas masas se sientan día tras día, provocan tumores y abortos. Los innumerables artefactos del capitalismo tardío —los tostadores, los secadores de cabello, las secadoras de ropa, las afeitadoras eléctricas, las licuadoras— emiten pulsos electromagnéticos que mutan las células. Y la noticia que apareció en primera plana y nunca más volvimos a ver: el papel, todo el papel —la revista que descansa en las piernas, el pañuelo desechable en el bolsillo— ha sido remojado en dioxina, el más potente carcinógeno.

“De la era de la reproducción mecánica de Benjamin en la que los objetos artísticos han perdido el aura de su singularidad, a la era de la televisión en la cual las representaciones de la realidad reproducidas mecánicamente lograrán que la realidad pierda su aura, uniformadas en una sucesión de imágenes como destellos frente al espectador con el mando a distancia: a una era en la que el aura, si bien malévol, ha vuelto a iluminar de hecho los objetos cotidianos de la reproducción mecánica. Lo mundano está saturado de malevolencia; ‘los productos puros de América se han vuelto locos’ (W.C. Williams). Sin advertirlo, el surrealismo se volvió profético: el ‘asesinado por el cielo’ de Lorca es tan literal como la plancha con púas de Man Ray. Incluso existe una nueva teoría de la Edad de Hielo. No se debió al lento desplazamiento de los glaciares hacia el sur: un día, dicen, comenzó a nevar, y simplemente no paró nunca.”

3) “Casi todos describen experiencias semejantes. Fumada o inyectada, la droga (DMT, sustancia cerebral, luego sintetizada por Albert Hoffmann como LSD) tiene efectos casi inmediatos y todo el ‘viaje’ dura sólo quince minutos. Lo primero que se escucha es un intenso sonido de desgarramiento, como si la

propia cabeza fuera a partirse. Luego se ven una serie de patrones geométricos muy vívidos, seguidos de la sensación de ser lanzado a través de un túnel, un muro o una membrana. Finalmente se llega a un sitio determinado en el que nada es reconocible pero que parece estar bajo tierra y posiblemente sea abovedado. En este lugar hay seres que no son ni antropomórficos ni zoomórficos y sin embargo están evidentemente vivos. Ejecutan actos incomprensibles y hablan o cantan en una lengua que se percibe pero no se entiende —es decir, aquellos que creen haber entendido algo resultan incapaces de articularlo.

“La universalidad de la experiencia de un encuentro con estos seres bajo los efectos del DMT ha desatado —éste es, después de todo, el mundo de las drogas— ráfagas de especulaciones extrañas. (...) Las explicaciones son caprichosas, si acaso ridículas, pero no necesariamente invalidan las pruebas. Los seres humanos, como es bien sabido, tienen poderes de percepción sensorial limitados frente a la mayor parte de los animales y los insectos. Las drogas psicotrópicas se han usado tradicionalmente para ampliar el rango de lo perceptible. Entonces, ¿por qué no aceptamos por un instante que estos reportes son precisos, que hay en verdad algo, alguien allí?” Sin cambiar de tema, pero pasando a una explicación más mítica y religiosa que lo escrito arriba —que para mí es, finalmente, otra expresión de la visión pragmática y empírica—, Weinberger, en otra parte de su ensayo, escribe: “La gente casi siempre ha creído que cada uno de nosotros está habitado al menos por dos seres, una identidad que vive y muere y un algo más eterno: un alma, un espíritu, un inconsciente que incluso puede ser colectivo. (Cuanto más ‘primitiva’ es la sociedad, más complejas y numerosas son estas esencias. Un khond de las selvas de Orissa al este de la India —por citar un ejemplo— tiene cuatro almas. (...) Al contrario de la famosa afirmación de Rimbaud, ‘yo es otro’, yo somos nosotros” [Weinberger, 1995].

Según la introducción a “Los crímenes de la calle Morgue”, de E.A. Poe, Aníbal Lecter posee en alto grado “las características de la inteligencia que suelen calificarse de analíticas (...) ya que halla su placer en esa actividad del espíritu consistente en *desenredar*”. Ojalá ese fuera su único goce, y que lo practicara meramente como psiquiatra con cierta predilección por los laberintos y cierto gusto por el juego de damas. Poe también dice que “las características de la inteligencia que suelen calificarse de analíticas son en sí mismas poco susceptibles de análisis. Sólo las apreciamos a través de sus resultados”. Lecter obtiene resultados, la detective Clarice da con Buffalo Bill, el desollador. El papel de Lecter en esta película no se limita, sin embargo, a resolver casos desde el interior de su celda o jaula; también de acuerdo con Poe, Lecter es un aristócrata, pero distinto a Dupin, ya que no actúa de modo desinteresado: la posibilidad de movilización que le otorga colaborar en la pesquisa es la llave de su posterior escapatoria.

La siguiente descripción del buen jugador de *whist* tomada del mismo texto de Poe, me parece también buena descripción de Lecter: “Pero la habilidad del analista se manifiesta en cuestiones que exceden los límites de las meras reglas. Silencioso, procede a acumular cantidad de observaciones y deduccio-

nes. Quizá sus compañeros hacen lo mismo, y la mayor o menor proporción de informaciones así obtenidas no reside tanto en la validez de la deducción como en la calidad de la observación. Lo necesario consiste en saber qué se debe observar. Nuestro jugador no se encierra en sí mismo; ni tampoco, dado que su objetivo es el juego, rechaza deducciones procedentes de elementos externos a éste. (...) Una palabra casual o descuidada, la caída o vuelta accidental de una carta, con la consiguiente ansiedad o negligencia en el acto de ocultarla, la cuenta de las bazas, con el orden de su disposición, el embarazo, la vacilación, el apuro o el temor... todo ello proporciona a su percepción aparentemente intuitiva, indicaciones sobre la realidad del juego. Jugadas dos o tres manos, conoce perfectamente las cartas de cada uno, y desde ese momento utiliza las propias con tanta precisión como si los otros jugadores hubieran dado vuelta a las suyas.”

La película *El silencio* (...) respeta las numerosas convenciones o decálogos de la novela policiaca: el autor no tiene derecho de emplear, ante el lector, trucos y tretas distintos de los que el propio culpable emplea ante el detective, una novela policiaca sin cadáver no es novela policiaca, el problema policiaco debe resolverse con ayuda de medios estrictamente realistas, el autor nunca debe escoger al criminal entre el personal doméstico (W.S. Van Dine); en principio todos los elementos sobrenaturales están prohibidos, ningún accidente debe ayudar al detective, el detective no debe tener una intuición poco confiable que resulte ser correcta, no debe haber un chino en la historia, los hermanos gemelos —y todos los dobles en general— no deben aparecer a menos que hayamos sido debidamente preparados para ello (Ronald A. Knox); quizás no cumpla como debiera, o sólo en parte, en dos rubros: la verdadera novela policiaca debe estar exenta de toda intriga amorosa, y, según el código de J.L. Borges, respetar el pudor de la muerte.

También respeta la aportación de Conan Doyle. Pero Clarice no es Watson. Poe ya lo había propuesto: “Yo me imagino a los dos amigos, recorriendo las calles de París, de noche, y hablando ¿sobre qué? Hablando de filosofía, sobre temas intelectuales.” No estamos muy lejos de Lecter y Clarice, como tampoco estamos, de alguna manera, muy lejos de “las dos mujeres que han sido asesinadas en una habitación que parece inaccesible. Aquí Poe inaugura el misterio de la pieza cerrada con llave”. En *El silencio* (...) la pieza cerrada con llave es la mente de Buffalo Bill.

¿Pero qué ocurre? *El silencio de los inocentes* sí obedece a lo anterior, es realista (y éste quizá sea uno de sus rasgos más sorprendentes), pero no es una novela policiaca, al menos no en el sentido que le han dado ciertos teóricos: conocemos a los criminales y sus crímenes desde el comienzo. Con eso no se puede armar una novela policiaca tradicional. Los sucesos ya no ocurren en un París del otro lado del Atlántico, sino en un Estados Unidos muy reconocible y realista. Lo que presenciamos rebasa cualquier operación intelectual, ya no es un ambiente idílicamente tranquilo, y aunque podamos seguir hablando de

que nada es increíble, lo creíble es un mundo que se ha ensanchado mucho con relación al anterior. Estamos ante otra tradición con rasgos de la primera: *El simple arte de matar* Raymond Chandler (“*El asesinato considerado como una de las bellas artes* de De Quincey o la *Teoría del asesinato moderado* de Chesterton”). Si el primer género se debe a que, según Borges, “el inglés conoce la agitación de dos incompatibles pasiones: el extraño apetito de aventuras y el extraño apetito de legalidad (...) y la doctrina británica (y norteamericana) de que la razón está con la ley, infaliblemente, “este segundo género se refiere” lo define Chandler, “a un asesinato (...) que es una frustración del individuo y por consiguiente una frustración de la raza, (y) puede poseer —y en rigor posee— una buena proporción de inferencias sociológicas.

(...) “Hacia tiempo que se llevaba a cabo un desenmascaramiento más o menos revolucionario, tanto en el lenguaje como en el material de la literatura de ficción. (...) Pero Hammet aplicó ese desenmascaramiento al relato detectivesco, y éste, debido a su gruesa costra de elegancia inglesa y de pseudoelegancia norteamericana, fue muy difícil de poner en movimiento. (...) Hammet extrajo al crimen del jarrón veneciano y lo depositó en el callejón; no tiene por qué permanecer allí para siempre, pero fue una buena idea empezar por alejarlo todo lo posible de la idea de una Emily Post acerca de cómo roe un ala de pollo la debutante bien educada.

(...) “No es un mundo muy fragante (el que se describe en estas novelas), pero es el mundo en el que vivimos, y ciertos escritores de mente recia y frío espíritu de desapego pueden dibujar en él tramas interesantes y hasta divertidas. No es gracioso que le asesinen por tan poca cosa, y que su muerte sea la moneda que llamamos civilización.”

Ricardo Piglia escribe que “lo que en principio une a los relatos de la serie negra y los diferencia de la obra policiaca clásica es un trabajo diferente con la determinación y la causalidad. La obra policiaca inglesa separa el crimen de su motivación social (las relaciones sociales aparecen sublimadas: los crímenes tienden a ser gratuitos porque la gratuidad del móvil fortalece la complejidad del enigma).

(...) “Los relatos de la serie negra (los *thriller* como los llaman en Estados Unidos) vienen justamente a narrar lo que excluye y censura la novela policiaca clásica. Ya no hay misterio alguno en la causalidad: asesinatos, robos, estafas, extorsiones, la cadena siempre es económica. El dinero que legisla la moral y sostiene la ley es la única razón de estos relatos donde todo se paga. Allí se termina con el mito del enigma, o mejor, se lo desplaza. En estos relatos el detective (cuando existe) no descifra solamente los misterios de la trama, sino que encuentra y descubre a cada paso la determinación de las relaciones sociales. El crimen es el espejo de la sociedad, esto es, la sociedad es vista desde el crimen: en ella (para repetir a un filósofo alemán) se ha

desgarrado el velo de emocionante sentimentalismo que encubría las relaciones personales hasta reducirlas a simples relaciones de interés, convirtiendo a la moral y a la dignidad en un simple valor de cambio. Todo está corrompido y esa sociedad (y su ámbito privilegiado: la ciudad) es una jungla. (...) No parece haber otro criterio de verdad que la experiencia: el investigador se lanza, ciegamente, al encuentro de los hechos, se deja llevar por los acontecimientos y su investigación produce, fatalmente, nuevos crímenes. (...) El detective es un profesional, alguien que hace su trabajo y recibe un sueldo (...) y su única moral es ser incorruptible (...) pero se trata de una honestidad ligada exclusivamente a cuestiones de dinero.”

Hay que reconocer que, aunque no hayamos leído el libro, *El silencio de los inocentes* fue libro antes de ser película. Por eso hemos rastreado dos de sus fuentes inmediatas, y algunas no tan inmediatas, literarias. Pero creo que nos falta mencionar otra, la última de este apartado: la novela paranoica, a falta de mejor término, mucho más reciente en el tiempo (fruto de los sesentas), y que habría que agregar al *thriller* y a la novela policiaca en la configuración de *El silencio* (...).

“Lo que la visión posmoderna ha hecho reproducirse más copiosa y específicamente, es el estilo paranoico de la escritura estadounidense. Para los representantes de dicho estilo la conspiración, la corrupción y la maldad están presentes en todas las capas de nuestro paisaje social, cultural y político. Para las inflamadas imaginaciones de DeLillo y Thomas Pynchon —entre otros—, la conspiración es la realidad esencial, y la más sinuosa, de la vida moderna en los Estados Unidos; es ‘el juego inherente a ella, frío, inevitable, del que nada distrae’, como lo ha dicho DeLillo. Y nos remachan reiteradamente su mensaje: los degenerados y los autores de fraudes cuyo retrato hacen no son mutaciones aberrantes en el subsuelo de la vida estadounidense, sino que prosperan en una maraña omnipresente de cábalas secretas y redes siniestras. Y ninguno de nosotros está a salvo de sus furtivas estratagemas” (Bell, 1994).

Quisiera concentrarme en lo que dice Bell sobre dos autores que considera los más representativos de cierta veta histórica dentro de esta literatura. “Asombrosamente inventivo, DeLillo ha pintado a un gran número de nuestros personajes típicos: a jugadores de fútbol, estrellas del rock, científicos locos, arqueólogos visionarios —y a un viajero, a la deriva siempre, llamado Lee Harvey Oswald. Todos esos personajes, por diferentes que puedan parecernos los unos de los otros, habitan el mismo mundo amenazador de la intriga criminal y del cataclismo: ‘Todas las conspiraciones’, ha declarado DeLillo, ‘son parte de la misma, tensa historia de los individuos que se sienten unidos entre sí por haber cometido algún acto criminal’. Y la inexorable consecuencia de ello es el crimen sangriento.

“(...) El reciente libro, *Going Native*, escrito por un novelista mucho más joven, Stephen Wright, ofrece sin embargo un ejemplo más de ese síndrome de paranoia. Es la clase de novela que entusiasma a los críticos al día en este género, ya que está llena de psicópatas, excéntricos, chiflados y asesinos que deambulan por la escuálida tierra baldía de lo que Wright define como ‘el ocaso y la caída de la última fase del capitalismo’. (Y no podemos dejar de sospechar que no es mucho lo que este autor sabe del capitalismo en cualquiera de sus fases.)

“(…) Lo que excita la imaginación de Wright es el crimen –ese emblema insensato, propio del *cinéma noir*, de la reinante degeneración. Aunque nadie pueda negar la azoradora incidencia de los asesinatos sin sentido alguno que hoy se producen, lo que tiene de perturbadora la obsesión de Wright por extraer de ellos cada posible gota de subyugante, asombrosa sensación de brutalidad, es que evade puntos como la responsabilidad de quien causa un daño o su posibilidad de redención. Sólo quiere complacerse en su propia y diestramente expresada repulsión. Al leer a escritores como DeLillo y Stephen Wright, no podemos dejar de preguntarnos: ¿se reduce acaso la experiencia estadounidense a sólo esa nociva violencia? ¿Es eso todo, todo lo que tenemos, todo lo que somos? (...) Aunque escritores como DeLillo pertenecen, a su manera, a la larga lista de opositores por principio que hay en los Estados Unidos, acabamos por sentirnos sofocados por su índole obsesiva. La paranoia, después de todo, consiste en tener falsas creencias” [Bell, 1994].

Bell le apuesta, dentro de las letras actuales estadounidenses, a “las novelas silenciosamente originales, y ambiciosas, en torno a seres humanos y experiencias igualmente tangibles”. Se pregunta, sin embargo, “si aquellos escritores que no participan en los juegos frenéticos y en las discontinuidades del zurriburri postmoderno pueden tener la esperanza de suscitar el entusiasmo de editores y lectores más interesados en la comprensión de un mundo creíble que en las delirantes fantasías suscitadas por las conspiraciones y la fragmentación de nuestro mundo” (Bell, 1994).

Lo que ocurre con la película *El silencio* (...) es que no se le puede dirigir la misma acusación que le dirige Bell a la novela *Mao II* de DeLillo, que “pasado algún tiempo, más que fatalista nos empieza a parecer histérica, desprovista de todo contacto con la realidad común y corriente”. Al retratar de modo creíble nuestro mundo *El silencio* (...) lo vuelve más gris, triste y amenazante. Es un poco como lo que ocurre en *Macbeth*, según De Quincey, en su ensayo “Sobre el llamado a la puerta en *Macbeth*”, “Aquí había que expresar y hacer perceptible el alejamiento del ánimo humano y la entra-

da del ánimo diabólico. Se introduce otro mundo; y los asesinos son arrancados de la región de las cosas humanas, los fines humanos, los deseos humanos. Se transfiguran: lady Macbeth pierde los atributos de su sexo; Macbeth se olvida que nació de mujer; ambos se conforman a la imagen de demonios; y el mundo de los demonios se nos revela de repente. Pero ¿cómo transportarlo y hacerlo palpable? A fin de que pueda introducirse un nuevo mundo, este mundo tiene que desaparecer por un tiempo. Los asesinos, y el asesinato, deben quedar aislados –separados por inmesurable sima del curso y sucesión de los asuntos humanos–, encerrados y secuestrados en escondrijo recóndito: hay que hacernos percibir que el mundo de la vida común se detiene de repente: se queda dormido, en trance, torturado por terrible armisticio; hay que aniquilar el tiempo; abolir toda relación con las cosas del mundo externo; y todo, apartado por sí mismo, tiene que pasar a un profundo síncope y suspensión de toda pasión humana. De aquí que una vez ejecutado el acto, una vez completada la labor del ofuscamiento, el mundo de las tinieblas desaparece como una pompa en las nubes: se oye el llamado a la puerta. Y él hace saber audiblemente que la relación ha comenzado, es el reflujo de lo humano sobre lo diabólico: empiezan a vibrar de nuevo las pulsaciones de la vida y la restauración de los sucesos de nuestro mundo ordinario es lo que primero nos hace percibir profunadamente el horrible paréntesis que los había suspendido.”²

En *El silencio* (...) este vaivén se da rapidísimo, de acuerdo con los tiempos actuales. Son brevísimos vistazos del mal, siempre creíbles, pero su presencia sobrevive a su visibilidad y se encarna en la realidad cotidiana. Los espacios de la película no son ajenos por fantásticos, sino por marginales.

Creo que la paranoia reflejada en *El silencio* (...) también conlleva cierta histeria y



un escepticismo y desaliento muy profundos en cuanto a nuestro futuro. Aquí sólo quisiera insistir en que es muy distinta la mentalidad *doomsday* y la apocalíptica. Las dos contemplan el fin del mundo tal como lo conocemos, pero la primera lo hace en términos de un cataclismo que acabe con todo, con lenguaje secular y fatalista, mientras que la segunda es el símbolo del tiempo por medio del cual una comunidad ha escogido expresar su experiencia de estar-en-el-mundo.

El apocalipsis integra elementos de la temporalidad arcaica y del anti-historicismo a la dispersión de Israel y al nacimiento del cristianismo. Sin embargo, los motivos anti-históricos del apocalipsis no son pesimistas (como los griegos), ni niegan la historia (como los arcaicos); el apocalipsis se distingue de otras simbolizaciones de la temporalidad histórica en que es un anti-historicismo histórico y optimista. (Bergoffen, 1982). La visión o expectativa apocalíptica o preliminarista sigue vigente a pesar de cantidad de predicciones que han resultado falsas; esto sólo muestra que como símbolo no se ha vuelto estático, sigue cubriéndose de capas de significado, y sigue orientando —para sólo hablar de los Estados Unidos— la relación con el mundo de millones de cristianos de distintas iglesias, sobre todo de evangélicos. La semejanza entre la visión secular fatalista del fin del mundo y la visión apocalíptica del fin del mundo para la instauración divina de un mundo mejor, es que ambos podrían mostrar indiferencia, cuando no desprecio, hacia el mundo de ahora y su futuro. El subtítulo del libro de Harold Bloom, *La religión en los Estados Unidos*, es “el surgimiento de la nación poscristiana”. El Cristo estadounidense es un Cristo más gnóstico que cristiano; esto es, el creyente se relaciona con él a solas, el encuentro es con el Cristo resucitado —no con el histórico, ni con el doliente en la cruz. Se niega la comunidad —iglesia o cuerpo místico—, y, de alguna manera, la encarnación. “La identidad propia estadounidense no es parte de la Creación ni de la evolución a través del tiempo. La identidad propia estadounidense no es el Adán del Génesis sino un Adán más primordial, un hombre antes de que hubiera hombres o mujeres. De más alta jerarquía y anterior a los ángeles, este verdadero Adán es tan anti-

guo como Dios, más antiguo que la Biblia, y no está limitado por el tiempo ni marcado por la mortalidad. Cualesquiera que sean las conveniencias sociales y políticas de esta visión, su fuerza imaginativa es extraordinaria. Ningún estadounidense se siente pragmáticamente libre si no está solo, así como ningún estadounidense acepta en el fondo que es parte de la naturaleza.” (Bloom, 1992). Pensar en el fin inminente del mundo y pensar en la vida de nuestros bisnietos en esta Tierra es una contradicción. El Secretario del Interior durante la presidencia de Ronald Reagan, James Watt, dijo —según la prensa; luego se desmintió—, “Yo no sé si podemos contar con muchas futuras generaciones antes del regreso del Señor”; lo dijo en el contexto del debate sobre la conservación de los recursos naturales. Es obvio que todo lo anterior tiene que ver con los nuevos fundamentalismos de derecha, la pasividad y resignación de quienes piensan que el hombre no es capaz de mejorar el mundo sin una intervención directa de Dios; también es obvio que si cualquiera de estas personas, sean premilenaristas seculares y fatalistas o evangélicos apocalípticos, vio *El silencio de los inocentes*, es muy probable que no le alteró el pulso como a mí. Quizás hasta hubo quienes se alegraron.

Desde que el Padre nos habló en su hijo, ya ¿qué más? Durante dos mil años cada creyente ha aguardado la *parusia*, y pueden ser otros doscientos mil u ocurrir antes de que yo termine esta hoja. Si tuviera que apostar, diría que nuestros bisnietos van a vivir en esta misma Tierra, y lo digo porque creo que Dios cuenta con todo, hasta con nosotros, y ésa es la tarea. Hay creyentes que no son milenaristas, ateos que sí lo son, agnósticos que hacen a un lado el tema. Hay hombres y mujeres que viven con esperanza y buscan ayudarse entre sí. La redención no es tan oculta como para volverse invisible.

Termino citando a George Steiner, en su ensayo “Una lectura bien hecha”, pero meto la palabra “hombre” donde él ha puesto la palabra “poema”: “sólo a la hora mesiánica, que tendrá también sus tristezas, el hombre se entenderá totalmente, ya no habrá nada más que decir, el texto se cancelará en la claridad final de su interpretación”.Δ

Notas

- 1 Traducción de José Fernández.
- 2 Traducción de B.R. Hopenhaym.

Bibliografía

- Bell, Pearl K. (1994), “La narrativa, ay, en la era posmoderna”, en *Vuelta*, núm. 214, septiembre de 1994, (trad. Hugo Pedemonte).
- Bergoffen, Debra (1982), “The apocalyptic meaning of history”, from Zamora, L.P., editor, *The apocalyptic vision in America*.
- Bloom, Harold (1992), *La religión en los Estados Unidos (El surgimiento de la noción poscristiana)*, México, D.F., FCE, Trad. María Teresa Macías, 1992.
- Domínguez Michael, Christopher (1993), *La utopía de la hospitalidad*, México, D.F., Vuelta, 1993.
- Piglia, Ricardo (1979), “Lo negro del policiaco” en *La escritura del cuento (teorías del cuento II)*, Lauro Zavala ed., México, D.F., UNAM, 1995.
- Straumann, Heinrich (1978), *La literatura norteamericana en el siglo XX*, México, D.F., FCE, Trad. Mario Montejonte Toledo, 1978.
- Weinberger, Eliot, “Rastros kármicos”, en *Vuelta*, núm. 229, diciembre de 1995, Trad. Aurelio Major.