

Espejo de Monografías

ISSN: 2660-4213 Número 1, año 2020. URL: espejodemonografias.comunicacionsocial.es

MONOGRAFÍAS DE ACCESO ABIERTO
OPEN ACCESS MONOGRAPHS

COMUNICACIÓN SOCIAL
ediciones y publicaciones

ISBN 978-84-17600-05-1

Cine y series. La promiscuidad infinita (2018)

Alberto Nahum García Martínez; María J. Ortiz (Editores)

Separata

Capítulo 7

Título del Capítulo

«Los ecos del caníbal: homenajes estilísticos y pilares cinematográficos de Hannibal»

Autoría

Raquel Crisóstomo

Cómo citar este Capítulo

Crisóstomo, R. (2018): «Los ecos del caníbal: homenajes estilísticos y pilares cinematográficos de Hannibal». En García Martínez, A.N.; Ortiz, M.J. (eds.), *Cine y series. La promiscuidad infinita*. Salamanca: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones. ISBN: 978-84-17600-05-1

D.O.I.:

<https://doi.org/10.52495/c7.emcs.1.c37>

Alberto Nahum García Martínez
María J. Ortiz (editores)

CINE
&
Series

La promiscuidad
infinita



COMUNICACIÓN SOCIAL
ediciones y publicaciones



El libro *Cine y series. La promiscuidad infinita* está integrado en la colección «Contextos» de Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.

Este libro parte de la premisa de que hoy en día el cine es una de las principales influencias en las series de televisión, con un notable impacto tanto en la producción como en la estética.

Igualmente, la maduración y exuberancia de la forma narrativa serial va dando lugar a una tendencia inversa, por lo que la influencia de los productos seriales también es reconocible en las narrativas fílmicas y en la industria del cine en general.

Así, *Cine y Series. La promiscuidad infinita* ofrece un completo panorama de las relaciones entre cine y series en la contemporaneidad. Por ello, sus autores han recogido el análisis crítico de los muchos sentidos en que esa interacción se produce. El resultado es un conjunto de contribuciones, de amplio elenco internacional, en torno a los cuatro ejes siguientes:

- Procesos de transformación narrativa del cine hacia la serialidad.
- El modelo visual del cine y sus influencias en la serialidad.
- Viejas historias del cine, nuevos sentidos para la contemporaneidad: reescribiendo una historia emocionante.
- La innovación en el estudio de las relaciones entre cine y series: ecosistemas narrativos, *world building* y metáforas audiovisuales.

Sumario

Introducción,

<i>por Alberto Nahum García Martínez y María J. Ortiz</i>	11
<i>Estructura del libro</i>	13
<i>Agradecimientos</i>	19
<i>Bibliografía</i>	19

PARTE I:

PROCESOS DE TRANSFORMACIÓN NARRATIVA DEL CINE HACIA LA SERIALIDAD

1. Ampliación y cohesión en mundos transficcionales,	
<i>por Roberta Pearson</i>	23
<i>Transficciones espacio/tiempo frente a transficciones</i> <i>de personaje</i>	31
<i>Transficciones realistas de personajes frente a transficciones</i> <i>fantásticas de personajes</i>	33
<i>Transficciones de propiedad frente a transficciones</i> <i>de dominio público</i>	35
<i>Conclusiones</i>	38
<i>Bibliografía</i>	40
2. Adaptación, remediación, narrativa transmedia, ¿y qué más? El caso de los universos de Marvel y DC Comics en el cine y la televisión,	
<i>por Paola Brembilla y Guglielmo Pescatore</i>	43
<i>Introducción</i>	44
<i>Documentación, adaptación, remediación, narrativa</i> <i>transmedia</i>	45

<i>Los ecosistemas narrativos</i>	48
<i>Diseño industrial y dialéctica industria-uso</i>	50
<i>Conclusiones</i>	54
<i>Bibliografía</i>	55
3. Relato filmico frente a relato serial: los casos de <i>Fargo</i> y <i>Hannibal</i>, <i>por Alberto N. García Martínez</i>	57
<i>La especificidad del relato televisivo</i>	59
<i>La paradoja del remake</i>	61
<i>Juegos textuales y noir redentor en Fargo</i>	63
<i>La estética de lo siniestro y la lógica onírica en Hannibal</i> ...	68
<i>El imaginario colectivo y la destrucción de la estabilidad</i>	69
<i>El embellecimiento de lo siniestro</i>	72
<i>La pesadilla de una novela televisiva</i>	73
<i>Bibliografía</i>	75
4. Entre el cine y la televisión. El camino italiano hacia el relato transmedia: el caso de <i>Gomorra</i>, <i>por Veronica Innocenti</i>	77
<i>Cine y televisión: una relación de largo recorrido</i>	78
<i>Cine italiano y series de televisión: una relación complicada</i>	80
<i>Sky Italia: un soplo de aire fresco</i>	83
<i>Gomorra y la vía italiana del relato transmedia</i>	85
<i>Bibliografía</i>	90

PARTE II:

EL MODELO VISUAL DEL CINE: SUS INFLUENCIAS EN LA SERIALIDAD

5. «And now for something completely different». A propósito de Monty Python's Flying Circus, <i>por José Pavía Cogollos</i>	93
<i>Bibliografía</i>	112

6. «A moment before you need more happiness»:	
<i>Mad Men</i> , Haynes y Douglas Sirk,	
por Valentina Re	113
Introducción	114
Solo el cielo lo sabe	115
Lejos del cielo	119
<i>Mad Men: Far Away Places</i>	126
Bibliografía.....	137
7. Los ecos del caníbal: homenajes estilísticos y pilares cinematográficos de <i>Hannibal</i> ,	
por Raquel Crisóstomo	139
<i>Los maestros: Lynch, Kubrick y Hitchcock</i>	141
<i>Argento y el giallo</i>	144
El aspecto sonoro.....	146
La concepción de los cuerpos: Cronenberg.....	147
Caleidoscopio de esquilas cinematográficas	149
Las huellas de los primeros corderos	152
Bibliografía.....	154
8. Retratando al monstruo. Representación del asesino en serie en la secuencia de títulos de crédito,	
por Beatriz Herráiz Zornoza	157
Introducción	157
El asesino en serie en la ficción.....	161
De los títulos de créditos a los openings de las series	163
El perfil criminológico del asesino	166
La dualidad en el serial killer	168
Detective-asesino	170
La representación de la dualidad en los Títulos de Crédito	172
La guarida del monstruo.....	174
Monstruo, sociedad y religión	176
Conclusiones	177
Bibliografía.....	178

PARTE III:

VIEJAS HISTORIAS DEL CINE, NUEVOS SENTIDOS
PARA LA CONTEMPORANEIDAD:
REESCRIBIENDO UNA HISTORIA EMOCIONANTE

9. **Visiones de la Revolución Americana desde el cine de Hollywood y las series del siglo XXI,**
por Lucía Salvador Esteban 181
Introducción 182
Hollywood y la épica fundacional de los Estados Unidos..... 185
La representación de la Revolución Americana en las series del siglo XXI..... 189
La historia que no cuenta el cine de Hollywood 192
Conclusiones 195
Bibliografía..... 197
10. **«La premisa Manchurian»: los mensajeros del miedo desde la Guerra Fría hasta el 11S,**
por Pablo Castrillo y Pablo Echart 199
Introducción 199
La premisa dramática..... 202
El thriller político y de espionaje 205
Conclusión..... 212
Bibliografía..... 215
11. **Bienvenida ternura. Emoción y narración en la nueva sinceridad televisiva,**
por Irene Martínez Marín 217
Introducción. La sensibilidad en pantalla..... 218
Bienvenida ternura: del cine a la televisión de la nueva sinceridad..... 219
Diablos y sentimentales: moralidad y valor artístico en la nueva ficción televisiva 223
Serialidad y emociones narrativas: la experiencia nostálgica..... 228
Bibliografía..... 232

PARTE IV:

LA INNOVACIÓN EN EL ESTUDIO DE LAS RELACIONES
ENTRE CINE Y SERIES: ECOSISTEMAS NARRATIVOS,
WORLD BUILDING Y METÁFORAS AUDIOVISUALES

- 12. Relaciones transmediales e intertextuales en el seno de los ecosistemas narrativos,**
por Fernando Canet 235
Bibliografía.....254
- 13. Sistemas cine-televisuales y construcción de mundos,**
por Marta Boni 257
Historia(s) de repeticiones constantes.....260
Objetos expansivos263
Hacia una lectura distante266
Nivel base: la semiosfera268
Un atlas mundial de series de televisión269
Conclusión: series culturales271
Bibliografía.....273
- 14. Las metáforas audiovisuales como narraciones corporeizadas en las imágenes en movimiento,**
por Kathrin Fablenbrach275
Metáforas audiovisuales: un esquema.....276
Caso práctico: metáforas audiovisuales y mapas metafóricos en Twin Peaks285
Conclusión.....294
Bibliografía297

*Los ecos del caníbal: homenajes
estilísticos y pilares cinematográficos
de Hannibal*

Raquel Crisóstomo

Universitat Internacional de Catalunya

Resumen

En 2013 Bryan Fuller propuso a la NBC llevar a la pequeña pantalla una nueva adaptación del personaje de Thomas Harris, *Hannibal*, serie de televisión que recogería un gran éxito de crítica y crearía un fiel fandom. La serie destaca por su composición visual, algo acorde con el interés de Fuller por la estética de la imagen fílmica. En *Hannibal* se reflejan otras imágenes cinematográficas: el ambiente pesadillesco que habita en el corazón de Hannibal tiene mucho en común con el de la producción de Lynch; el tratamiento del cuerpo está influenciado por la dismorfia corporal característica de David Cronenberg; y la influencia de la plasticidad de los maestros italianos del giallo es algo que el espectador de *Hannibal* detecta con rapidez. En la serie laten las influencias de todos ellos, así como de Hitchcock, Dario Argento y Kubrick entre otros, tal como se desgranará en este capítulo.

Palabras clave: *Hannibal*, Argento, Cronenberg, Lynch, cine.

Estamos haciendo una película artística pretenciosa de los años ochenta.

Bryan Fuller sobre Hannibal

Hannibal es esa serie que empezó siendo una especie de *CSI Baltimore* con mejor diseño visual y sonoro y terminó siendo un cruce loquísimo entre *Cabeza borradora*, *Inseparables*, *Suspiria*, *El ansia*, etc. (Rego, 2015).

En 2013 Bryan Fuller realizó su propia versión de las novelas de Thomas Harris. Tras una inolvidable adaptación del caníbal por parte de Anthony Hopkins en *El silencio de los corderos* (*The Silence of the Lambs*, Jonathan Demme, 1991) y otras encarnaciones fílmicas no tan exitosas por lo que respecta al imaginario popular, Fuller propuso a la NBC llevar a la renovada pequeña pantalla una nueva versión del doctor Lecter, serie de televisión que, a pesar de su cancelación en la tercera temporada, recogería un gran éxito de crítica (Redondo, 2015) y crearía un fiel e ingente *fandom* (Crisóstomo, 2016: 101-104). Esta adaptación, que en un principio se enfrentaba al reto de lidiar con sus precedentes cinematográficos, no solo salió exitosa del reto, sino que lo hizo brillantemente a través de la creación de un universo propio que recolectaría inspiraciones de los filmes anteriores sobre la historia del caníbal, pero sobre todo de otros grandes maestros cinematográficos y artísticos. Cuando el agente especial Will Graham pontifica «This is my design» está creando un universo. En una lectura superficial el *profiler* explica con ello que a través del don envenenado que le ha sido conferido, el incómodo regalo de una imaginación exacerbada, de su capacidad para una empatía pura, él tiene la capacidad de poder recrear qué ha ocurrido en la escena de un crimen y entrar en la mente del asesino, comprenderle, entender sus motivaciones, y seguramente poderse adelantar a sus movimientos. Pero, visto en la perspectiva que proporcionan las tres temporadas, Graham está explicando muchas más cosas. No se trata solamente de su manera de recrear escenas del crimen concretas, sino que en realidad habla de su propia esencia, está descubriendo su forma de entender la realidad y su verdadera lucha contra su lado oscuro, al que se ve atraído progresivamente por el doctor caníbal Hannibal Lecter. Observar o participar, esa será la cuestión. Will empieza siendo un espectador que acabará siendo

actante, un demiurgo de su propio universo diseñado junto con el esteta doctor Lecter. Y ese es el verdadero corazón de la serie. Asimismo, en la afirmación de Will también se oye la voz de Bryan Fuller: ese es su diseño. Algo acorde, sin lugar a dudas, con su evidente interés por la estética de la imagen filmica, su conocimiento cinematográfico y su inquietud por el uso del color, lo pictórico y las composiciones, como resulta obvio si se observa su filmografía televisiva hasta la fecha, sobre todo en casos como *Mockingbird Lane* (NBC, 2012) o *Criando malvas* (*Pushing Daisies*, ABC, 2007-2009). Esta es su manera de ver y entender la historia de Hannibal Lecter y Will Graham, y es una aproximación muy personal y muy pensada, en la que encontraremos a los mismos personajes de las novelas de Thomas Harris, pero con un acercamiento huidizo de la representación que hasta ahora se nos había mostrado en las anteriores películas sobre el caníbal, con un universo propio, estilizado, henchido de claroscuros y repleto de referencias a filmes que vampiriza el creador de la serie de la NBC. Este es su diseño y está formado por esquivas de espejos que reflejan otras imágenes cinematográficas, tal como se desgranará en las siguientes líneas.

Los maestros: Lynch, Kubrick y Hitchcock

Bryan Fuller ha constatado en numerosas entrevistas que en *Hannibal* (NBC, 2013-15) laten numerosas referencias a sus cineastas de cabecera. Algunos de los más abundantes y relevantes son Dario Argento, David Cronenberg o David Lynch, entre otros. En especial acerca del último, Fuller se preguntaba a la hora de plantear su serie cuál sería el acercamiento de este a una temática como la de las novelas de Thomas Harris. ¿Qué haría Lynch con el personaje de Hannibal Lecter? ¿Qué tipo de lugares extraños e inesperados hubiera recreado en su mundo? El creador de *Tan muertos como yo* (*Dead Like Me*, Showtime, 2003-04) se reconoce como un gran admirador del creador de *Twin Peaks* (ABC, 1990-91), en especial de su tratamiento estético y su meticuloso diseño de sonido, aspectos que sintió desde un primer momento que los necesitaba fervientemente para su recreación de la historia de este nuevo Hannibal Lecter (v. Votaw, 2013). El ambiente onírico y pesadillesco que habita en el

corazón de *Hannibal* tiene mucho en común con el de la producción de Lynch; y de hecho en la tercera temporada de la serie encontramos a ratos el blanco y negro y la estética surrealista de *Cabeza Borradora* (*Eraserhead*, David Lynch, 1977), en ese ambiente de sueños vívidos y freudianas fantasías violentas. Los homenajes en ocasiones son muy explícitos, como ocurre en la escena en la que Will Graham escupe una oreja al levantarse de la cama en «Savoreux» (1.13.), en un descubrimiento similar al de *Terciopelo azul* (*Blue Velvet*, David Lynch, 1986). Haciendo gala del humor negro que caracteriza a muchas de sus creaciones, Fuller bromeaba con la idea de que en un inicio se planteó la posibilidad de que fuera un dedo, pero llegó a la conclusión de que algo así sería más difícil de expulsar, por contrario a una oreja, que es más masticable y maleable (v. Shaw-Williams, 2013). La atmósfera de extrañación típicamente *lyncheana* está muy presente en *Hannibal*, «que se ha acercado al consumidor de series desde un lugar incómodo y frío. En cierto modo, utiliza un lenguaje muy parecido al de *Twin Peaks*: abre puertas de la mente que después no cierra, se mete en tus pensamientos, hurga en tus sueños. Te cambia» (v. Broc, 2015). Las secuencias alucinatorias y de ensoñación hipnótica han hecho que la serie sea considerada por una gran parte de la crítica como un *show* artístico, y en alguna ocasión incluso ha sido tildada de pretenciosa. Fuller es consciente del carácter de su obra y lo asume con naturalidad, como ha demostrado en distintas entrevistas, afirmando que con esta serie no estaba haciendo televisión, sino un filme pretencioso de los ochenta (v. Thurm, 2015), así como detallando las numerosas fuentes de las que bebe *Hannibal*. «Entre Lynch y Kubrick recibo muchísima inspiración», confirmaba el *showrunner* en una de sus últimas entrevistas, sobre todo en cuanto a la elegancia de las obras de ambos autores se refiere (v. Votaw, 2013).

De hecho, la serie se aproxima a Kubrick en numerosas ocasiones, especialmente en dos escenas de la primera temporada que acaban por convertirse en pequeños homenajes al maestro del cine. La primera corresponde al baño del FBI donde Jack Crawford mantiene una conversación con Graham, un baño blanco y rojo saturado que es prácticamente igual a los aseos del hotel de montaña Overlook, de Colorado, donde Jack Torrance trabajaba en *El resplandor* (*The Shinning*, Stanley Kubrick,

1980). El segundo tributo es un cuarto verde donde el equipo de Jack Crawford encuentra a una de las víctimas del destripador de Chesapeake y que, de nuevo, remite a otra de las habitaciones del famoso hotel. Además de las evidentes similitudes visuales, el planteamiento simétrico y lo geométrico de ambas hablan de la intención que hay tras ellas; así como el uso del claroscuro que el director de fotografía John Alcott trabajó tan bien en *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick, 1975) (cfr. Ortiz y Piqueras, 1995: 52). De hecho, Bryan Fuller explicaba en una entrevista a *Entertainment Weekly* la fascinación que produjo en él *El resplandor* por el tratamiento de la imagen, así como por la cuestión psicológica, y señalaba en cuanto a su influencia en la serie que «David Slade and I had long conversations about the Kubrick-ian feel of this show. We are telling the story of a man who makes his living with his imagination who slowly loses his mind over the course of the season. We are telling a version of [*The Shining*], except the guy is not an alcoholic» (v. Hibberd, 2013).¹

Igualmente, Fuller incorpora al ineludible maestro Alfred Hitchcock en cuanto a la construcción del personaje de Hannibal Lecter, en el sentido de que no es mostrado claramente como un villano en primera instancia: si los espectadores no supieran de las recreaciones anteriores de las novelas de Thomas Harris, o de los libros en sí, ni se lo imaginarían en un principio. Por lo tanto, Fuller usa aquí el principio del suspense de Hitchcock: mostrar al espectador la bomba bajo la mesa y permitir que sufra en la expectativa de no saber en qué momento va a estallar (v. Hibberd, 2013). Asimismo encontramos referencias al maestro del suspense en el nombre del personaje interpretado por Gillian Anderson, quien recibe su nombre de pila por la Bedelia de la terrorífica *Creepshow* (George A. Romero, 1982), así como por la protagonista que da nombre a *Bedelia* (1945), novela de Vera Caspary llevada al cine un año después por su marido, Isadore Goldsmith, sobre una mujer que ha asesinado a sus maridos; pero su apellido es en alusión a Daphne du Mau-

¹ Traducción de la cita: «David Slade y yo hemos hablado mucho sobre el aspecto *kubrickiano* de esta serie. Estamos contando la historia de un hombre que se gana la vida con su imaginación, y que lentamente se vuelve loco durante la temporada. Estamos contando una versión (de *El resplandor*), excepto que el tipo no es alcohólico.»

rier, la autora de *Rebecca, una mujer inolvidable* y de *Los pájaros*, ambas llevadas a la gran pantalla por el maestro del suspense (*Rebecca, The Birds*, Alfred Hitchcock, 1940 y 1963, respectivamente) (v. Vanderwerff, 2013).

Argento y el giallo

La influencia de la plasticidad de los maestros italianos del *giallo* es algo que el espectador de *Hannibal* detecta con rapidez. En especial, la del maestro Dario Argento en cuanto a términos de diseño de producción se refiere: el uso de los colores y un tratamiento estético nada timorato, la naturaleza artística de los asesinatos (v. Weintraub, 2014); además del uso de reminiscencias de obras del género más actuales y visualmente rompedoras como *L'étrange couleur des larmes de ton corps* (Hélène Cattet y Bruno Forzani, 2013), un filme que pone a prueba los límites de la estilización cinematográfica (v. Dowd, 2014). En la tercera temporada de la serie, quizás la más polémicamente artística de todas, la influencia de este género terrorífico es donde está más viva, concretamente en los episodios dirigidos por Vincenzo Natali, muy consciente en todo momento de lo que quería para *Hannibal*: «You are making a European art film. Period».² En «Antipasto» (3.1.) perdemos de vista el esquema procedimental que había marcado a la serie, sobre todo en su primera temporada, para sumergirnos en los términos del *giallo*, en lo salvaje y la fetichista belleza visual que recrea una atmósfera más que una trama narrativa al uso. Inevitable aquí el recuerdo de *Todos los colores de la oscuridad* (*Tutti i colori del buio*, Sergio Martino, 1972), un atípico *giallo* de estilo formal depurado y magnífica fotografía que sabe crear una atmósfera onírica, muy influida a su vez conceptualmente por *Repulsión* (*Repulsion*, Roman Polanski, 1965), en cuanto a la idea de la inmersión en una mente perturbada y la representación de la realidad desde su subjetividad, algo que

² Cabe recordar que Vincenzo Natali es responsable de distintas películas de terror o suspense, como es el caso de la inteligente *Cubo* (*Cube*, Vincenzo Natali, 1997) o la terrorífica *Splice: experimento mortal* (*Splice*, Vincenzo Natali, 2010). Véase Jung (2015). (Traducción de la cita: «Estás realizando una película europea de arte y ensayo. Punto.»)

también ocurre en *Hannibal*, especialmente en los episodios de la primera temporada en que Will sufre de encefalitis.

Hannibal bebe de la belleza depravada de Dario Argento, de las *sequenza lunga* preñadas de la coreografiada violencia idealizada del director italiano. Temáticamente, además, se añade una conexión que en el caso de la película *Giallo* (Dario Argento, 2009) recuerda, a su vez, a *El silencio de los corderos* y a *Se7en* (David Fincher, 1995), todos ellos filmes donde la heroína o el héroe se enfrentan respectivamente a asesinos en serie. En *Hannibal* hallamos mucho del festín visual de *Suspìria* (Dario Argento, 1977), donde el director italiano —al igual que ocurre en la serie de Fuller— usa una policromía que se convertirá en elemento recurrente en su posterior obra. La composición de los planos simétricos de *Suspìria* y el uso de una sucesión de líneas paralelas y perpendiculares, a su vez, aportan la sensación de encierro, muy a la manera *kubrickiana* (Colombo y Tentori, 1990: 79). Cuando Will sale del palacio mental en «Secondo» (3.3.), lo hace pisando un inmenso charco de sangre en un paralelismo visual con otro gran charco rojizo en *Suspìria*. E, incluso, la víctima tambaleante que cae de espaldas al vacío por un vitral convertida en un macabro péndulo, estrangulada por el cable que se ha enredado en su cuello, recuerda mucho a la muerte del detective Pazzi en «Contorno» (3.5.), eviscerado y colgando por una de las ventanas del *palazzo*. La suntuosidad del uso de los colores y el elemento operístico son aspectos que han atraído a Fuller hacia la obra de Argento, especialmente el hecho de elaborar un vocabulario propio sin temor (*v.* Shaw-Williams, 2014): «Due bottiglie di Bâtard-Montrachet e li tartufi bianchi, per favore». Tras las ténues palabras de Bedelia, el sonido de esta escena de *Antipasto* (3.1.) va creciendo hacia unos tonos que parecen recordar vagamente al *score* de *Suspìria*. Bedelia pasea lánguidamente por Florencia y peligrosamente entre el sueño lúcido y la pesadilla en la que está sumergida. «¿Observar o participar?», le pregunta directamente Hannibal mientras sostiene un busto de Aristóteles que ha convertido en instrumento para el asesinato. Ella responde que está observando, pero, por supuesto, no es cierto: «Dices que estás observando, pero esto... esto es participación, Bedelia», le replica Hannibal rompiéndole el cuello a la víctima y recordándole al espectador la quimera de la pasividad, de forma similar a *Funny Games* (Michael Haneke, 1997).

El aspecto sonoro

La banda sonora discordante es otro de los aspectos que conectan con el cine de Dario Argento, en este caso de la mano del compositor Brian Reitzell. En su expresionista música florece la música con sintetizadores que conecta con el cine de Argento, además del uso de notas interpretadas con originales instrumentos de arriesgada novedad (al igual que hace Cristobal Tapia De Veer en su trabajo en la banda sonora de la serie *Utopia* [Channel 4, 2013-14]), huyendo del tradicional *crescendo* de violín en los momentos de más tensión para el espectador (v. Pérez Ruiz de Elvira, 2014) y componiendo a la perfección el extrañamiento que flota en el ambiente de la serie de la NBC. El surrealismo grotesco, la alucinación visual y la bella demencialidad de las imágenes de *Hannibal* recuerdan a *Black Sabbath (I tre volti della paura)*, Mario Bava, 1963) y a *Inferno* (Dario Argento, 1980), pesadillas casi reales donde sus *scores* desorientadores y delirantes son nucleares en la creación de la atmósfera. *Berberian Sound Studio. La inquisición del sonido* (Berberian Sound Studio, Peter Strickland, 2012) se ocupa precisamente del importante papel de la música en la creación de esa artificialidad extrañadora, como también se observa en el surrealismo experimental del *giallo* franco-belga *Amer* (Hélène Cattet y Bruno Forzani, 2009). El filme de Strickland rinde honores a la composición formal del *giallo* y recuerda en ocasiones a *Impacto (Blow-Out)*, Brian de Palma, 1981), película con la que Fuller también tiende puentes a través de imágenes como un primer plano de Will de perfil, con Bedelia al fondo («The Wrath of the lamb», 3.13.), muy parecido a un plano compuesto de la misma forma con John Travolta como protagonista. También el plano en que Will se tapa horrorizado los oídos, ante los alaridos de Chilton al ser torturado en el mismo capítulo, recuerda a la escena en que Travolta repite el mismo gesto. La serie también recupera imágenes icónicas de otro filme del mismo director: *Vestida para matar (Dressed to Kill)*, Brian de Palma, 1980), concretamente en el plano en el que Will Graham intuye en el ascensor la presencia de Francis Dolarhyde y sostiene la puerta apresuradamente, al igual que Bobbi en la secuencia del ascensor de la película de De Palma.

Pero, para no desviarnos de la cuestión sonora, tanto *Impacto* como *Berberian Sound Studio. La inquisición del sonido* hacen hincapié en el protagonismo del sonido. En *Berberian Sound Studio...* se aborda a través de la historia de un tímido ingeniero de sonido británico especializado en los sonidos de los documentales de naturaleza que, en la década de los setenta, llega al estudio de postproducción de sonido más barato y sórdido de toda Italia, para finalizar la postproducción de un filme *giallo*. La rápida confusión experimental entre realidad e ilusión, el ambiente de pesadilla surrealista y las imágenes del ingeniero apuñalando coles y sandías en busca de los sonidos producidos, acercan *Berberian Sound Studio* a *Hannibal*: «En la ‘música’ de *Hannibal* hay constantemente capas y más capas de sonido, un trabajo de texturas muy complejo que solo se me ocurre comparar con lo que hizo Lynch en *Cabeza borradora* [...] Tanto en *Hannibal* como en *Cabeza borradora* hay escenas en las que se escuchan docenas de pistas de sonido al mismo tiempo» (v. Rego, 2015).

La concepción de los cuerpos: Cronenberg

Si bien *Hannibal* tiene un lenguaje visual y sonoro muy personal, aunque muy influenciado por otros acercamientos artísticos, un lugar en concreto que resulta particularmente interesante para explorar la influencia de otros cineastas en la serie de Fuller es en el tratamiento de los cuerpos. Los cadáveres que tantas veces son tratados como obras de arte donde la serie se recrea para explicar al espectador cientos de cosas distintas, esos cuerpos que son convertidos y tratados como instalaciones artísticas o que recrean directamente obras clásicas de la pintura, como en el caso de la *Primavera* de Botticelli. Tratamientos corporales que despuntan especialmente en las dos primeras temporadas por los elementos influenciados por la dismorfia corporal característica del director David Cronenberg. Para Bryan Fuller siempre es sorprendente, a la par que desorientador y perturbador, cómo los cuerpos pueden resultar reveladores de otras cuestiones, vehículos para nuestras mentes que nos interpelan sobre nuestro ser (v. Tallerico, 2015). Concretamente la secuencia inicial de la segunda temporada de la serie evoca la pelea en la sauna de *Promesas del Este* (*Eastern Promises*, Da-

vid Cronenberg, 2007): la carne cortada, los reflejos en la hoja del cuchillo curvado, la cámara lentísima y la coreografía a vida o muerte. Así como otros homenajes explícitos a Cronenberg en los cirujanos vestidos de rojo en clara alusión a *Inseparables* (*Dead Ringers*, David Cronenberg, 1988) en la operación quirúrgica de «Dolce» (3.6.).

Narrativamente, ambas historias exploran cómo una amistad o un amor de cualquier tipo puede llegar a ser altamente destructivo, cómo una personalidad puede cambiar para adaptarse a los modos de la otra persona. En *Inseparables*, el ginecólogo Elliot reflexiona sobre el interior del cuerpo como obra de arte: «A menudo he pensado que debería haber concursos de belleza para el interior de los cuerpos. Ya sabes, el mejor bazo, los riñones más perfectamente desarrollados. ¿Por qué no tenemos estándares de belleza para todo el cuerpo humano, por dentro y por fuera?». *Inseparables* está construida sobre lo que Elliot llama el «arte del glamour», algo que impregnará todo lo que rodea a los gemelos, tal como ocurre con la bellísima y negra pulsión estética que rodea a Will y Hannibal en una atmósfera de artístico erotismo dañino. Pero las similitudes no solo son estéticas o de percepción conceptual, sino también en cuanto a la relación de los gemelos idénticos Beverly y Elliott, que desciende hasta unos niveles de locura y de violencia ritual que recuerdan a las bellas y salvajes dinámicas de Hannibal y Will, polos opuestos fascinados el uno por el otro. Jack Crawford reconoce que ambos son idénticamente diferentes en «Digestivo» (3.7.) y Graham confiesa literalmente en «Dolce» (3.6.) que nunca se ha conocido tan bien a sí mismo como se conoce cuando está con Hannibal. Se siente como su gemelo y no está demasiado seguro de ser capaz de sobrevivir a la separación. El lugar común de los gemelos siameses y el componente maligno también está presente en otra de las películas que vemos reflejadas en «Mizumono» (2.13.), con la imagen de la cara de Will partida por la mitad, con una pequeña gestualidad propia; casi igual que un primer plano de *Hermanas* (*Sisters*, Brian de Palma, 1973), cuya protagonista está atormentada por la muerte de su hermana siamesa tras el procedimiento quirúrgico de separación.

La empatía por el monstruo despierta lo «mejor» de cada uno en una relación que exuda violencia y demanda sangre en sacrificio de la pulsión erótica y la experiencia de poder, de forma

similar a la experiencia sexual de Will y Hannibal, compartida —aunque no estrictamente en un plano físico— con Alana Bloom en «Naka-Choko» (2.10.), que recuerda a los dos gemelos interpretados por Jeremy Irons flanqueando al personaje Geneviève Bujold en una perturbadora escena sexual del *Inseparables* de Cronenberg (v. Rowles, 2014). Todos ellos mantienen una relación de simbiosis y pertenecen a la tradición romántica del alma única en dos cuerpos, en la que sus actos acaban por regirse por lo estético por encima de lo moral (cfr. Lutes, 2014).

Caleidoscopio de esquivas cinematográficas

Estos directores no son los únicos de los que hallamos huellas en la serie magna de Bryan Fuller. En un acercamiento a la cuestión formal, por ejemplo en la tercera temporada, pueden encontrarse escenas que son en cierta forma un homenaje a una de las películas favoritas de la década de 1980 de Fuller: *El ansia* (*The Hunger*, Tony Scott, 1983). Esta exploración maravillosamente decadente de una pareja europea de vampiros está muy presente en el inicio de la tercera temporada en los capítulos *italianos*, en cuanto a la sinfonía de imágenes abstractas interconectadas para conformar la historia y, en concreto, por lo que se refiere a la escena caleidoscópica de sexo lésbico inspirada en la que mantienen, a su vez, los personajes interpretados por Catherine Deneuve y Susan Sarandon en *El ansia* (v. Rowles, 2014). Asimismo, algunos aspectos o momentos de la serie de la NBC nos recuerdan, además de a estos grandes cineastas, a obras concretas. Por ejemplo, en el tratamiento estilístico de la imagen, donde su lirismo y poética pictórica crea puentes con otras películas.

Es el caso de la escena del níveo cuerpo desnudo de Bedelia sumergiéndose en aguas oscuras en «Antipasto» (3.1.), de manera muy similar a la escena de *Diario de una adolescente* (*The Diary of a Teenage Girl*, Marielle Heller, 2015). Sucede también con el cuerpo en camisión ensangrentado de una de las víctimas más recientes de Garrett Jacob Hobbs, que se eleva por encima de la cama de manera parecida al de la mujer del padre de Alexei suspendida en el aire encima del lecho en *The Mirror* (*Zerka-lo*, Andrei Tarkovsky, 1975). Mason Verger sueña, por su parte,

en «Dolce» (3.6.) con el cuerpo de Hannibal dispuesto en una mesa, preparado como un exquisito manjar, en claro tributo a la escena compuesta casi literalmente donde Albert Spica (el ladrón) trincha un cuerpo preparado de igual manera en *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante* (*The Cook, the Thief, his Wife & her Lover*, Peter Greenaway, 1989), una teatral comedia negra de terrible belleza, saturada de rojos y llena de comida, torturas y canibalismo. Precisamente el ahogamiento del desagradable Verger a manos de Alana y Margot en «Digestivo» (3.7.) recuerda mucho, en cuanto a la composición del plano, al ahogamiento de *Las Diabólicas* (*Diabolique*, Jeremiah Chechik, 1996) a manos de la mujer y la amante del cruel profesor Palminteri. En una de las visitas de Will a Hannibal cuando este último está recluso tras la celda de paredes transparentes en «And the Woman Clothed in Sun» (3.10.), se observa el reflejo de Graham en el cristal, que se solapa con el rostro de Lecter convirtiéndose por momentos en un espejo, en dos en uno, de manera parecida a lo que ocurre en *Paris, Texas* (Wim Wenders, 1984). En *Mi novia es un zombie* (*Cemetery Man*, Michele Soavi, 1994), a pesar del *splatter*, la estilización fotográfica que en ocasiones se usa especialmente en la primera parte del filme también recuerda al lirismo de *Hannibal*. El ritmo paradigmáticamente lento de algunas de las escenas de *Anticristo* (*Antichrist*, Lars von Trier, 2009) es algo que ha sido usado frecuentemente en *Hannibal*, en sus ralentizados acercamientos a los elementos como agua, sangre o vino.

En aspectos más relacionados con lo temático, la serie recuerda en ocasiones a la comedia negra *Ravenous* (Antonia Bird, 1999) que aborda el tema del canibalismo y la construcción de la narración en torno al eje de dos personajes. En ella encontramos al capitán John Boyd, interpretado por Guy Pearce, que en medio de la guerra entre Estados Unidos contra México conoce a Colqhoun, una suerte de figura demoníaca encarnada por Robert Carlyle, que introduce al capitán en la cuestión de la antropofagia y con el que establece una relación que (aunque de una manera mucho más velada) recuerda a la influencia maliciosa que Hannibal ejerce sobre Will, así como a la tensión amorosa latente entre ambos: «Ser un caníbal resulta solitario», comenta sutilmente el coronel Hart. La película, además, se inicia ilustrativamente con la siguiente cita de Friedrich Nietzsche: «El que lucha con monstruos debe tener cuidado de no convertirse

él mismo en monstruo», algo fácilmente aplicable al personaje de Graham.

El uso imaginario y la recreación de espacios mentales compartidos por los dos protagonistas, donde se recrean acontecimientos y espacios imaginarios o que recrean la realidad, recuerda mucho al de *Criaturas celestiales* (*Heavenly Creatures*, Peter Jackson, 1994). En esa película las dos muchachas protagonistas inventan un universo propio, en su caso el reino de Borovnia, un lugar atemporal que les pertenece, donde mostrar la privacidad de su conexión amorosa, un emplazamiento para el encuentro, como el palacio mental de Hannibal que ya se menciona en las novelas de Thomas Harris y que en «Mizumono» (2.13.) se describe como un lugar que siempre permanece y que guarda un único recordatorio de mortalidad en la calavera grabada en el suelo de su vestíbulo: la capilla normanda de Palermo. Como en el caso de la película protagonizada por Kate Winslet, no se trata de una atracción pasajera o superficial entre las protagonistas, sino de una conexión profunda y dolorosa entre los dos personajes, que trasciende y supera la concepción trivial del amor común, llevado al extremo, convirtiéndolo en algo que en la atracción de su densidad puede resultar dañino y ponzoñoso, un entendimiento que acaba por resultar maligno y que los demás no pueden comprender porque, además, suele ir asociado a un sentimiento de superioridad o genialidad: «Hemos decidido lo triste que es para otras personas que no puedan apreciar nuestro genio» (Pauline Parker en *Criaturas Celestiales*).

Si hablamos de amores épicos que trascienden límites éticos y que *cruzan océanos de tiempo* (o espacio como en el caso de *Hannibal*) es imposible no pensar en la concepción romántica del mal que sostiene *Drácula*, de Bram Stoker (*Bram Stoker's Dracula*, Francis Ford Coppola, 1993). En ella, el director, además de crear también una ambientación de deliciosa pesadilla para el filme, ensalza el aspecto romántico de una historia de horror, algo que no existía en la historia original. Esta concepción del monstruo como triste víctima de su condición de amante romántico dispuesto a lidiar con la muerte para perpetuar su amor va de la mano de las crónicas vampíricas de Anne Rice y su primera adaptación en la película coetánea a la de Coppola, *Entrevista con el vampiro* (*Interview with the Vampire*, Neil Jordan, 1994). El filme de Jordan captura a la perfección el horror

romántico trágico y el juego especular entre Lestat y Louis, así como el de Hannibal y Will; además de la relación de padres y mentores que los dos vampiros mantienen con la joven vampiresa Claudia, de manera similar a la que Lecter y Graham sostienen con Abigail Hobbs, al final una suerte de aprendiz de psicópata. Sin olvidar, por supuesto, la concepción del vampiro que arrebató vidas para vivir plenamente en una existencia alternativa, algo que para Lestat no representa ningún problema ético, a diferencia de Louis, a quien se le plantean enseguida este tipo de disquisiciones críticas.

En una estrategia autorreferencial, Bryan Fuller ha aprovechado para reintroducir personajes del universo televisivo que ha ido creando en lo que sus fans han dado a llamar el *Fuller-verse* (v. Mellor, 2013). Entre algunos ejemplos,³ encontramos el caso de la Marianne Marie Beetle de *Wonderfalls* (Fox, 2004) que aparece en «Amuse-Bouche» (1.2.); Georgia Lass de *Tan muertos como yo* aparece bajo el nombre de Georgia Madchen en «Buffet Froid» (1.10.) y «Relevés» (1.12.). *Lass* es una forma de referirse a una chica, al igual que *Mädchen*, en alemán, por lo que en realidad se trata del mismo nombre en idiomas distintos. Además, en su serie original Georgia es una parca y en su aparición en la serie del caníbal padece del Síndrome de Cotard, un trastorno que provoca que el afectado crea que está muerto. Y, en «Takiawase» (2.4.), la acupunturista que lobotomiza a sus pacientes se llama Katherine Pimms, el mismo sobrenombre que Charlotte «Chuck» Charles usa en *Criando malvas* para que no se sepa su identidad verdadera y que en realidad no ha muerto.

Las huellas de los primeros corderos

Finalmente, se hace imposible concluir sin hacer mención del rastro de los primeros corderos o la lógica impronta que las películas anteriores que han abordado la saga de Thomas Harris han dejado en *Hannibal*, algo en lo que también ahonda el capítulo escrito por Alberto N. García en este mismo volumen (v. capítulo 3). Por ejemplo, *El silencio de los corderos* tiene

³ *Fullerverse.com*, <<http://www.fullerverse.com/hannibal/>>.

mucho en común con el tipo de humor del *Hannibal* de Ridley Scott (2001) y los procedimientos minimalistas del *Hunter* de Michael Mann (*Manhunter*, 1986), además de cierta influencia de Argento. Y la frialdad de la fotografía de la serie remite a la usada en la cinta de Demme. Las alusiones veladas y similitudes con las películas previas sobre el caníbal son varias. Como es sabido, la producción no puede utilizar material de *El silencio de los corderos*, ya que el productor Dino De Laurentiis adquirió los derechos de la novela de Harris al realizar la película homónima, así que en la serie se decidió agregar personajes nuevos que se comportasen como sus contrapartes literarias (v. Such, 2014). Benjamin Raspail y Jame Gumb se transformaron en Franklin Froideveaux y Tobias Budge, respectivamente. En «Entrée» (1.6.) reconocemos en Miriam Lass una fusión de Graham y de Clarice Starling. Miriam es también estudiante en la academia del FBI a la que Jack Crawford asigna al caso del Destripador de Chesapeake, y que termina descubriendo la verdadera identidad de Lecter. En el final de la primera temporada reconocemos el precioso *Vide Cor Meum*, pieza musical compuesta por Patrick Cassidy para el *Hannibal* de Ridley Scott. Franklyn Froideveaux, el primer paciente del Dr. Lecter al que conocemos en la serie, está basado en Benjamin Raspail, el personaje que en *El Silencio de los Corderos* había sido amante del psicópata Buffalo Bill. El propio nombre de Franklyn está construido a partir del de Raspail («Benjamin Franklin», por una parte; y, por la otra, «Froideveaux», la calle contigua al boulevard Raspail de París). La composición del ángel de «Coquilles» (1.5.) está inspirada en el guardia convertido en polilla por Hannibal en *El Silencio de los Corderos*. Cuando Will Graham acaba entre rejas en la serie, las deudas con la película de Demme aumentan, incluso con la repetición de algunos pequeños diálogos, como la historia del encuestador del censo que llamó a casa de Hannibal el caníbal demasiado temprano; el tipo de preguntas que Lecter le hace a Clarice para que se cuestione la motivación de Buffalo Bill; y el traslado de Will Graham a Memphis enmascarado del mismo modo que Lecter en la imagen icónica de *El silencio de los corderos*. Quizás esta última sea la referencia cinematográfica absolutamente ineludible para Fuller, casi obligada, dada la resonancia popular de la imagen que convierte visualmente al sofisticado doctor Lecter en Hannibal el caníbal. La ironía de la inversión:

cuando los adaptadores del monstruo de Harris le ponen la careta al caníbal, es cuando ésta se cae: porque ver es entender al monstruo (cfr. García y Ortiz, 2016).

Bibliografía

- Broc, Óscar (2015): «La vida sin *Hannibal*», en *Serielizados* (septiembre-2015). <<http://www.serielizados.com/dixit/la-vida-sin-hannibal-serielizados/>>
- Casey, Jeff (2015): «Queer Cannibals and Deviant Detectives: Subversion and Homosocial Desire in NBC's *Hannibal*», *Quarterly Review of Film and Video*, nº 32 (6), pp. 550-567.
- Colombo, Maurizio; Tentori, Antonio (1990): *Lo schermo insanguinato: Il Cinema Italiano Del Terrore, 1957-1989*, Chieti: Solfanelli Ed.
- Crisóstomo, Raquel (2016): «'Fannibals' ministericos: el poder del 'Fandom'», en *index.comunicación*, 6(2), pp. 101-14.
- Dowd, Alex (2014) «*The Strange Color Of Your Body's Tears* tests the limits of stylistic showboating», en *The A.V. Club* (4-9-2014) <<http://www.avclub.com/review/strange-color-your-bodys-tears-tests-limits-stylis-208807/>>
- García Martínez, Alberto Nahum; Ortiz, María J. (2016): «*Mise-en-scène, Embodied Metaphors and Mood in Hannibal*», en *Media Mutations 8 - A Cognitive Approach to TV Series*, n.p. <https://www.academia.edu/25575993/Mise-en-sc%C3%A8ne_Embodied_Metaphors_and_Mood_in_Hannibal/>
- Hibberd, James (2013): «NBC's *Hannibal* contains *The Shining* shout-outs», en *Entertainment Weekly* (4-4-2013). <<http://www.ew.com/article/2013/04/04/hannibal-bryan-fuller-the-shining/>>
- Jung, E. Alex (2015): «Welcome to the Most Avant-Garde Season of *Hannibal* Yet», en *Vulture* (junio de 2015). <<http://www.vulture.com/2015/06/hannibal-most-avant-garde-season-yet.html/>>
- Lutes, Alicia (2014): «Bryan Fuller teases a crazy *Hannibal* threesome in 'Naka-choko'», en *Nerdist* (1-5-2014). <<http://nerdist.com/bryan-fuller-teases-a-crazy-hannibal-threesome-in-naka-choko-spoilers/>>
- Mccooy, Paul Brian (2015): *Spoiler Alert: Hannibal Season One: An Unauthorized Critical Guide (English Edition)*, Amazon Media EU.
- Mellor, Louisa (2013): «Bryan Fuller interview: *Pushing Daisies*, *High Moon*, *Star Trek*, *Dead Like Me* & more...», en *Den of Geek* (2-5-2013). <<http://www.denofgeek.com/tv/bryan-fuller/25437/bryan-fuller-interview-pushing-daisies-high-moon-dead-like-me-more%E2%80%A6>>
- Ortiz, Áurea; Piqueras, M.ª Jesús (1995): *La pintura en el cine: cuestiones de representación visual*, Barcelona: Paidós.
- Pérez Ruiz de Elvira, Álvaro (2014): «Los experimentos de Brian Reitzell en *Hannibal*», en *El País* (20-11-2014). <https://elpais.com/cultura/2014/11/20/television/1416466860_141646.html>

- Piñero-Otero, Teresa (2016): «Intenciones e intersecciones del uso de la música clásica en *Hannibal* de Bryan Fuller (NBC)», *L'Atlante*, enero-junio, pp. 177-188.
- Redondo, David (2015): «NBC cancela *Hannibal* tras tres temporadas», en *Cadena Ser* (22-6-2015). <http://cadenaser.com/ser/2015/06/22/television/1435009766_192072.html/>
- Rego, Blanca (2015): «*Hannibal*, Aphex Twin y el cine pretencioso de los 80», en *Mediateletipos* (20-6-2015). <<http://www.mediateletipos.net/archives/35636/>>
- Rowles, Dustin (2014): «*Hannibal* To Feature Sexiest, Creepiest Threesome Ever», en *Pajiba* (1-5-2014). <http://www.pajiba.com/trade_news/hannibal-to-feature-sexiest-creepiest-threesome-ever-.php/>
- Shaw-Williams, Hannah (2014): «*Hannibal* Showrunner Bryan Fuller Talks Season 3 & Dream Casting», en *Screen Rant* (30-6-2014). <<http://screenrant.com/hannibal-season-3-david-bowie-fuller-interview/>>
- Such, Marina (2014): «*Hannibal* y sus deudas a Stanley Kubrick y *El silencio de los corderos*», en *Vaya Te le* (14-4-2014). <<http://www.vayatele.com/ficcion-internacional/hannibal-y-sus-deudas-a-stanley-kubrick-y-el-silencio-de-los-corderos/>>
- Tallerico, Bryan (2015): «Emotional logic: Bryan Fuller redefines the crime drama with *Hannibal*», en *RogerEbert.com* (1-6-2015). <<http://www.rogerebert.com/interviews/emotional-logic-bryan-fuller-redefines-the-crime-drama-with-hannibal/>>
- Thurm, Eric (2015): «*Hannibal* showrunner: 'We are not making television. We are making a pretentious art film from the 80s'», en *The Guardian* (3-6-2015). <<https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2015/jun/03/hannibal-tv-showrunner-bryan-fuller/>>
- Vanderwerff, Todd (2013): «Bryan Fuller walks us through *Hannibal's* debut season (part 4 of 4)», en *The A.V. Club* (26-7-2013). <<http://www.avclub.com/article/bryan-fuller-walks-us-through-ihannibalis-debut-se-100760/>>
- Votaw, Melanie (2013): «Exclusive Interview: *Hannibal* Creator Bryan Fuller on Dream Sequences, David Lynch, and FBI Consultants», en *Reel Life with Jane* (8-4-2013). <<http://www.reellifewithjane.com/2013/04/exclusive-interview-hannibal-creator-bryan-fuller-on-dream-sequences-david-lynch-fbi-consultants/>>
- Weintraub, Steve (2014): «Bryan Fuller Talks *Hannibal* Season 3, Trying to Get David Bowie on the Show, Network Support, and More at the Saturn Awards», en *Collider* (28-6-2014). <<http://collider.com/hannibal-season-3-david-bowie-bryan-fuller-interview/>>

