

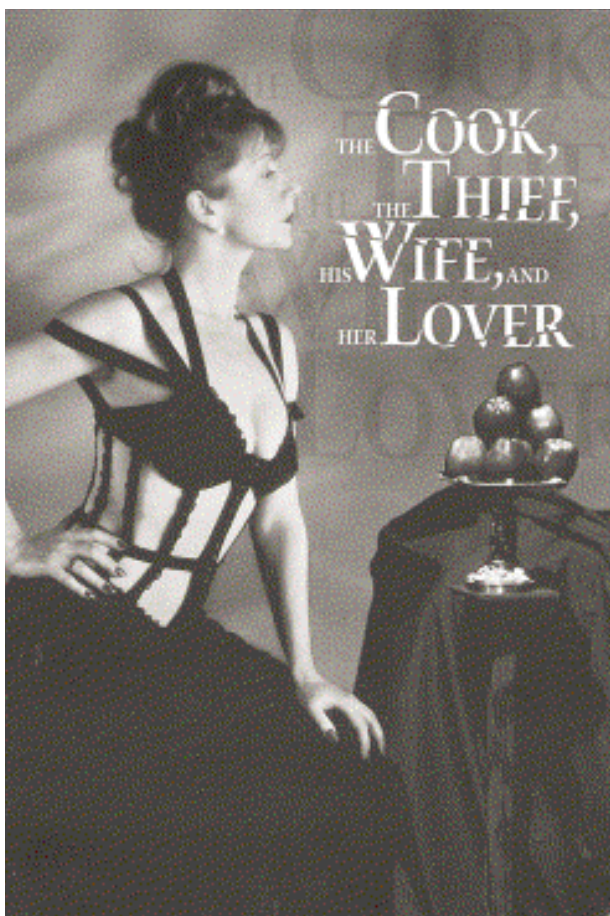
El grado cero del Mal

Los asesinos en el cine y en la literatura

Mauricio Montiel Figueiras

De acuerdo con el *dictum* que abre *La transparencia del mal*, libro en el que Jean Baudrillard descifra los fenómenos extremos que han conformado —y deformado— el rostro posmoderno, la nuestra es una era terminal, agónica. Entre simulacros y estertores, nuestras manos escriben el epílogo de una orgía que ha dado rienda suelta a fuerzas signadas por el desvanecimiento

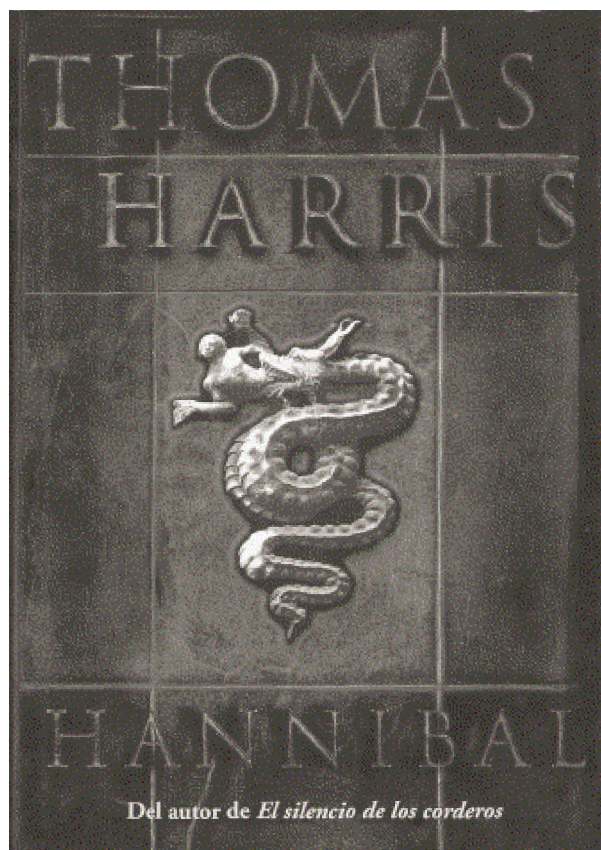
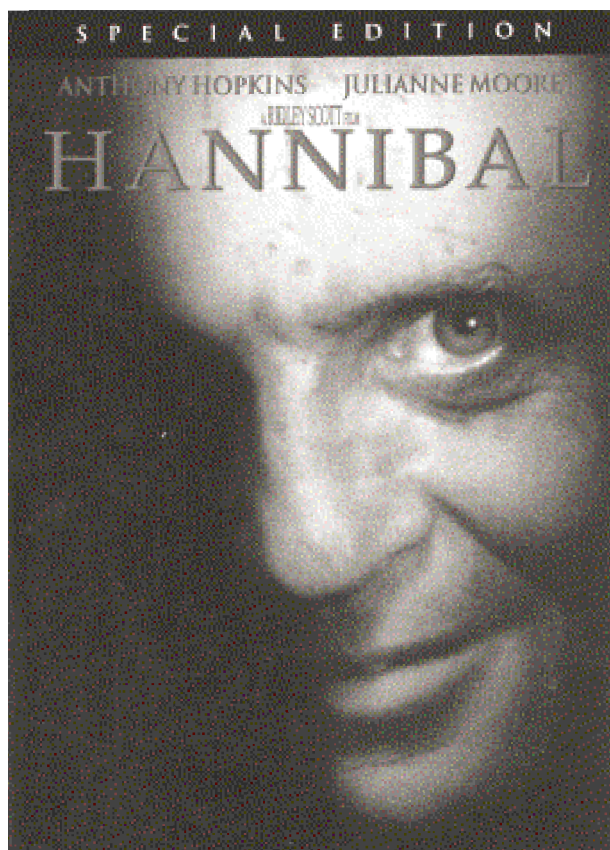
y la destrucción; fuerzas, cabría agregar, sujetas al dominio del mal. Éste, dice Baudrillard, “se basa en sí mismo, en la plena incompatibilidad (...) es el dueño del juego; y el principio del mal, el reino del antagonismo eterno, es lo que triunfa”. Lo que indica que al vivir —¿o sobrevivir?— en una época en que lo visual ha invadido hasta nuestros cotos más íntimos, nos hemos vuelto consumidores de imágenes que transparentan su condición maligna.



La mayoría de las imágenes contemporáneas —prosigue Baudrillard— video, pintura, artes plásticas (...) son literalmente imágenes en las que no hay nada que ver (...) la huella de algo que ha desaparecido.

El arte, entonces, ha hecho implosión, quedando apenas como rastro violento, síma que se antoja ocupada por los gestos de un moribundo y de la que sólo puede erguirse el mal, esa hidra metódica. De ahí que el asesinato, una de sus múltiples cabezas, sea ahora más que nunca una de las bellas artes. Sangre y vísceras son la materia prima de las obras finiseculares; la mutilación, el desmembramiento, la tortura, el exceso quirúrgico, construyen un *corpus* estético que busca en el espejo medieval sus rasgos, contraídos en una mueca de mórbida hermosura. La enfermedad, ese “lado nocturno de la vida” desenmascarado por Susan Sontag, se exhibe en los museos del mundo; el dolor y la muerte son las musas contemporáneas. El cuchillo ha sustituido al pincel, la piel a la página en blanco.

David Bowie consagra *Outside* a este fenómeno extremo. En este disco de 1995, primera etapa de un proyecto literario musical que no continuó, el cantante



adopta el disfraz de Nathan Adler, un detective miembro de *Art-Crime Inc.* —corporación establecida por el Protectorado de las Artes de Londres al asumir “la investigación de crímenes artísticos (como algo) inseparable de otras formas de expresión” — para resolver el “asesinato artístico ritual” de *Baby Grace Blue*, una adolescente de catorce años, cometido en la madrugada del viernes 31 de diciembre de 1999 en el Museo de Partes Modernas de Oxford Town, Nueva Jersey. El diario de Adler-Bowie, antecesor del recuento efectuado por Nick Cave en *Murder Ballads*—álbum en el que a través del vampiro australiano hablan diversos *serial killers*— arranca con la descripción del crimen: al cabo de la evisceración y descuartizamiento de la víctima, desangrada e inyectada con fijadores y colorantes, su torso es colocado sobre un pedestal de mármol para custodiar la entrada del museo, donde cuelga una suerte de tela-ña hecha a base de intestinos y extremidades.

“Sin duda era asesinato, ¿pero arte también?”, reflexiona Adler-Bowie. Ansioso por una respuesta, desciende al *underground* a rústico remitiéndose a algunos de los acólitos más radicales de esa “estética del exceso y la transgresión” registrada por el documentalista Jesse Lerner: Hermann Nitsch, uno de los fundadores del grupo austriaco Aktionismus, empeñado en montar “réplicas de las liturgias herejes de (ciertos) apóstatas medievales” como Walter de Holanda; Ron Athey, el polémico seropositivo responsable de *Four Scenes in a Harsh Life, performance* que escenifica rituales autobiográficos regidos por un

sadomasoquismo feroz; Guy Bourdin, el fotógrafo francés admirador de Man Ray y Lewis Carroll que gracias al “advenimiento del sida y la nueva moral” llenó las páginas de Vogue con su glamour mortuario. Todos ellos, descubre el detective, comparten la misma inclinación por la imaginería religiosa; todos ellos ven en el arte una forma extrema de expiación.

La pesquisa se interrumpe cuando Adler da con un personaje que lo conduce al mercado de artesanías humanas. *To be continued*, promete Bowie con un guiño claramente cinematográfico que halla su reflejo en *Seven*, de David Fincher, que utiliza de fondo para los créditos finales *The Heart's Filthy Lesson*, el primer sencillo de *Outside* cuyo video retoma la iconografía sacrificial propuesta por Athey. La correspondencia dista de ser gratuita: mediante el entrecruzamiento de intertextos visuales —pictóricos, fotográficos, escultóricos y literarios— *Seven* se inserta de lleno, al igual que el disco de Bowie, en la estética de la crueldad que Mario Praz fijó como el más importante legado romántico. Estamos frente a una obra terminal, epilógica, en la que la victoria del mal asentada por Baudrillard se cumple en un contexto urbano que concentra el pesimismo *fin de siècle*. La ciudad sin nombre de *Seven*, víctima del cáncer que corroe también a Los Ángeles de *Blade Runner* y a la Nueva York de Abel Ferrara, es primordialmente un estado psíquico: con su lluvia sempiterna humedeciendo impermeables y sombreros, sus tristes edificios habitados por lámparas y siluetas enfrascadas en una

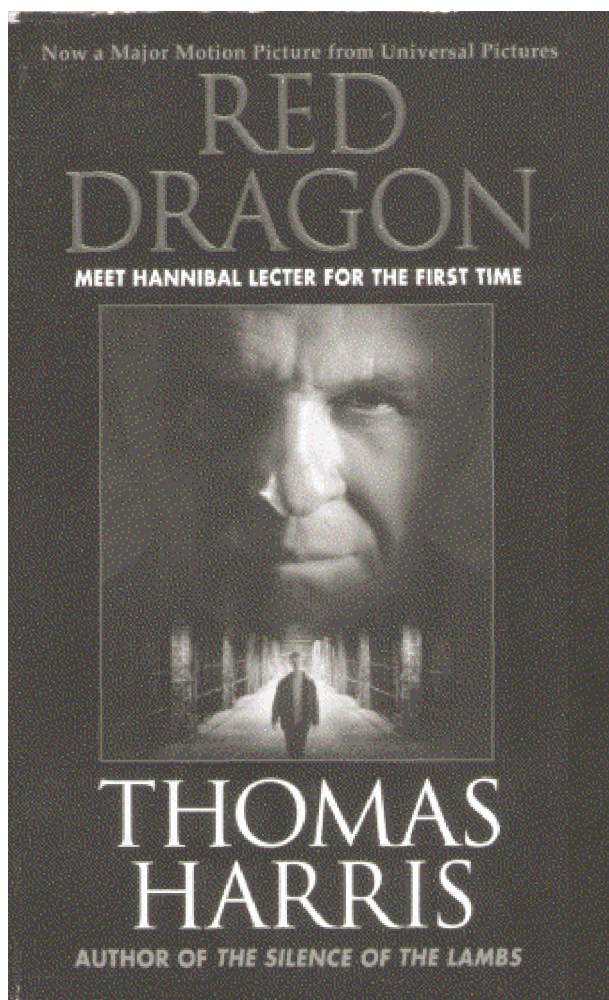
Entre simulacros y estertores, nuestras manos escriben el epílogo de una orgía que ha dado rienda suelta a fuerzas signadas por el desvanecimiento y la destrucción...

lucha inútil contra la tiniebla medieval que las asfixia, su dédalo de callejones donde el neón y la basura se emparentan se erige en exacta metáfora del espíritu posmoderno. Ya en *Alien 3*, su debut, Fincher había privilegiado la claustrofobia y las atmósferas enrarecidas como hábitat del mal encarnado en uno de los monstruos más célebres de la pantalla, suelto ahora en una prisión espacial donde Ripley (Sigourney Weaver), la heroína de la saga, lo enfrentaba antes de sacrificarse junto con el execrable embrión incubado en su vientre.

En *Seven*, el intruso que cautiva a Ash —el humanoide de la primera parte de la tetralogía alienígena— por su pureza amoral, su carencia de remordimientos, su “plena incompatibilidad”, ha mutado en Fulano de Tal, en el individuo gris de la psicosis urbana: demos la bienvenida a John Doe. Gracias a la caracterización de

Kevin Spacey, memorable también como el demoníaco —por transparente, diría Baudrillard— antagonista de *The Usual Suspects*, de Bryan Singer, el mal alcanza en *Seven* su grado cero: Doe es el blanco radical en las estadísticas, la nulidad absoluta, el hombre invisible; representa al “autor sin literatura” preconizado por Roland Barthes que se ha abandonado al alfabeto del crimen artístico, a la escritura de dos mil diarios en los que consigna el profano tráfago contemporáneo, el *maelström* que gobierna su alma. Familiar del opaco profesor convertido en instrumento maléfico en *The Vanishing*, la novela de Tim Krabbé, Doe deviene la no identidad por antonomasia; su nombre es la ausencia de nombre que lo vuelve presencia al margen del ojo, idóneo fantasma, cristalización del olvido. Borradas por una Gillette, sus huellas digitales son sustituidas por las del pederasta condenado a un letargo químico de un año: estatua de cera cuya mano amputada pide ayuda desde una pared mediante un mensaje espectral que evoca *Light Borne in Darkness*, el vestigio táctil de Robert Rauschenberg.

Doe como rastro extraviado en una tarjeta de biblioteca, tan sólo un cúmulo de lecturas —Dante, Milton, Chaucer, Tomás de Aquino, el Marqués de Sade— indispensables para crear la obra maestra finisecular, inspirada en los pecados capitales: gula, avaricia, pereza, lujuria, soberbia, ira y envidia. Siete retablos pensados bajo el influjo de Christian Boltanski y Joel-Peter Witkin, del *punctum* cadavérico patente en las fotografías de Hans Bellmer, Jerome Liebling y Andrés Serrano; siete “cuerpos cotidianos” que develan, a través del asesinato, lo que Gilles Deleuze llama su condición ceremonial; siete palabras que trazan sobre las víctimas una sangrienta caligrafía para ser descifrada por los detectives William Somerset y David Mills, que sin saberlo concluirá la obra de Doe luego de recibir una caja —¿proveniente de *Barton Fink*, de los hermanos Coen?— con la cabeza de su mujer preñada. Fascinado por la simbología religiosa, Fincher abre las puertas del santuario del mal —un departamento en penumbra— para mostrarnos la cruz de neón rojo que preside el dormitorio y sitúa el clímax de *Seven* en un desierto por el que avanza, mártir invertido, triste remedo crístico, el *serial killer*.



Para la conciencia moderna —señala Susan Sontag— el artista (en lugar del santo) es el sufridor ejemplar.

Este *dictum* lo cumple el detective Mills al final del filme, al apretar el gatillo entre las reverberaciones del calor vespertino y la geometría desquiciada de las torres de alta tensión. Sus disparos son las últimas palabras de John Doe: la envidia ha sido expiada por la ira. El mal ha triunfado como arte.

* * *

David Mills se equivoca. Minutos antes de que acabe *Seven*, el policía interpretado por Brad Pitt ignora aún que la ira será su perdición y se deja llevar por ella, cometiendo un error garrafal. La escena ocurre dentro del auto que se dirige al desierto donde tendrá lugar el clímax de la cinta; a bordo viajan también William Somerset (Morgan Freeman), el investigador maduro, y John Doe, el asesino con facha de monje tibetano. Burlón, Mills empieza a interrogar a Doe, que lo saca de quicio y lo conduce a un callejón sin salida.

—No eres especial —ruge Mills— dentro de poco nadie recordará que esto ha sucedido. Los periódicos publicarán otras cosas que la gente comentará. No eres más que una camiseta, cuando mucho la película de la semana.

El tiempo ha demostrado que estos arranques son los peores consejeros por varios motivos. Primero, porque los espectadores sí recordamos lo sucedido en *Seven*, que fue un éxito de temporada. Segundo, porque los asesinos en serie se han vuelto un fenómeno de los *mass media* y la gente sigue hablando de ellos aún cuando hayan pasado a la historia. Y tercero —quizá lo más grave— porque al calor de la discusión el detective Mills se olvidó del padre de los criminales de fines del siglo XX, el doctor Hannibal Lecter.

Gourmet versado en antropofagia, capaz de saborear —como él mismo apunta— el hígado de una víctima acompañado de un buen chianti, Lecter es más que una camiseta y mucho más que la película de la semana. Es, según Roberto Bolaño, “un gran personaje. Su posición ante el crimen es un caos. No hay fondo ni concierto. Pero su posición ante el dolor y la brevedad de la vida por momentos es magnífica y hace de él un héroe virtuoso”. Es miles de referencias y cientos de páginas en internet, incluida una en la que el visitante puede votar por uno de los actores que han encarnado al célebre caníbal: Brian Cox en *Manhunter*, de Michael Mann, donde el apellido sufre una ligera variación —Lektor en vez de Lecter— o Anthony Hopkins. Es la columna vertebral de tres de los mayores *best sellers* de los últimos años: *Dragón rojo*, *El silencio de los ino-*



centes y *Hannibal*. Es el remedio que desterró el improbable insomnio de su progenitor, Thomas Harris, experto en la reconstrucción de los intrínquilos policíacos. Es la llave que abre las puertas de la percepción criminal: de Francis Dolarhyde —alias el Duende del Diente— en *Dragón rojo* de Buffalo Bill en *El silencio de los inocentes* de él mismo en *Hannibal*. Es la mente maquiavélica por excelencia, algo que no debe extrañar porque, como se explica en *Hannibal*,

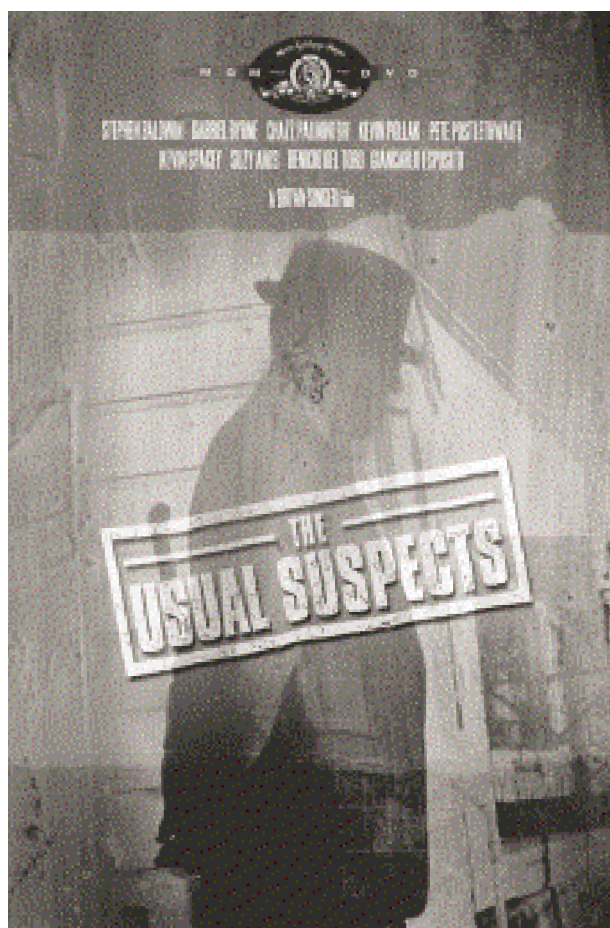
Lecter, basándose en documentos familiares fragmentarios, (cree) ser descendiente de un cierto Giuliano Bevisangue, terrible personaje del siglo XII toscano, así como de los Maquiavelo y los Visconti.

Es la prueba irrefutable de que, por desgracia, el detective David Mills peca no sólo de iracundo sino también de ingenuo.

Pero a veces la ingenuidad no distingue entre personajes y creadores y éste es el caso de *Hannibal*, un mamotreto que causa indigestión. De acuerdo: el editor actual, sobre todo el estadounidense, tiende a obedecer las leyes del *marketing*. De acuerdo: el escritor debe acatar dichas leyes si quiere comer —no bien sino opíparamente, un festín lectoriano. Y de acuerdo: novela larga no equivale por fuerza a novela inflamada. Pero en lo que respecta a Thomas Harris, un autor que por otra parte no deja de ser solvente, la inflamación ha derivado en candor y pereza literaria, en artificiosos fue-

...en una época en que lo visual ha invadido hasta nuestros cotos más íntimos, nos hemos vuelto consumidores de imágenes que transparentan su condición maligna.

gos narrativos. Por ejemplo: además de posible descendiente de los Maquiavelo y los Visconti, Lecter es primo del “gran pintor Balthus”, a quien envía “los catálogos de las exposiciones más interesantes de Nueva York” a Francia —sin importar que Balthus haya vivido años en Suiza, en el pueblo de Rossinière, recluido en un castillo dieciochesco llamado *Le Grand Chalet*. Otro ejemplo que desafía la verosimilitud es Mason Verger, el millonario preso en un sofisticado pulmón artificial desde que sobrevivió —es un decir, ya que se trata de un despojo humano— a los apetitos de Hannibal el caníbal. La venganza tramada por esta dudosa figura, que incluye una raza de cerdos salvajes criados genéticamente en Cerdeña y una filmación a cargo de un pornógrafo experto en *snuff movies*, es tan teatral que termina opacada por los nuevos *performances* mortuorios del propio Lecter —evidencia de lo que sucede cuando un escritor no confía en la mejor de sus creaciones.



Todo parece indicar que Lecter se le ha ido de las manos a Harris —para fortuna del psiquiatra e infortunio de los lectores, esas víctimas potenciales. Lo vemos vagar por la Florencia que había dibujado en su celda de *El silencio de los inocentes*, recitar a Dante y Cavalcanti disfrazado del erudito doctor Fell, cumplir las reglas más exigentes del sibaritismo, seguir las huellas de Clarice Starling —su amor ya no tan imposible— bajo el sol de Washington, recorrer los pasillos de su “palacio de la memoria” —ese “sistema mnemotécnico bien conocido por los sabios del mundo antiguo” que “a temporadas le sirve de residencia” — y no podemos evitar sentirnos frente a un ser de carne y hueso, una de esas invenciones literarias que adquieren vida propia. Lo vemos recordar a Mischa, su hermana menor, sacrificada durante la Segunda Guerra Mundial; lo acompañamos en los preparativos del buffet climático, a base de los sesos aún palpitantes de un alto funcionario del FBI (una secuencia que remite al banquete final de *The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover*, de Peter Greenaway); lo vemos salir de la Ópera de Buenos Aires del brazo de una Clarice Starling convertida al canibalismo y al frenesí homicida y no nos queda más que celebrar que una frase atinada se haya vuelto contra Thomas Harris:

En los tiempos que corren, cuando una exposición constante a la vulgaridad y la lujuria han acabado por insensibilizarnos, resulta muy instructivo comprobar qué nos sigue pareciendo perverso.

Pues sí: *Hannibal* no es sino una exposición constante a la vulgarización de la crueldad. ¿Para qué recurrir a molestos fuegos artificiales cuando se tiene un personaje vivo? El doctor Lecter respira, se basta por sí solo. Justo ahora planea el próximo festín: *Behind the Mask*, cuarta etapa de su odisea que en realidad es la primera —se trata de una secuela que busca ahondar en sus orígenes— y en la que ojalá Thomas Harris le dé la libertad que necesita para continuar aterrizándonos. **U**

Fragmento de *La errancia. Paseos por un fin de siglo*, libro de próxima aparición bajo el sello de Cal y Arena.