

# Placer estético y repugnancia en *Hannibal*: identificación dramática, prolongación temporal y puesta en escena

## Aesthetic enjoyment and repugnance in *Hannibal*: character engagement, temporal prolongation and mise-en-scène

### Prazer estético e aversão em *Hannibal*: identificação dramática, prolongamento temporário e posta em cena

ALBERTO N. GARCÍA, Universidad de Navarra, Pamplona, España (albgarcia@unav.es)

#### RESUMEN

El artículo explora cómo la serie de televisión *Hannibal* (NBC, 2013-2015) provoca una honda delectación estética, a pesar de presentar numerosos contenidos repulsivos o incómodos. Se analiza cómo la naturaleza serial de la narración televisiva habilita una manera particular de negociar la paradoja de la aversión mediante tres estrategias textuales: un dilatado *character engagement*, un suspense que exprime las posibilidades estéticas de la prolongación temporal y una bella puesta en escena de motivos visuales y acciones horripilantes. Son estrategias que generan una robusta fascinación en el espectador, lo que permite subvertir las características de lo repugnante.

**Palabras clave:** *Hannibal*; televisión; estética; relato; repugnancia.

#### ABSTRACT

*This paper explores how the television series Hannibal (NBC, 2013-2015) conveys a deep aesthetic delectation, despite presenting numerous repulsive or uncomfortable scenes. The article analyzes how the very serial nature of TV fiction enables a specific way of negotiating the paradox of aversion through three textual strategies: a protracted character engagement, a suspense that articulates the aesthetic possibilities of "temporal prolongation", and a beautiful mise-en-scène for abhorrent visual motives and actions. These three strategies generate an intense fascination in the spectator, allowing to subvert the features of the repugnant.*

**Keywords:** *Hannibal*; television; aesthetics; narrative; repugnance.

#### RESUMO

O artigo explora como a série de televisão *Hannibal* (NBC, 2013-15) provoca um profundo deleite estético, apesar de apresentar inúmeros conteúdos repulsivos ou desconfortáveis. Analisa-se como a própria natureza serial da narração televisiva possibilita uma maneira particular de resolver a paradoxa da aversão por meio de três estratégias textuais: um expandido *character engagement*, um suspense que expressa as possibilidades estéticas do prolongamento temporal e uma bela encenação dos motivos visuais e ações horríveis. São estratégias que geram um forte fascínio no espectador, o que permite subverter as características do repugnante.

**Palavras-chave:** *Hannibal*; televisão; estética; narração; aversão.

#### Forma de citar:

García, A. N. (2019). Placer estético y repugnancia en *Hannibal*: identificación dramática, prolongación temporal y puesta en escena. *Cuadernos.info*, (44), 209-224. <https://doi.org/10.7764/cdi.44.1556>

## INTRODUCCIÓN

En *Takiawase*, un capítulo de la segunda temporada de *Hannibal* (NBC, 2013-2015), el Dr. Hannibal Lecter se sincera con una paciente que desea quitarse la vida: “Siempre me ha parecido que la idea de la muerte resulta muy reconfortante. La idea de que mi vida pudiera terminar en cualquier momento me libera y me permite apreciar por completo la belleza, el arte y el horror de todo lo que este mundo tiene que ofrecer” (Nimerfro, Fuller, & Semel, 2014). Belleza, arte y horror. La paradoja de disfrutar la vida acabando con ella. La cita sintetiza bien las contradicciones que la sangrienta y sofisticada serie *Hannibal* despliega, y que analizaremos en este artículo.

La serie, creada por Bryan Fuller, es una mezcla de precuela y remake del universo ficticio del canon establecido por el novelista Thomas Harris y popularizado en el cine con *The Silence of the Lambs* (Jonathan Demme, 1991). Desde el punto de vista artístico, *Hannibal* fue una de las series favoritas de los críticos durante su emisión<sup>1</sup> y está generando una considerable atención académica, como apuntaremos al repasar el marco teórico. Aunque las audiencias no fueran gigantescas, la serie logró permanecer tres años en antena. Es decir, no era un producto marginal, sino que formaba parte de la parrilla de una de las cuatro cadenas con más audiencia de Estados Unidos. Por lo tanto, es razonable afirmar que muchos espectadores disfrutaron *Hannibal* durante sus tres años de recorrido, así como en posibles visionados posteriores gracias al streaming, el DVD o las reposiciones.

Nos hemos referido al “disfrute” de los espectadores, considerando la amplitud de la apreciación estética: puede ser un deleite narrativo, formal, político, cognitivo, educativo, etcétera. La naturaleza, los límites y las posibilidades del disfrute estético constituyen un asunto recurrente en la Filosofía del Arte, que también tiene sus peculiaridades en el entorno televisivo (Nannicelli, 2017, pp. 181-208). Aquí, sin embargo, queremos reducir el foco estético a un aspecto específico del consumo y la apreciación crítica: las emociones negativas derivadas del encuentro con imágenes repugnantes y molestas. Y queremos estudiar cómo el espectador arbitra su implicación emocional y narrativa —es decir, cómo es posible deleitarse con la representación de lo asqueroso— en el entorno de la ficción televisiva y, en concreto, en la serie *Hannibal*, una de las cumbres de un movimiento que, como repasamos en el epígrafe “El ascenso de la televisión repugnante”, ha legitimado lo repulsivo en la pequeña pantalla.

Una vez aportado cierto contexto industrial e histórico, el artículo examina cómo el espectador tolera las partes más incómodas de *Hannibal* —sus escenas repulsivas— precisamente por la especificidad del relato expandido. La intención es alumbrar cómo la naturaleza de la narración televisiva habilita una manera particular de negociar la paradoja de la aversión mediante tres estrategias textuales: un dilatado *character engagement*, un suspense que exprime las posibilidades estéticas de la prolongación temporal y una bella presentación audiovisual de las escenas más horripilantes, algo que genera una robusta fascinación en el espectador.

## MARCO TEÓRICO

La discusión académica contemporánea sobre la disonante relación entre el placer estético y la repugnancia ha sido abordada tanto desde la Neuroestética —por ejemplo, por Brown y Dissanayake (2009), o por Wagner, Menninghaus, Hanich y Jacobsen (2014)— como desde la Filosofía del Arte. Aunque existe un cierto diálogo entre ambos acercamientos —suturados con ecuanimidad por Julian Hanich (2009), por ejemplo—, los *screen studies* han bebido especialmente de la Filosofía del Arte, de los trabajos de autores como Winfried Menninghaus (2003), William Ian Miller (2009), Colin McGinn (2011) y Carolyn Korsmeyer (2011). De entre esa plétora de filósofos del arte destaca Matthew Kieran por su intento de trabar el concepto de valor estético superando la tradicional noción de belleza, una visión muy apropiada para analizar una propuesta tan contradictoria como la que despliega Bryan Fuller en *Hannibal*. Así, como enuncia en su seminal *Aesthetic value: Beauty, ugliness and incoherence*, “las obras o movimientos artísticos consagrados a lo grotesco o incoherente están preocupados en provocar determinadas actitudes o *explorar nuestra fascinación* con ciertas anomalías que violan nuestras categorías morales y sociales comunes” (Kieran, 1997, p. 387; énfasis de los autores).

Dada su ambición estética y su complejidad moral, la serie *Hannibal* ha sido ya objeto de numerosos artículos académicos, a pesar de su juventud catódica. En este sentido, hay que destacar, desde un enfoque a caballo entre la divulgación y la academia, el volumen editado por Open Court, dentro de su ya clásica colección *Popular Culture and Philosophy*. Ahí, Joseph Westfall (2015) despliega un menú de colaboradores que abordan asuntos como el canibalismo, la psiquiatría, el

superhombre o la empatía. Frente a ese enfoque filosófico, el *Quarterly Review of Film and Video* apostó en su sexto número de 2018 por un monográfico dedicado a la serie: *Hannibal Lecter's Forms, Formulations, and Transformations*. El volumen, editado por Balanzategui y Later, se centra en cuestiones más habituales de los *screen studies*, como la relación de la televisión de calidad con conceptos adyacentes como la autoría (Naja Later, 2018), el drama criminal (Jessica Balanzategui, 2018), el gusto (Andrew Lynch, 2018) o el género (E.J. Nielsen & Kavita Mudan Finn, 2018). Más allá de estas dos compilaciones, los trabajos académicos sobre *Hannibal* han resultado variados, pero destacan tres vetas principales: la de los excesos estilísticos y la audacia de la puesta en escena (Ndalianis, 2015; Abbott, 2017; Crisóstomo, 2018; Medina, 2018), las peculiaridades dramáticas y narrativas de la serialización del personaje (Scahill, 2016; Abbott, 2018; García Martínez, 2018b) y, en tercer lugar, el espinoso asunto de la moralidad del protagonista y la identificación del espectador (Carroll, 2015; Logsdon, 2017; Fuchs & Phillips, 2017; Stadler, 2017; Elliott, 2018).

Precisamente la cuestión del *moral engagement* conforma otra de las cuestiones académicas relevantes en este artículo. Como apuntala el reciente volumen de Carl Plantinga (2018), lo que denomina como *ethics of engagement* ha supuesto una fecunda corriente en los *television studies* de los últimos años. Diversos académicos han focalizado este asunto explorando el porqué del antiheroísmo en las tele ficciones del nuevo siglo (Vaage, 2015; Bernardelli, 2016; Buonanno, 2017). En el caso que nos ocupa, sería problemático catalogar a Hannibal Lecter de mero antihéroe, puesto que su villanía resulta evidente. No obstante, las estrategias de implicación dramática del espectador con el personaje son similares en el villano y el antihéroe, así como el gozne problemático entre moralidad e identificación. Porque lo que *Hannibal* propone es estirar los límites de esa estructura de simpatía que se genera en torno a los protagonistas televisivos, siguiendo la clásica propuesta cognitivista de Murray Smith, ampliada posteriormente por autores como Plantinga (2010) o el propio Smith (2011).

En este sentido, aunque el fenómeno ya lo había estudiado, por ejemplo, Noël Carroll (2004) con respecto a Tony Soprano, fue el mismo Smith quien acuñó el término *perverse allegiance* como una expansión de su original estructura de simpatía, aplicándolo al estudio de personajes como el Hannibal Lecter interpretado por Anthony Hopkins. En un artículo titulado *Gangsters*,

*Cannibals, Aesthetes* Murray Smith se preguntaba: “¿Sentimos lealtad con —simpatía por— el personaje a causa del acto perverso que cometen o a pesar de ese acto?” (1999, p. 223). Margrethe Bruun Vaage (2014) ha analizado en profundidad el complejo y a menudo contradictorio sentimiento que las acciones de los personajes moralmente discutibles provocan en el espectador. Su tesis de que la familiaridad con el personaje predispone moralmente a la audiencia ha sido discutida recientemente por Turvey, en su *Familiarity Breeds Contempt* (2019). En una línea de argumentación similar a Smith y Vaage, Jason Mittell habla de *operational allegiance* (2015, pp. 74-92) y Alberto N. García da un paso más, al articular la noción de *re-allegiance cíclica* en su capítulo *Moral Emotions, Antiheroes And The Limits Of Allegiance* (2016, pp. 52-70). En todo caso, esta contradictoria y ambivalente lealtad es la que, precisamente, alimenta la trama de una serie como el *Hannibal* que aquí analizamos.

## METODOLOGÍA

Este artículo sigue una forma de análisis crítico que autores como Jason Jacobs y Sarah Cardwell han bautizado como *TV Aesthetics* (Cardwell, 2006; Jacobs, 2006). La *TV Aesthetics* se centra, como expresa Nannicelli, “en la crítica y en la apreciación”, pero sin olvidar “las preguntas teóricas —culturales, políticas, ideológicas— planteadas por nuestras prácticas críticas y apreciativas” (2017, p. 10). Así, siguiendo teorías de la Historia del Arte y la Filosofía Analítica, la *TV Aesthetics* enfatiza a la televisión como un objeto artístico, diferenciándose así de los estudios culturales, actualmente dominantes. Esto no implica caer en un formalismo excesivamente simplificado. Como Sarah Cardwell explica, la tarea “no es” aplicar “una teoría a un texto, usando el texto como estudio de caso, sino examinar y explorar el texto en sí mismo e investigar qué preguntas más amplias surgen de ese proceso de examen y exploración” (2006, p. 73).

Un objeto estético es siempre expresivo y son sus creadores —y no fuerzas discursivas— quienes moldean su significado y su efecto. En consecuencia, este enfoque de *TV Aesthetics* pretende articular el valor experiencial —la obra artística por sí misma— que proporciona una serie de televisión. Al hacerlo, esta actitud estética puede ser extremadamente valiosa porque suministra a los espectadores televisivos habilidades útiles, relacionadas con la evaluación artística. Algo que, en última instancia, otorga una mayor capacidad

cultural como audiencia y un mayor placer estético como consumidores.

## RESULTADOS Y DISCUSIÓN

### EL ASCENSO DE LA TELEVISIÓN REPUGNANTE

A diferencia del cine<sup>2</sup>, tradicionalmente la televisión, tanto en formatos de entretenimiento como en las teleseries, había evitado la repulsión como una parte esencial—en lugar de puntual—de su apreciación estética. Hay excepciones a la norma como, por ejemplo, *Beavis and Butthead* (MTV, 1993-1997), *JackAss* (MTV, 2000-2002) o *Fear Factor* (NBC, 2001-2006). La razón: que la televisión tradicionalmente se consumía en un entorno en el que convivía una variedad de públicos, desde los niños hasta los ancianos. Sin embargo, ahora la audiencia televisiva está más fragmentada y existen canales dedicados a ciertos nichos de audiencia. Por eso es lógico que, en consonancia, en los últimos años se aprecie un incremento significativo de imágenes difíciles de digerir por su carácter molesto, puesto que las series han dilatado los límites de lo decible y mostrable en la pequeña pantalla (Leverette, 2008; Akass & McCabe, 2007). Este ensanchamiento expresivo se ha dado no solo en el cable premium o en las plataformas de streaming (ajenas a los controles de la Federal Communications Commission), sino que también ha afectado a las cadenas generalistas y al cable básico.

Aunque fueran minoritarias, desde los albores de la ficción televisiva hubo diversas series de terror que pavimentaron el camino para la progresiva aceptación actual de las escenas repulsivas (Jowett & Abbott, 2013, específicamente el séptimo capítulo). Desde las siniestras caras de los personajes de *The Eye of the Beholder* (*The Twilight Zone*), el demoníaco Crypt Keeper de *Tales from the Crypt*, los horripilantes seres a los que se enfrentaba *Kolchak: The Night Stalker* (el hombre del saco, la momia, el zombi, el súcubo) o las viscosas criaturas de la serie de antología *Monsters...* hasta desembocar en la mezcla de ansiedad, terror y repugnancia que capítulos memorables de *Twin Peaks* (la muerte de Maddy Ferguson en el 2.7.) o *The X-Files* (*Home*, 4.2., sería un ejemplo paradigmático) desplegaban.

Más allá de esos ejemplos históricos, aún minoritarios, en la televisión reciente fue *CSI Las Vegas* (CBS, 2000-2015) la que familiarizó a la audiencia generalista con imágenes de una explicitud inédita en la ficción televisiva en abierto (García Martínez, 2018a, p. 97). El drama forense mostraba escenas en las que, al reconstruir tal o cual crimen, la cámara se insertaba

en el interior del cuerpo humano, exhibiendo huesos rotos, músculos desgarrados, tejidos dañados o sangrientos procesos biológicos. *CSI Las Vegas* sorteaba el sentimiento de asco al empaquetar el relato en una estética de asepsia clínica y un acercamiento distanciado, científico, anti-emotivo a esas imágenes escabrosas. Desde entonces, y en paralelo con el ascenso de lo que Lotz (2009) denominó la *post-network era* y, más tarde, John Landgraf, el ejecutivo de la FX, *Peak TV* (Rose & Guthrie, 2015), las imágenes repugnantes han impregnado progresivamente la ficción televisiva. En ocasiones, la repulsión ha estado ligada a una violencia salvaje, como en *Deadwood* (HBO, 2004-2006), *Spartacus* (Starz, 2010-2013), *Boardwalk Empire* (HBO, 2010-2015), *Black Sails* (2014-2017) o *Game of Thrones* (HBO, 2011-2019). En otras, la escena desagradable atañía, por citar ejemplos variados, a los fluidos del cuerpo humano (el momento en el que Adam orina sobre Hannah en *Girls* (HBO, 2012-2017)), la secuencia de apertura de la tercera temporada de *Broad City* (Comedy Central, 2014-) mostrando todo tipo de escenas de cuarto de baño o la escena de *Louie* (FX, 2010-2015) en la que un embarazo doloroso e inminente acaba deviniendo ventosidad gigantesca.

Más allá de estos dramas premium y estas comedias de cable, el terror ha sido, como es lógico, el género que más ha transitado por los terrenos de lo abyecto, puesto que por su propia definición sus propuestas abrazan lo intersticial y lo impuro, orígenes de la emoción del asco. Así, el *horror TV* reciente es fecundo en escenas con capacidad para ejercitar un shock repugnante en el espectador: desde el sádico Negan bateando cabezas con su “adorada” Lucille en *The Walking Dead* (*The Day Will Come When You Won't Be*, 7.1.), hasta la inmolación en vivo de los investigadores de lo paranormal en *American Horror Story: Roanoke* (*Chapter 9*, 6.9.), pasando por el sexo que acaba en canibalismo en la presentación de Bilquis en *American Gods* (*The Bone Orchard*, 1.1.). El inventario siniestro podría ocupar páginas, dado el éxito de series como las citadas y otras como *Slasher* (Super Channel, 2016-) *Ash vs. the Evil Dead* (Starz, 2015-), *The Strain* (FX, 2014-2017), *Penny Dreadful* (Showtime, 2014-2016), *Hemlock Grove* (Netflix, 2013-2015), *Z Nation* (Syfy, 2014-2018), *Helix* (Syfy, 2014-2015), *True Blood* (HBO, 2009-2016) o *Fringe* (Fox, 2008-2013), entre otras.

Todas esas series han demostrado que las imágenes transgresoras, incómodas o tabú se han convertido en lugar común entre los amantes la televisión, atravesando diversos tipos de géneros, canales y *targets* de

audiencia. Para explicar más en profundidad cómo el espectador negocia su implicación emocional y narrativa en relatos donde la incomodidad de lo repugnante entra en juego, nos centraremos en uno de los casos más vigorosos: *Hannibal*.

#### UN ENGAGEMENT POSITIVO CON EL MONSTRUO

Tradicionalmente, la televisión era un medio doméstico y popular, destinado para toda la familia, de modo que evitaba contenidos arriesgados —moral, estética o políticamente— que repelieran a sus espectadores o a sus anunciantes (Newman & Levine, 2012, pp. 133-152). Salvo excepciones —que provenían, habitualmente, de canales públicos, menos sujetos a la lógica comercial—, la emisión de contenido polémico podía acarrear boicots de espectadores airados, un descenso de la audiencia o, incluso, la consiguiente cancelación de la serie (Kelso, 2009). Desde la explosión de la Tercera Edad Dorada de la televisión, eso ha cambiado. Ha habido canales, como HBO, FX o Starz, que han hecho de la provocación y el exceso visual una de las características de su imagen de marca (Leverette, 2008; Cascajosa, 2011).

Sin embargo, series clave en la legitimación cualitativa de la teleserialidad contemporánea, como *The Sopranos* (HBO, 1999-2007), *The Shield* (FX, 2002-2008) o *Deadwood*, ampliaron las fronteras de lo visible dada la explicitud de su contenido violento y sexual, pero combinando esos excesos visuales con una estructura de simpatía (Smith, 1994) que predisponía emocionalmente a la audiencia para ponerse del lado de esos personajes a veces detestables. Es decir, la audiencia simpatizaba y se identificaba con personajes que combinaban rasgos admirables (inteligencia, valentía o carisma) y deleznales (violencia, codicia, crueldad, engaño). Para entender esta complicidad, esta lealtad (*allegiance*, en términos cognitivistas) con los protagonistas moralmente problemáticos de esos relatos, hay que entender que la estructura de simpatía que genera cualquier relato no supone una suspensión o cancelación del criterio moral, sino más bien una reconfiguración de dicho juicio por motivos afectivos (relativos al personaje) y circunstanciales (relativos a la situación) (Smith, 1994, p. 41).

Esta misma noción de la estructura de simpatía hace las escenas repugnantes más tolerables por varias razones: puede que sean peajes necesarios para alcanzar una meta dramática (un bien mayor) o puede ocurrir, por ejemplo, que las escenas repugnantes conlleven el sufrimiento de un antagonista detestado y el espectador

las asuma como una suerte de justicia poética. En todo caso, lo relevante es que el relato permite restaurar el *buen gusto* en las escenas posteriores, reubicando el consumo del relato como algo deseable. Es lo que en un trabajo anterior hemos denominado *re-allegiance cíclica* (García, 2016, pp. 63-66). En este sentido, *Hannibal* presenta una serie de particularidades dramáticas que generan esa estructura de simpatía que cortocircuita no solo la aversión causada por los más horripilantes asesinatos, sino también la sensación de angustia propia del género.

En primer lugar, aunque su desarrollo en profundidad excede la longitud de este artículo, es necesario citar la cuestión de la risa en *Hannibal*. El fino y recurrente empleo del humor negro por parte del protagonista —mediante frases con doble sentido o pícaras autorreferencias a su canibalismo— también alaja las reticencias morales del espectador, facilitando cierta identificación al sumar rasgos positivos (ingenio, sarcasmo) al bárbaro personaje interpretado por Mads Mikkelsen.

En segundo lugar, el hecho de que el relato esté focalizado mediante Will Graham provoca una contemplación moralmente más problemática y compleja de los crímenes, tanto de los cometidos por Lecter como de los perpetrados por la constelación de lunáticos que pueblan la serie. Porque el espectador no se expone ante las escalofriantes escenas del crimen de forma aséptica, sino que la contemplación viene tamizada por la recreación que Graham efectúa. Esto resta verosimilitud, puesto que lo presentado en escena no deja de ser, literalmente hablando, el delirio de una mente enferma, cuyo trastorno le permite ejercer una empatía extrema.

En tercer lugar, como ha señalado Logsdon, el omnipresente punto de vista de Graham también nos fuerza, como espectadores, a sentir al Dr. Lecter como un aliado, no como una amenaza (2017, pp. 52-53). El grado de intimidad entre los dos personajes —durante la primera temporada Lecter es el psiquiatra de Graham— ayuda a que los espectadores anulen de su evaluación —al menos, parcialmente— las perversas y criminales actividades de Lecter, que conocen por su memoria extratextual (las novelas y películas previas sobre Hannibal Lecter). Incluso más adelante, una vez que el propio relato ya ha explicitado el carácter asesino de *Hannibal*, la generosa intimidad, amorosamente ambigua, entre Hannibal y Will nos obliga a fijarnos en su parte más humana, problematizando así aún más la estetización del terror que toda la serie

propone. Alexandra Carroll establece esta dicotomía entre la faceta humana y la monstruosa del personaje:

Si Lecter fuera únicamente monstruoso, todo el mundo sería capaz de identificarle porque se opondría públicamente a la humanidad canónica. Sin embargo, puesto que Lecter ‘parece normal y nadie podría adivinar’ [la forma en la que Graham se refiere a Lecter en la novela] lo que yace bajo esa normalidad, detectar a Lecter resultaba más complicado (2015, p. 47).

De hecho, esta memoria extratextual está sometida a unas tensiones inéditas en la franquicia, puesto que la serie arranca mucho antes del encarcelamiento de Hannibal, algo que solo había ocurrido en las entregas más minoritarias de la saga (tanto en la novela *Hannibal Rising*, de 2006, como en su adaptación filmica un año después). Es decir, la mayoría de los espectadores encuentran a un Hannibal cuya culpabilidad futura se intuye, pero de la que no se dan muestras hasta bien avanzada la primera temporada. Hasta el capítulo sexto no vemos el primer acto violento del Dr. Lecter: el ahogamiento de Miriam Lass. En este sentido, es importante notar cómo la serie —dados los estándares horripilantes y muy explícitos a los que acostumbra al espectador— suele dejar elípticos los momentos más sangrientos relacionados con los asesinatos de Hannibal, algo que Murray Smith (1999) ya detectaba como una de las claves para la *partial allegiance* (la complicidad parcial) del espectador hacia el Lecter interpretado por Anthony Hopkins en las películas.

Hay algunas excepciones a este ocultamiento de la violencia ejercida por Hannibal, como el picahielos clavado en la sien del profesor Sogliato (*Secondo*, 3.3.), los intestinos del inspector Pazzi (*Contorno*, 3.5.) o el breve plano en el que le vemos tragarse el labio de Frederick Chilton (*The Number of the Beast is 666*, 3.12.). Estas excepciones se concentran en la tercera temporada, no por casualidad. Para ese momento del relato, el espectador —gracias a la narrativa expandida durante más de dos años y casi una treintena de capítulos— ya ha formado una sólida identificación emocional con el Lecter de Mikkelsen, de modo que esas escenas abominables actúan como contrapeso y siempre emboscadas entre otras acciones que favorecen nuestra *reallegiance cíclica* (García, 2016). En *Secondo*, Hannibal Lecter le relata a Bedelia Du Maurier cómo su hermana fue asesinada y canibalizada cuando eran niños; en *Contorno* recibe una brutal paliza a manos de Jack Crawford, poco después de haber destripado a Pazzi; finalmente, en *The Number of the Beast is 666* el fugaz detalle canibal de Lecter —encarcelado, físicamente anulado, devora

con fruición un labio de Chilton que le ha enviado el Dragón Rojo— palidece ante la salvaje tortura que el brutal Francis Dolarhyde le inflige a Chilton durante el episodio. Sin embargo, lo sintomático es que, hasta esos hechos de la tercera temporada, lo habitual es que la violencia ejercida por Hannibal Lecter sea seca, alejada de esteticismos (partir el cuello de Franklyn Froideveaux en *Fromage*, 1.8.), o permanezca elíptica (el asesinato de Beverly Katz se intuye tras escuchar tres disparos en la oscuridad del fuera de campo en *Takiawase*, 2.4.).

Más allá de estas excepciones, la sangre sí aparece profusamente, pero en un contexto de peleas salvajes donde, además, en varios casos Hannibal Lecter es percibido por el espectador como el mal menor, puesto que se enfrenta a villanos que el espectador considera todavía más perversos que el propio psiquiatra, como Tobias Budge, Francis Dolarhyde o el viscoso tándem formado por Mason Verger y Cordell. Hay otros momentos particularmente sangrientos protagonizados por Hannibal Lecter, en especial las reyertas con Jack Crawford (y, eventualmente, Will) en la segunda y tercera temporadas. Estas peleas, sin embargo, no funcionan siguiendo la estructura de un depredador arrinconando a su presa, sino que se trata de una despiadada lucha física entre iguales, donde ambos están a punto de ganar o perder. Esta igualdad sitúa a estas escenas —a pesar de su fiera explicita— en un entorno diferente al del asco, más propio de la aspereza física del thriller.

Aún más, contra la suposición de su comportamiento canibal, el relato nos exhibe únicamente los rasgos más admirables de su personaje: su elegancia extrema, su cultivada sensibilidad artística, el mimo de su cocina o su competencia profesional como psiquiatra. Esta disonancia genera una motivación cognitiva, como explica Turvey:

Nuestra fascinación con los rasgos complejos y contradictorios de los antihéroes, así como el descubrimiento de sus motivaciones psicológicas y de otros órdenes, constituyen la fuente central de su atractivo; y nuestro esfuerzo por comprenderles da pie a gran parte del placer que se deriva de ellos. Los dilemas que presentan sus personalidades nos cautivan, y tratamos de resolverlos incluso cuando sus acciones nos parecen deplorables (2019, p. 239).

Frente a la concepción feroz que imaginamos al empezar la serie, Fuller propone un personaje mucho más ambiguo: en una significativa acción del piloto, Hannibal salva la vida de Abigail Hobbs evitando que se desangre. Más tarde, incluso, vemos cómo un dormido

Hannibal sostiene la mano de Abigail en el hospital en el que lucha contra la muerte. Estos gestos de empatía y compasión contradicen la expectativa del espectador, que imagina a un sádico que disfruta de la crueldad hasta el punto de saborear físicamente de sus víctimas. Durante la primera mitad de la temporada cuesta acomodar la sanguinaria imagen preconcebida del personaje con la pacífica contención que exhibe el Dr. Lecter en la serie. Escenas así hacen mucho más complejo no solo al personaje, sino a la implicación emocional del espectador con él. De ahí que, como ha analizado Jane Stadler, todo *Hannibal* sea una invitación “a reflexionar sobre los mecanismos de la empatía y sus efectos éticos” (2017, p. 413).

Más allá de lecturas meta-representacionales como la de Stadler, esta presentación positiva de Hannibal juega un papel narrativo en el propio misterio de fondo que presenta la serie pues, como ha escrito Alexandra Carroll, “la máscara humana de Lecter le permite mezclarse —y engañar— a una sociedad que anda buscando un monstruo que se distinga claramente de lo humano, en lugar de un ser donde el monstruo y el humano están entreverados” (2015, p. 49). Pero, más allá del misterio de desenmascarar y capturar a Lecter, el suspense en *Hannibal* presenta unas particularidades que superan la simple resolución de la estructura del gato y el ratón o el *whodunnit* y de las que es posible dar cuenta empleando el concepto de “prolongación temporal” (Nannicelli, 2017, p. 65).

#### EL SUSPENSE Y LA PROLONGACIÓN TEMPORAL

Nannicelli ha acuñado el concepto prolongación temporal para designar —de forma más precisa que mediante la etiqueta de la serialidad— el carácter temporal específico del medio televisivo, así como las posibilidades artísticas que permite. Es decir, se trata de una noción teórica aplicable a la televisión de ficción y no ficción, a los formatos de entretenimiento y a los informativos, a telenovelas, dramas, sitcoms o retransmisiones deportivas. Formatos y géneros televisivos diversos en los que la duración resulta un aspecto relevante y distintivo para su correcta apreciación como obras artísticas. La noción de prolongación temporal es relevante para el caso de *Hannibal* porque el suspense no descansa, únicamente, en resolver el crimen de la semana o desenmascarar a Hannibal, el principal arco narrativo que atraviesa las dos primeras temporadas, sino en la duración extendida de la serie de Fuller, que permite también otro tipo de disfrute narrativo, específico de la adaptación televisiva.

Como expone Nannicelli, el suspense es una de las características estéticas que habilita la prolongación temporal: “Aunque el suspense se genera mediante una pregunta narrativa planteada dentro de un episodio en particular —de la misma forma que el suspense se genera mediante un interrogante narrativo planteado en una película concreta—, los interludios entre episodios sostienen y, en algunos casos, amplifican el suspense” (2017, p. 74). En el caso de *Hannibal*, como es habitual en la narrativa serial, el relato combina una doble estructura narrativa: el *anthology plot* (el caso de la semana) y el *running plot* (el desenmascaramiento de la identidad criminal del Dr. Lecter). Solo en la tercera temporada cambia la estructura para dividirse en dos largos arcos argumentales consecutivos: el de la captura de Hannibal en Italia y su clausura en la mansión de Mason Verger en los siete primeros capítulos, y el remake/readaptación de *The Red Dragon/Manhunter* en los últimos seis. En todos los casos, el suspense propio de cada capítulo queda aumentado por la trama serial, con el añadido ya comentado de la inevitabilidad: sabemos que Lecter será eventualmente llevado a prisión. En este sentido, *Hannibal* trabaja con precisión la tensión entre lo inevitable y la sorpresa que O’Sullivan ha estudiado para los relatos televisivos: “El suspense contiene las semillas de lo inevitable” (2017, p. 205). En este caso, la ansiedad narrativa proviene del cuándo y el cómo Will Graham y Jack Crawford arrestarán al Dr. Lecter, la meta ineludible de esta precuela-remake.

Empero, el suspense no se agota en el misterio narrativo y el acercamiento de lo inevitable. En *Hannibal*, la cuestión de la prolongación temporal también fomenta el placer estético mediante la repetición de una estructura. Especialmente en la primera temporada, el asesinato de la semana supone uno de los alicientes para el espectador, puesto que la puesta en escena resulta tan original y cuidada que sirve, como ha escrito Brinker, para canalizar la “intensidad emocional, cuyas experiencias crean un vínculo entre el espectador y la serie” (2015, p. 322). Es decir, son escenas que alientan el *engagement* del espectador, más aún en una era en que Internet facilita saciar la curiosidad intelectual sobre tal o cual detalle de los asesinatos y las redes sociales fomentan el diálogo de nicho. Así, más allá del misterio semanal, parte del *appeal* del relato tiene que ver con la inventiva siniestra de los asesinatos que se muestran en pantalla. La prolongación temporal del relato hace que el espectador esté ansioso por descubrir el siguiente *tableux vivant* que *Hannibal* ofrecía esa semana. De este modo, se genera una especie de apetito por lo

repugnante, pero no tanto por la cualidad repugnante del objeto representado, sino por la originalidad<sup>3</sup> que el espectador espera en cada nueva entrega del museo de los horrores que suponen las puestas en escena de los crímenes.

Además de la intriga propia del relato serial habría que añadir lo que podríamos denominar como el suspense intratextual, característico de derivaciones diegéticas tales como los remakes, las secuelas o los *reboots*, etiquetas de las que participa la serie *Hannibal*. En este caso, compartimos con Scahill (2016, p. 322) la idea de que *preboot* (acrónimo de precuela y *reboot*) sería la denominación más precisa para la serie de Bryan Fuller. Los creadores de expansiones de universos narrativos son conocedores de la apelación intertextual a los espectadores familiarizados con el texto original, de modo que trabajan el contrapeso entre la novedad y el guiño semántico, como escribe Sutton: “La secuela está diseñada precisamente para provocar en el espectador el recuerdo y la re-traslación al mismo tiempo que le proporciona una repetición placentera” (2010, p. 50). Esa delectación de la redundancia, de la familiaridad, no debe ser tan impetuosa como para ahuyentar al público que descubre dicha historia por primera vez. Con el remake opera una dinámica similar a la de la secuela: si exhibe demasiada fidelidad con el texto primario, lo lógico es que el espectador prefiera el original. Leitch sintetiza esta discrepancia en su *Twice-Told Tales*: “El problema retórico fundamental de los remakes es el de mediar entre dos afirmaciones aparentemente irreconciliables: que el remake es justo como su modelo, y que el remake es mejor” (2002, p. 44). Así, la multitud de textos que merodean en torno a *Hannibal* —las novelas de Thomas Harris y sus correspondientes adaptaciones filmicas— suman al visionado un disfrute complementario para los espectadores más ilustrados. Se trata de aspirar a identificar todas las referencias que la serie establece con el *Hannibalverso* y recomodarlas narrativa y estéticamente, dando cuenta de su distancia con el original. Como ha escrito Quaresima, el remake asume, idealmente, “que el espectador es un espectador intertextual [que encuentra placer] en yuxtaponer y comparar” (citado en Kelleter & Looock, 2017, p. 136). De ahí los diversos niveles intertextuales y las autocitas presentes en la serie: los *fannibals* acérrimos serán capaces de rastrear las concomitancias entre la escapada de Will Graham a Lituania (tercera temporada) y las dos últimas obras del canon lectoriano: la novela *Hannibal Rising* y su posterior adaptación filmica. Asimismo, por citar un intrincado ejemplo, solo los espectadores que

hayan visto la película *Hannibal* (Ridley Scott, 2001) (o leído la primera novela de Harris) detectarán la correlación visual entre el Lecter interpretado por Anthony Hopkins portando a una inconsciente Clarice Sterling y el Lecter de Mads Mikelsen haciendo lo mismo con Will Graham en *Digestivo* (3.7.).

La serie también permite que los espectadores moderadamente familiarizados con el universo narrativo del personaje también disfruten del atractivo de la autorreferencialidad. Más allá del esperable tronco narrativo común —personajes, conflictos dramáticos y escenarios—, *Hannibal* es pródiga en “citas visuales explícitas, guiños narrativos, alusiones irónicas o relecturas que subviertan cómica o críticamente elementos narrativos del original” (García Martínez, 2018b, p. 63). El espectador encuentra placer estético en constatar cambios de sexo (Freddie Lounds, Alana Bloom) o raza (Jack Crawford, Reba McClane), se sorprende por el eco invertido de la última escena de la primera temporada (Lecter visita a un Graham encarcelado, que viste el mismo mono azul que el Lecter de *The Silence of the Lambs*) o se carcajea al escuchar a Mads Mikelsen repetir una célebre frase del Lecter de Anthony Hopkins (“es bonito tener a un viejo amigo para cenar”), mientras degusta, junto a Frederick Chilton y Alana Bloom, un exquisito plato... donde la carne pertenece al amigo irónicamente invocado en el episodio *Entrée* (Yu Wu, Fuller, & Rymer, 2013). Como escriben con precisión Fuchs y Phillips, *Hannibal* “está plagada de chistes internos, relacionados con el canibalismo, entre el asesino en serie protagonista y la audiencia” (2017, p. 210). Son algunos ejemplos de una serie repleta de *easter eggs*, homenajes y bromas internas que los espectadores más avezados se afanan en detectar, convirtiendo la obra de Bryan Fuller en una suerte de palimpsesto narrativo (Abbott, 2018)<sup>4</sup>.

#### EL DISFRUTE ESTÉTICO Y LA BELLEZA DE LO TERRIBLE

Como vemos, el suspense suaviza la repugnancia precisamente porque, por las diversas maneras en las que se despliega en *Hannibal* (misterio narrativo, repetición estructural, referencias intratextuales), permite añadir más capas de atención narrativa y estética. En consecuencia, el difícilmente soportable impacto que tendrían las escenas repulsivas si carecieran de contexto se diluye —o, al menos, suaviza su capacidad de shock— entre los afluentes que configuran el caudal cognitivo de cada capítulo. No obstante, resulta indudable que las persistentes imágenes repugnantes

de *Hannibal* se elaboran de una manera minuciosa para epatar, conmocionar e incomodar al espectador, pero también para fascinarle visualmente, envolviéndole con la perfección de la forma y el embeleso de su belleza. Esta incongruencia entre aversión y seducción conforma el denominado “enigma de la repugnancia” (Levinson, 2013; Korsmeyer, 2011), una variante de una cuestión ampliamente debatido por los filósofos del arte: la paradoja de la tragedia.

Al igual que el *engagement* dramático y el suspense, la preciosa puesta en escena orquestada por Bryan Fuller resulta clave para que el espectador no solo no esquite el relato, abandonándolo, sino que, por el contrario, se implique en él de una manera profunda y activa<sup>5</sup>. Para avalar nuestra argumentación, puede resultar ilustrativo analizar detalladamente una de las múltiples imágenes escabrosas de *Hannibal*: el mural humano de *Sakizuke* (2.2). De este modo podemos hilar más fino y, así, ahondar en los mecanismos de la compleja operación estética que *Hannibal*, en general, reclama del espectador.

El inicio del capítulo presenta uno de los momentos físicamente más descarnados —en sentido tanto figurado como literal— de la serie: un hombre despierta, desnudo, en medio de un cúmulo de muertos. Los cuerpos están ordenados de una manera hiper-estilizada, armónica, siguiendo un patrón de círculos concéntricos; el anillo exterior de este siniestro collage dispone sus piezas con las piernas estiradas, centrifugas, generando la sensación de decenas de agujas de un reloj colocadas en circularidad paralela. Cuando la víctima recién avivada intenta moverse, descubre, con pavor, que su piel está cosida a otros cuerpos. La explicitud de la carne despegándose, en primer plano, multiplica su efecto perturbador por el sonido del tegumento sajado y los alaridos del torturado. La descripción de la escena es horripilante. Y, sin embargo, contiene las claves que habitualmente permiten a *Hannibal* ir más allá de la mera gratuitidad *gore*: a) sofisticación en la puesta en escena, b) belleza plástica, y c) simbolismo conceptual.

La complejidad de la puesta en escena de Bryan Fuller, estudiada en detalle por Ndalianis (2015), Abbott (2017) o Medina Contreras (2018), es una de las marcas distintivas de *Hannibal*. Al barroco estilo visual que caracteriza la serie —la variación empática de la paleta de colores, la inquietante música disonante de Reitzell, las angulaciones extrañadas—, hay que sumarle la especificidad de la puesta en escena de las diversas apariciones del mural humano a lo largo del capítulo. En este sentido, destaca el empleo de un plano general

cenital, de modo que el collage de cuerpos se asemeje a la fisonomía y color de un ojo humano, recordando desde la oscuridad central de la pupila hasta la irregularidad de los surcos que pueblan radialmente el iris. La sofisticación audiovisual alcanza su cenit cuando, en un virtuoso *tour de force* filmico, Tim Hunter, el director del capítulo, logra un hipnótico plano-contraplano. Hannibal Lecter escala hasta lo alto del depósito de agua en el que el asesino esconde a sus víctimas. Mira hacia el interior desde el óculo que hay en el techo y descubre el mural. El contraplano nos muestra una succulenta fusión visual: el mural humano con forma de ojo se refleja en la propia pupila de Hannibal Lecter. De esta manera, la imagen fusiona los tres elementos en una doble metáfora entrelazada: la literalidad tanto del ojo de Hannibal como de la escena del crimen (el tenor, siguiendo la estructura retórica de la metáfora<sup>6</sup>), lo figurado del simbólico ojo de Dios y de ese óculo cenital desde el que un ser superior contempla (el vehículo, de nuevo siguiendo términos retóricos) y, por último, la relación que se establece entre ambos elementos (el fundamento) mediante el concepto del rosetón arquitectónico. Como se aprecia, la densidad semántica de la puesta en escena es sobresaliente.

Precisamente la figura del rosetón nos conduce a la segunda instancia que, como estamos argumentando, permite a *Hannibal* trascender la mera gratuitidad *gore*: el simbolismo del macabro homicidio, que alcanza cotas metafísicas. James Gray, el muralista asesino, ha bautizado su creación como El ojo de Dios. No es casualidad que el collage, en forma de ojo, se emparente con los rosetones característicos de las catedrales góticas. Estos rosetones, como explica Helen J. Dow, eran la encarnación de una simbología muy compleja, que trataba de representar mediante la forma el fondo de las enseñanzas católicas, hasta el punto de “representar la consumación material de la visión del mundo que lo produce” (Dow, 1957, p. 295). Retomando una de las características básicas que el medievalista Emile Mâle atribuía al arte gótico —el simbolismo—, el rosetón “nos muestra una cosa y nos invita a ver otra en ella” (2018, p. 34). Es decir, el rosetón implica la puesta en escena de una visión subsidiaria o desplazada (una cosa por otra). Al superponer la escena de un crimen pomposamente bautizado como El ojo de Dios y la propia mirada del Dr. Lecter, *Hannibal* está proponiendo una contigüidad semántica entre el sanguinario psiquiatra y una figura divina. Más allá de las discusiones religiosas esparcidas a lo largo de la serie —desde el “matar debe gustarle a Dios también; Él lo hace continuamente”

(Gray & Rymer, 2013) que Lecter le espeta a Will en el segundo capítulo de la serie, hasta la marcada iconografía eclesiástica del arco argumental de *El dragón rojo* en la tercera temporada—, el propio personaje inserta en la diégesis la referencia metafísica. Para demostrar su superioridad sobre otros asesinos seriales, Lecter atrapa al “artista” y lo convierte en parte de su mortuario mural, cosiéndolo al resto de cuerpos inertes. En ese momento, la serie vuelve a jugar con el símbolo del ojo, pero invirtiéndolo: esta vez es la pupila de un maniatado James Gray la que refleja, en pleno centro, el rostro del diabólico Dr. Lecter, el “Dios” que ha decidido darle su propia medicina. Incluso, con ironía, el personaje interpretado por Mads Mikelsen le espeta: “Dios te dio el propósito no solo para crear arte, sino para convertirte en él. (...) Tu ojo ahora verá a Dios reflejado de nuevo. (...) Si Dios está mirándote, ¿no quieres estar mirándole tú a Él?” (Vlaming, Fuller, & Hunter, 2014). Sin embargo, como hemos dicho, lo que está viendo Gray es, precisamente, la cara de Hannibal Lecter.

Por último, aunque el concepto de belleza es tan ubicuo como complejo de delimitar desde la Filosofía del Arte (Sartwell, 2017<sup>7</sup>; De Clerq, 2012), aquí nos referimos a su noción formal, entendida de una manera cotidiana. Es decir, a esas obras que, siguiendo las enseñanzas de los filósofos griegos y los escolásticos medievales, prescribían la belleza en relación al orden, la simetría, la precisión, la proporción y el equilibrio entre la suma y sus partes. Es, por ejemplo, la definición clásica que proporcionaba Santo Tomás de Aquino de la belleza como suma de *integritas* (unidad, compleción), *consonantia* (proporción, armonía) y *claritas* (nitidez, resplandor).

De raigambre tomista, la iconografía de la Edad Media—tan presente en las escenas del siniestro mural humano de *Hannibal*— se caracteriza por aspirar a ser “la expresión sensible de una armonía misteriosa” (Måle, 2018, p. 29). En este sentido, la simetría sigue “la obediencia a las reglas de una especie de matemática sagrada” (Måle, 2018, p. 26). Así, el ejemplo del mural humano también rescata la importancia clásica y neoclásica de la perfección del cuerpo humano como cúspide del concepto de belleza: los torsos que se intuyen en el mural son jóvenes, musculosos, bruñidos, aún sustraídos de la descomposición de la muerte; al contrario: la piel exhala un brillo oleaginoso. Además, el descubrimiento del crimen por parte del Dr. Lecter está realzado—un tropo habitual en la serie— por la música clásica, en este caso por la Misa en B Menor de Bach, una de las cumbres del Barroco<sup>8</sup>. De nuevo,

para añadir densidad interpretativa, no solo la música escogida es una obra maestra de la música clásica, sino que la temática católica del acompañamiento sonoro entronca con el alcance metafísico de la subtrama.

Las claves para que escenas tan arriesgadas resulten disfrutables se encuentran en el contexto y la fascinación. Con respecto al contexto, la posibilidad de encontrar belleza en algo grotesco y repulsivo es posible según las circunstancias o hechos que envuelven una situación específica:

Así, lo que normalmente resulta repelente y molesto de mirar puede, dado un cierto contexto y relación con otros rasgos, volverse hermoso y agradable. Así, siguiendo a Sibley, se puede afirmar que el valor estético de características como la fealdad y la incoherencia puede ser, propiamente hablando, relacional y totalmente dependiente del contexto, en lugar de ser, como es el caso de la belleza, un valor estético autónomo (Kieran, 1997, p. 392).

En consecuencia, desde la primera secuencia del episodio piloto, la atildada puesta en escena de *Hannibal* suscita unas expectativas artísticas que el espectador tendrá que habilitar para decodificar el relato: inserciones oníricas, una temporalidad dislocada, un juego cromático que diferencia la recreación de Will de la realidad o una banda sonora machacona e incómoda que aspira a generar un “constante estado de realidad aumentada” (Dionne, 2014). Porque *Hannibal* es una serie estéticamente muy intrépida, donde la elegancia en la vestimenta y las maneras del Dr. Lecter tienen su correlación en la finura de la comida que se cocina y presenta; o donde la vasta cultura y la exquisitez intelectual del personaje interpretado por Mads Mikelsen se traduce en la hemorragia de alusiones a la pintura, la escultura, la música o el cine que la serie despliega de principio a fin (véase Crisóstomo, 2018). *Hannibal* es un deleite formal para todos los sentidos, de modo que este envoltorio estético anima al espectador a explorar y a acomodar esa belleza, a pesar de otras cuestiones morales y emocionales que la repugnancia presenta.

Junto a la importancia del contexto, la noción de fascinación también influye para que el espectador no solo tolere, sino que se involucre estéticamente (*engage*) con las escenas que exhiben actos repugnantes. La confusión y la perplejidad de nuestros juicios morales y estéticos provoca fascinación ante la imagen. Y ahí es donde la experiencia estética se vuelve más intensa, puesto que obliga al espectador a tratar de otorgarle sentido a semejante enigma. Esta fascinación multiplica el disfrute de *Hannibal*, puesto que, como

explica Baumbach, la fascinación hace que “cuanto más atraídos y capturados estemos por una imagen o texto concretos, más fuerte será nuestro *engagement* con esa imagen o texto determinado” (2010, p. 230). De nuevo, la fascinación no se logra por el mero shock de esas imágenes —un shock *mondo*<sup>9</sup>—, sino por el expresionismo tan sangriento como esteticista de la puesta en escena, que sumerge a la audiencia en un universo de insania, donde los límites entre ser testigo y cómplice se diluyen. Así, la puesta en escena de *Hannibal* se convierte en la encarnación práctica de la paradoja del asco, puesto que deliberadamente extrema tanto las cualidades repugnantes como las de regocijo estético, como hemos analizado durante este artículo.

## CONCLUSIONES

Aún con la arrebatadora y delicada melodía de Siouxsie Sioux sonando (titulada *Love Crime*), la última escena de toda la serie se afana en remarcar la delicia macabra por última vez. Bedelia du Maurier, la cómplice de Hannibal Lecter, está sentada en una elegante mesa, donde humea una sabrosa pierna de carne. El movimiento de cámara nos revela que se trata de la propia extremidad de Bedelia. Como en tantas ocasiones a lo largo de los 39 capítulos de *Hannibal*, el placer estético y la repugnancia colisionan en el plano. Precisamente esa aparente aporía —moral, dramática, estética, incluso culinaria— entre el deleite y el asco es la que *Hannibal* plantea a fondo.

Como hemos analizado durante estas páginas, para que la subversión de la repugnancia resulte eficaz, *Hannibal* cuenta con tres estrategias que posibilitan e incrementan el disfrute estético del espectador. En primer lugar, la serie establece un perverso y a ratos paradójico esquema moral, donde el previsible rechazo al comportamiento delictivo y detestable de un asesino serial como el Dr. Lecter queda constantemente refutado o, al menos, difuminado. La estructura de simpatía

que Bryan Fuller levanta en torno al Dr. Lecter funciona dada su misión profesional (ayudar al FBI, curar a Will Graham), el humor y la ironía caníbal, el ocultamiento de su faceta monstruosa (apenas le vemos ejercer la violencia en la primera temporada), la presencia de villanos más viscosos y detestables que él e, incluso, su victimización (en especial, en la tercera temporada, a manos de Mason Verger). En segundo lugar, la prolongación temporal minimiza la repugnancia precisamente porque, dado el misterio del suspense, la repetición estructural de ingeniosos asesinatos y la abundancia de las referencias intratextuales propias de un *preboot*, nos permite añadir más capas de atención narrativa, de modo que el impacto de las escenas asquerosas sea, tan solo, una parte más del atractivo de cada capítulo. *Hannibal* es un ejemplo de cómo la especificidad del relato televisivo —dada su longitud y densidad dramática— habilita un reto cognitivo capaz de conjurar la acumulación de escenas dantescas.

En tercer lugar, es precisamente la fascinación visual que ejerce *Hannibal* la que permite —junto con el contexto— que la violencia no se banalice ni resulte gratuita. Como ocurre en la pierna cocinada de Bedelia, todo *Hannibal* se afana en una estética contradictoria que exhibe una belleza de lo macabro y una atracción de lo repugnante. La pesadilla siempre está envuelta con el celofán del refinamiento operístico, el sueño plácido y el manjar succulento. El ejemplo que expresamos en nuestro análisis —el mural humano que remeda el ojo de Dios en *Sakizuke*— evidencia la apabullante compacidad semántica de *Hannibal* y su consciente simbiosis entre forma y fondo. En esto último radica la mayor limitación de este artículo: se apunta la paradoja del asco, pero es un asunto cuya complejidad —recurrente en la Filosofía del Arte— reclama un estudio en exclusiva para poder abordarla con mayor profundidad. Porque *Hannibal*, en la exploración que propone del nexo entre placer estético y repugnancia, subvierte el espanto de lo repugnante para convertirlo en un objeto bello en sí mismo.

## NOTAS

1. Su segunda temporada, por ejemplo, está en el top ten de las series con mejor valoración crítica, según la web Metacritic, un meta-agregador que recoge información de las principales publicaciones especializadas en televisión. Además, críticos de referencia como Matt Fowler (IGN) o Matt Zoller Seitz (Vulture) auparon, respectivamente, la segunda y tercera temporada de *Hannibal* a lo más alto de su lista de las mejores series televisivas en 2014 y 2015.

2. Como ha argumentado Mikita Brottman, la relación entre el cine y el contenido “ofensivo” —lo que ella ha bautizado como *cinéma vomitif* (1997)— no es un fenómeno nuevo y puede rastrearse en obras clásicas como *Freaks* (Tod Browning, 1932), *The Tingler* (William Castle, 1959) o *Blood Feast* (Herschell Gordon Lewis, 1963). Sin pretensión de ser exhaustivos, a las películas estudiadas por Brottman se le pueden añadir directores contraculturales o del cine independiente como John Waters, David Cronenberg o el Pasolini de *Salò or le 120 giornate di Sodoma* (1975), donde una de las escenas más célebres exhibe un banquete coprofágico. Asimismo, el inventario de cine vomitivo se podría completar con subgéneros de la comedia como la denominada *gross-out*, que gozó de cierto éxito en los ochenta y fue posteriormente revitalizada con directores como los hermanos Farrelly o las sagas de *American Pie* en Estados Unidos y *Torrente*, en España. No obstante, como es lógico, es en el entorno del terror donde la aversión y el celuloide han estado siempre más hermanados, hasta el punto de que varios subgéneros han convertido las imágenes repulsivas en identidad de marca: el *mondo*, el *gore*, el *slasher*, el cine de zombis o el llamado *torture-porn*, entre otros.
3. Como ha señalado con perspicacia uno de los evaluadores pares de este artículo, la exageración conscientemente irreal de lo horripilante de las imágenes también ejerce de contrapeso para el efecto que *Hannibal* puede provocar en el espectador.
4. Como ha escrito Abbott, “el palimpsesto narrativo que es *Hannibal* proporciona un modelo útil para olvidarse del énfasis en la fidelidad e incluso de la noción de un texto ‘original’, y se ubica a favor de posicionar el texto televisivo serializado como un prisma central a través del cual el público puede interactuar y reflexionar sobre el diálogo y la correlación entre la multitud de textos que componen la historia” (2018, p. 564).
5. Resulta pertinente trazar el paralelismo con *The Following*, una serie cuya premisa comparte características con *Hannibal*: un asesino serial que, desde prisión, orquesta que una red de psicópatas cometa crímenes tan espectaculares como horripilantes y explícitos. Mientras que la trascendencia artística de *Hannibal* resulta apreciable en el cariño crítico y la ingente cantidad de análisis académicos que ha generado, muchas de las críticas de *The Following* incidían, precisamente, en la fallida conjunción del enigma de la repugnancia. *The Guardian* calificó a *The Following* como un “baño de sangre gratuito y descerebrado” (Dempster, 2013), el *Hollywood Reporter* la acusó de pretender “conmocionar a la audiencia con una carnicería innecesaria e implacable” (Goodman, 2013), o, incluso, desde el *New York Magazine*, uno de los críticos más relevantes de Estados Unidos comparaba *The Following* con *Hannibal* tildándola de “mucho más estúpida y chapucera” (Zoller Seitz, 2014).
6. Desde que el retórico I. A. Richards estableciera ese triple esquema de la metáfora en 1936, los estudios sobre la metáfora han avanzado en la Lingüística, la Comunicación y la Filosofía (véase, por ejemplo, Fludernik, Freeman, & Freeman, 1999). No obstante, la esencia con la que Richards describió la metáfora como figura retórica permanece válida para análisis no especializados, como este, puesto que hasta Wikipedia ha canonizado las ideas de Richards para definir la metáfora de manera general.
7. “La naturaleza de la belleza es uno de los asuntos más imperecederos y controvertidos de la filosofía occidental y supone, junto con la propia naturaleza del arte, uno de los dos temas fundamentales de la estética filosófica” (Sartwell, 2017).
8. Según el musicólogo George B. Stauffer, “ninguna otra obra despliega la potencia que tenía Bach para el refinamiento compositivo y la síntesis estilística de una manera tan nítida o a una gran escala semejante” (2003, p. ix).
9. Para una visión de las características estéticas de este subgénero del terror insaciablemente explícito, véase Brottman (2004).

## REFERENCIAS

- Abbott, S. (2017). Masters of Mise-En-Scène: The Stylistic Excess of *Hannibal*. In K. Jackson & L. Belau (Eds.), *Horror Television in the Age of Consumption* (pp. 120-134). New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315179414>
- Abbott, S. (2018). Not Just Another Serial Killer Show: *Hannibal*, Complexity, and the Televisual Palimpsest. *Quarterly Review of Film and Video*, 35(6), 552-567. <https://doi.org/10.1080/10509208.2018.1499348>
- Akass, K. & McCabe, J. (2007). Sex, Swearing and Respectability: Courting Controversy, HBO's Original Programming and Producing Quality TV. In J. McCabe & K. Akass (Eds.), *Quality TV. Contemporary American Television and Beyond* (pp. 62-76). New York: IB Tauris.
- Balanzategui, J. (2018). The Quality Crime Drama in the TVIV Era: *Hannibal*, *True Detective*, and Surrealism. *Quarterly Review of Film and Video*, 35(6), 657-679. <https://doi.org/10.1080/10509208.2018.1499341>
- Baumbach, S. (2010). Medusa's Gaze and the Aesthetics of Fascination. *Anglia-Zeitschrift für englische Philologie*, 128(2), 225-245. <https://doi.org/10.1515/angl.2010.029>
- Bernardelli, A. (2016). Criminal Ethics. The Anti-Hero's Transformations in TV Series. *Between*, 6(11). <https://doi.org/10.13125/2039-6597/2120>
- Brinker, F. (2015). NBC's *Hannibal* and the Politics of Audience Engagement. In B. Däwes, A. Ganser, & N. Poppenhagen (Eds.), *Transgressive Television: Politics and Crime in 21st-Century American TV Series* (pp. 303-328). Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Brottman, M. (1997). *Offensive Films: Toward an Anthropology of Cinéma Vomitif*. Westport: Greenwood Press.
- Brottman, M. (2004). Mondo Horror: Carnivalizing the Taboo. In S. Prince (Ed.), *The Horror Film* (pp. 167-188). New Brunswick: Rutgers University Press.
- Brown, S. & Dissanayake, E. (2009). The Arts are more than Aesthetics: Neuroaesthetics as Narrow Aesthetics. In M. Skov & O. Vartanian (Eds.), *Neuroaesthetics* (pp. 43-57). New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315224091>
- Buonanno, M. (Ed.). (2017). *Television Antiheroines: Women Behaving Badly in Crime and Prison Drama*. Chicago: Chicago University Press.
- Cardwell, S. (2006). Television aesthetics. *Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies*, 1(1), 72-80. <https://doi.org/10.7227/CST.1.1.10>
- Carroll, A. (2015). 'We're Just Alike': Will Graham, Hannibal Lecter, and the Monstrous-Human. *Studies in Popular Culture*, 38(1), 41-63. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/44259584>
- Carroll, N. (2004). Sympathy for the Devil. In R. Greene & P. Verneze (Eds.), *The Sopranos and Philosophy: I Kill Therefore I Am* (pp. 121-136). Chicago: Open Court.
- Cascajosa, C. (2011). Quality Exploitation: *Nip/Tuck* and the Politics of Provocation in FX Dramas. In R. Kaveney & J. Stoy (Eds.), *Nip/Tuck: Television that Gets under Your Skin* (pp. 114-127). London: IB Tauris.
- Crisóstomo, R. (2018). Los ecos del canibal: homenajes estilísticos y pilares cinematográficos de *Hannibal* (The cannibal's echoes: stylistic tributes and cinematographic keys of *Hannibal*). In A. N. García Martínez & M. J. Ortiz (Eds.), *Cine y series: la promiscuidad infinita (Cinema and TV-Series: the endless promiscuity)* (pp. 139-155). Sevilla: Comunicación Social.
- De Clercq, R. (2013). Beauty. In B. Gaut & D. M. Lopes (Eds.), *The Routledge Companion to Aesthetics* (pp. 299-308). New York: Routledge.
- Dempster, S. (2013, January 19). *The Following* is a brainless, gratuitous bloodbath. *The Guardian*. Retrieved from <https://www.theguardian.com>
- Dionne, Z. (2014, September 11). Composer Brian Reitzell Explains His Psychotic Music for NBC's *Hannibal*. *Vulture*. Retrieved from <http://www.vulture.com>
- Dow, H. J. (1957). The Rose-Window. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 20(3/4), 248-297.

- Elliott, J. (2018). This is my Becoming: Transformation, Hybridity, and the Monstrous in NBC's *Hannibal*. *University of Toronto Quarterly*, 87(1), 249-265. <https://doi.org/10.3138/utq.87.1.249>
- Fludernik, M., Freeman, D., & Freeman, M. (1999). Metaphor and Beyond: An Introduction. *Poetics Today*, 20(3), 383-396. Retrieved from [https://www.jstor.org/stable/1773271?seq=2#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/1773271?seq=2#metadata_info_tab_contents)
- Fuchs, M. & Phillips, M. (2017). Eat, Kill,... Love? Courtship, Cannibalism, and Consumption in *Hannibal*. In C. J. Miller & A. Bowdoin Van Riper (Eds.), *What's Eating You?: Food and Horror on Screen* (pp. 205-219). New York: Bloomsbury Academic. [https://doi.org/10.5040/9781501322402\\_ch-012](https://doi.org/10.5040/9781501322402_ch-012)
- García, A. N. (2016). Moral Emotions, Antiheroes and the Limits of Allegiance. In A. N. García (Ed.), *Emotions in Contemporary TV Series* (pp. 52-70). Basingstoke: Palgrave Macmillan. [https://doi.org/10.1007/978-1-137-56885-4\\_4](https://doi.org/10.1007/978-1-137-56885-4_4)
- García Martínez, A. N. (2018a). La estética del asco. Lo repugnante en la serialidad contemporánea (The Aesthetics of Disgust. Revulsion in Contemporary TV-Series). In M. A. Huerta & P. Sangro (Eds.), *La estética televisiva en las series contemporáneas (Television Aesthetics in Contemporary TV-Series)* (pp. 86-101). Valencia: Tirant Lo Blanch.
- García Martínez, A. N. (2018b). Relato fílmico frente a relato serial. Los casos de *Fargo* y *Hannibal* (Cinema narrative versus televisión narrative: *Fargo* and *Hannibal* as case studies). In A. N. García Martínez & M. J. Ortiz (Eds.), *Cine y series: la promiscuidad infinita (Cinema and TV-Series: the endless promiscuity)* (pp. 57-76). Sevilla: Comunicación Social.
- Goodman, T. (2013, January 8). *The Following*: TV Review. *The Hollywood Reporter*. Retrieved from <https://www.hollywoodreporter.com>
- Gray, J. D. (Writer) & Rymer, M. (Director). (2013). Amuse-Bouche (Television series episode). In B. Fuller & M. De Laurentiis (Executive Producers), *Hannibal*. New York: NBC.
- Hanich, J. (2009). Dis/liking disgust: the revulsion experience at the movies. *New Review of Film and Television Studies*, 7(3), 293-309. <https://doi.org/10.1080/17400300903047052>
- Jacobs, J. (2006). Television Aesthetics: an Infantile Disorder. *Journal of British Cinema and Television*, 3(1), 19-33. <https://doi.org/10.3366/JBCTV.2006.3.1.19>
- Jowett, L. & Abbott, S. (2013). *TV Horror: Investigating the Dark Side of the Small Screen*. New York: IB Tauris.
- Kelleter, F. & Loock, K. (2017). Hollywood Remaking as Second-order Serialization. In F. Kelleter (Ed.), *Media of Serial Narrative* (pp. 125-147). Columbus: The Ohio State University Press.
- Kelso, T. (2009). And Now no Word from our Sponsor: How HBO Puts the Risk back into Television. In M. Leverette, B. L. Ott, & C. L. Buckley (Eds.), *It's Not TV: Watching HBO in the Post-Television Era* (pp. 58-76). New York: Routledge.
- Kieran, M. (1997). Aesthetic value: Beauty, ugliness and incoherence. *Philosophy*, 72(281), 383-399. <https://doi.org/10.1017/S0031819100057077>
- Korsmeyer, C. (2011). *Savoring Disgust. The Foul and the Fair in Aesthetics*. New York: Oxford University Press.
- Later, N. (2018). Quality Television (TV) Eats Itself: The TV-Auteur and the Promoted Fanboy. *Quarterly Review of Film and Video*, 35(6), 531-551. <https://doi.org/10.1080/10509208.2018.1499349>
- Leitch, T. (2002). Twice-told tales: Disavowal and the rhetoric of the remake. In J. Forrest & L. R. Koos (Eds.), *Dead Ringers: The Remake in Theory and Practice* (pp. 37-62). Albany: State University of New York Press.
- Leverette, M. (2008). Cocksucker, motherfucker, tits. In M. Leverette, B. L. Ott, & C. L. Buckley (Eds.), *It's Not TV: Watching HBO in the Post-Television Era* (pp. 123-151). New York: Routledge.
- Levinson, J. (2013). *Suffering Art Gladly: The Paradox of Negative Emotion in Art*. London: Palgrave MacMillan. <https://doi.org/10.1057/9781137313713>
- Logsdon, R. (2017). Merging with the Darkness: An Examination of the Aesthetics of Collusion in NBC's *Hannibal*. *The Journal of American Culture*, 40(1), 50-65. <https://doi.org/10.1111/jacc.12678>
- Lotz, A. D. (2009). *Beyond Prime Time: Television Programming in the Post- Network Era*. New York: Routledge.

- Lynch, A. (2018). Tossed Salads and Scrambled Brains: *Frasier*, *Hannibal* and Good Taste in Quality Television (TV). *Quarterly Review of Film and Video*, 35(6), 630-643. <https://doi.org/10.1080/10509208.2018.1499343>
- Mâle, E. (2018). *The Gothic Image: Religious Art in France Of The Thirteenth Century*. New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429492815>
- McGinn, C. (2011). *The Meaning of Disgust*. New York: Oxford University Press.
- Medina Contreras, J. (2018). Figura y fondo. Realidad y ensoñación en *Hannibal* (Figure and background. Reality and dream in *Hannibal*). In M. A. Huerta & P. Sangro (Eds.), *La estética televisiva en las series contemporáneas (Television Aesthetics in Contemporary TV-Series)* (pp. 189-205). Valencia: Tirant Lo Blanch.
- Menninghaus, W. (2003). *Disgust: Theory and History of a Strong Sensation*. Albany: State University of New York Press.
- Miller, W. I. (1997). *The Anatomy of Disgust*. Cambridge: Harvard University Press.
- Mittell, J. (2015). Lengthy Interactions with Hideous Men: Walter White and the Serial Poetics of Television Anti-heroes. In R. Pearson & A. N. Smith (Eds.), *Storytelling in the Media Convergence Age* (pp. 74-92). London: Palgrave Macmillan. [https://doi.org/10.1057/9781137388155\\_5](https://doi.org/10.1057/9781137388155_5)
- Nannicelli, T. (2017). *Appreciating the Art of Television: A Philosophical Perspective*. New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315732633>
- Ndalianis, A. (2015). *Hannibal*: A disturbing feast for the senses. *Journal of Visual Culture*, 14(3), 279-284. <https://doi.org/10.1177/1470412915607928>
- Newman, M. Z. & Levine, E. (2012). *Legitimizing Television: Media Convergence and Cultural Status*. New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203847640>
- Nielsen, E. J. & Kavita Mudan Finn, K. (2018). Blood in the Moonlight: *Hannibal* as Queer Noir. *Quarterly Review of Film and Video*, 35(6), 568-582. <https://doi.org/10.1080/10509208.2018.1499347>
- Nimerfro, S. & Fuller, B. (Writers), & Semel, D. (Director). (2014). Takiawase (Television series episode). In B. Fuller & M. De Laurentiis (Executive Producers), *Hannibal*. New York: NBC.
- O'Sullivan, S. (2017). The Inevitable, the Surprise, and Serial Television. In F. Kelleter (Ed.), *Media of Serial Narrative* (pp. 204-221). Columbus: The Ohio State University Press.
- Plantinga, C. (2010). 'I Followed the Rules, and they all Loved You More': Moral Judgment and Attitudes Toward Fictional Characters in Film. *Midwest Studies in Philosophy* 34(1), 34-51. <https://doi.org/10.1111/j.1475-4975.2010.00204.x>
- Plantinga, C. (2018). *Screen Stories: Emotion and the Ethics of Engagement*. New York: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780190867133.001.0001>
- Rose, L. & Guthrie, M. (2015, August 7). FX Chief John Landgraf on Content Bubble: 'This Is Simply Too Much Television'. *The Hollywood Reporter*. Retrieved from <https://www.hollywoodreporter.com>
- Sartwell, C. (2017). Beauty. In E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter 2017 Edition)*. Retrieved from <https://plato.stanford.edu/archives/win2017/entries/beauty/>
- Scahill, A. (2016). Serialized Killers: Prebooting Horror in *Bates Motel* and *Hannibal*. In A. A. Klein & B. R. Palmer (Eds.), *Cycles, Sequels, Spin-Offs, Remakes, and Reboots: Multiplicities in film and television* (pp. 316-334). Austin: University of Texas Press.
- Smith, M. (1994). Altered states: character and emotional response in the cinema. *Cinema Journal*, 33(4), 34-56. <https://doi.org/10.2307/1225898>
- Smith, M. (1999). Gangsters, Cannibals, Aesthetes, or Apparently Perverse Allegiances. In C. Plantinga & G. M. Smith (Eds.), *Passionate Views: Film, Cognition and Emotion* (pp. 217-238). Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Smith, M. (2011). Just What is it That Makes Tony Soprano such an Appealing, Attractive Murderer? In W. E. Jones & S. Vice (Eds.), *Ethics at the Cinema* (pp. 66-90). Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195320398.003.0003>

- Stadler, J. (2017). The Empath and the Psychopath: Ethics, Imagination, and Intercorporeality in Bryan Fuller's *Hannibal*. *Film-Philosophy*, 21(3), 410-427. <https://doi.org/10.3366/film.2017.0058>
- Stauffer, G. B. (2003). *Bach, the Mass in B Minor: The Great Catholic Mass*. New Haven: Yale University Press.
- Sutton, P. (2010). Prequel: the 'Afterwardsness' of the Sequel. In C. Jess-Cooke & C. Verevis (Eds.), *Second Takes: Critical Approaches to the Film Sequel* (pp. 139-151). Albany: State University of New York Press.
- Turvey, M. (2019). 'Familiarity Breeds Contempt': Why Repeat Exposure Does Not Necessarily Turn TV Characters into Friends. In J. Riis & A. Taylor (Eds.), *Screening Characters: Theories of Character in Film, Television, and Interactive Media* (pp. 231-247). New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429422508>
- Vaage, M. B. (2014). Blinded by Familiarity: Partiality, Morality and Engagement in Television Series. In T. Nannicelli & P. Taberham (Eds.), *Cognitive Media Theory* (pp. 268-284). New York: Routledge.
- Vaage, M. B. (2015). *The Antihero in American Television*. New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315715162>
- Vlaming, J. & Fuller, B. (Writers), & Hunter, T. (Director). (2014). Sakizuke (Television series episode). In B. Fuller & M. De Laurentiis (Executive Producers), *Hannibal*. New York: NBC.
- Wagner, V., Menninghaus, W., Hanich, J., & Jacobsen, T. (2014). Art Schema Effects on Affective Experience: The case of disgusting images. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 8(2), 120-129. <https://doi.org/10.1037/a0036126>
- Westfall, J. (Ed.). (2015). *Hannibal Lecter and Philosophy: The Heart of the Matter* (Vol. 96). Chicago: Open Court.
- Yu Wu, K. & Fuller, B. (Writers), & Rymer, M. (Director). (2013). Entrée (Television series episode). In B. Fuller & M. De Laurentiis (Executive Producers), *Hannibal*. New York: NBC.
- Zoller Seitz, M. (2014, February 6). Top Chef. *New York Magazine*. Retrieved from <http://nymag.com>

#### SOBRE EL AUTOR

**Alberto N. García**, es Profesor Titular de Comunicación Audiovisual en la Universidad de Navarra. Ha sido visiting professor en la University of Queensland, University of Stirling y George Washington University. Su trabajo académico se centra en la televisión anglosajona. Ha publicado artículos sobre la naturaleza del relato serial, la evolución del zombi, *Breaking Bad*, *The Wire*, *The Shield* o *Supernatural*. Es editor de *Emotions in Contemporary TV Series* (Palgrave, 2016) y *Cine y series. La promiscuidad infinita* (Comunicación Social, 2018).