

Un camino a través del Infierno: la presencia de William Blake en la película *Dragón rojo* de Brett Ratner

Por Armando Escobar G.
Programa de Maestría en Literatura comparada

Ela parecia um tigre ardente brilhante nas florestas da noite.

A deliciosa energia... Blake pega sempre bem...

Rubem Fonseca.

No es extraño encontrar en *Dragón rojo*¹ (2002), película dirigida por Brett Ratner, adaptada del *best seller* homónimo de Thomas Harris publicado en 1981, ciertas alusiones al escritor, pintor y grabador inglés William Blake (1757-1827) [Lámina 1]. Desde el inicio de la saga con *El silencio de los inocentes* (1991), los realizadores habían demostrado que, si bien estaban filmando un *thriller* desde la comercial industria cinematográfica estadounidense, intentaban superar el bagaje cultural del espectador promedio para insertar elementos transdiscursivos “que adquieren una especial capacidad para establecer conexiones con elementos de universos diferentes”,² esto para dar mayor contundencia narrativa, tanto a la cinta individualmente como a la trilogía completa. Como muestra de ello, basta recordar que la calavera que conforma torso del tórax de la mariposa (conocida como esfinge de la calavera o esfinge de la muerte),³ que cubre la boca de Clarice Sterling

¹ *Dragón rojo* (2002) es la última película de la trilogía. Ésta se inicia con *El silencio de los inocentes* (1991) y es continuada por *Hannibal* (2001). Sin embargo, descontando la malograda *Hannibal: el origen del mal* (2007), *Dragón rojo* es la primera siguiendo el orden cronológico de la historia. Es importante mencionar que en 1987 se realizó otra adaptación de esta precuela con el nombre de *Manhunter*, dirigida por Michael Mann.

² Francisco Gutiérrez Carbajo, “Transdiscursividad en Teresa Teresa de Rafael Gordon”, en: Carmen Becerra y Carmen Luna (eds.), *Intermediaciones, las mediaciones en el cine, la novela y el teatro*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2009, p.16.

³ La *Acherontia atropos* es una especie de mariposa de origen africano que realiza migraciones al continente europeo. En un breve ensayo titulado “La cabeza de muerto (acherontia atropos)”, contenido en su libro *Inferno*, el alquimista y dramaturgo sueco August Strindberg nos confiesa: “Y leí: los bretones dicen que presagia la muerte. Emite un sonido lastimero cuando lo molestan; la oruga se alimenta de solanáceas, del

(Jodie Foster) en el póster oficial de *El silencio de los inocentes*, alude a la fotografía titulada *In Voluptas Mors* de Philippe Halsman, obra en la que Salvador Dalí colaboró para su realización. [Lámina 2]

Robert Stam reconoce que la intertextualidad en el cine guarda algunas diferencias con la que encontramos en la literatura, ya que “the intertextuality of cinema, furthermore, is multitrack. The image track “inherits” the history of painting and the visual arts, while the sound track “inherits” the entire history of music, dialogue, and sound experimentation. Adaptation, in this sense, consists of amplifying the source text through these multiple intertext”.⁴ Para el análisis de la película que aquí comentamos, esta intertextualidad de múltiple vía que refiere Stam nos invita a ir más allá de la simple identificación, y posterior ejercicio de contraste, entre la novela de Harris (hipotexto) y la adaptación cinematográfica de Ratner (hipertexto), sino que requiere de una lectura mucho más detenida que nos llevará a nuevas relaciones intertextuales, tanto en la pintura, como en la literatura misma, esencialmente de William Blake.

Antes, es preciso anotar la innegable y marcada tendencia en la industria cultural por apropiarse de diferentes elementos formales, técnicos y de contenido de la mal llamada alta cultura para presentarle a un público cada vez más exigente un producto *aparentemente* de “arte profundo” o complejo con la intención de asegurar su éxito en taquillas. En su relación con la literatura, el cine tradicionalmente se ha decantado por la narrativa, “hasta el punto de que, cuando se habla de géneros en cine, se trata, por lo general, de los diferentes

jazmín y de la manzana espinosa, *Datura Stramonium*, y se vuelve crisálida hundiéndose profundamente en tierra en capullo aglutinado.” Y aunque Strindberg intenta encontrar una explicación científica que rompa con cualquier maleficio o superstición sobre esta especie, extrañamente termina concluyendo que la “oruga sufre el mismo proceso en la crisálida que el cadáver en la tumba, donde se transforma en una grasa amoniacal [...] Así pues, la oruga ha muerto en el capullo, puesto que se ha transformado en una masa grasa informe, y vive de todos modos, y resucita de una forma más alta, más libre y más bella. ¿Qué son entonces la vida y la muerte? ¡La misma cosa! ¡Pensad si los muertos no son muertos, y si la indestructibilidad de la energía no es otra cosa que la inmortalidad!” (August Strindberg, *Inferno*, trad. Mauro Armiro. Madrid, Valdemar, 2001, pp.73-78).

Por otro lado, esta superstición no se limita al imaginario europeo, ya que se relaciona con creencias que encuentran en las mariposas negras, e incluso en las polillas, el símbolo del infortunio; tal es el caso del *Mothman*, la mariposa negra, y otras figuras semejantes en diferentes culturas del mundo. Recordar aquí el aforismo de William Blake contenido en *Augurios de la Inocencia*: “No mates a la Polilla ni a la Mariposa, pues el juicio final acercará.” (William Blake, *El demonio es parco*, trad. Heriberto Yépez. México, Verdehalago, 2006, p.36.)

⁴ Robert Stam, *Literature through Film.:Realism, magic and art adptation*, Blackwell, Reino Unido, 2005, p.7.

géneros-estilísticos existentes dentro del cine narrativo de ficción”.⁵ Por lo mismo, sabemos que el *thriller* es un subgénero de la novela negra que ha guardado relaciones bastante cercanas con la adaptación cinematográfica, debido a que, según la definición de Mempo Giardinelli, “son novelas que sólo buscan provocar emociones fuertes. Su clave narrativa es el suspenso y la expectación de algo que terriblemente va a suceder. Suelen ser efectistas, se desinteresan de la verosimilitud y, en muchos casos, por ser textos de horror, son literatura negra en sentido gótico antes que policial”.⁶ *Dragón Rojo*, por supuesto, no escapa de las consideraciones de Giardinelli, aunque a mi parecer guarda cierta valor dentro de la trilogía al reflejar el conflicto bajo el cual se encuentra el policía al ser capaz de *imaginar*, para resolver el caso, lo que los asesinos son capaces de *hacer*. Por otro lado, en su búsqueda de verosimilitud, *Dragón rojo* se vale de constantes referencias transtextuales, en diferente grado, remitentes a William Blake para desenvolver de forma decisiva su trama.

Para comenzar, encontramos que la alusión más importante y directa la encontramos en *El gran dragón rojo y la mujer revestida en sol*, [Lámina 3] pintura de Blake que se establece como una especie de *alter ego* maligno que encarna, a manera de simbiosis, los instintos homicidas y, por tanto, los traumas infantiles de Francis Dolarhyde (Ralph Fiennes). Igualmente, el propio apellido de este personaje nos pone de relieve la innegable cualidad dual que desarrolla a lo largo del filme, ya que si lo dividimos de forma prácticamente simétrica llegaremos a dos palabras independientes que nos llevan a nuevas conclusiones: en primer lugar, el término *dolar* nos hace recordar las dos caras de una moneda; en segundo lugar se encuentra la palabra *hyde* o *hide* (oculto), por lo que es inevitable relacionar este apellido con lo que parece ser un pequeño homenaje de Thomas Harris a *El Extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde* de Robert Louis Stevenson, novela considerada pionera en la construcción psicológica de personajes duales y contrapuestos. Visto de esta forma, el Dragón Rojo, como un ente psicológico personificado en Dolarhyde, es una maximización de aquella malévola personalidad escondida del Dr. Jekyll.

⁵ Luis García Jambrina, “De la palabra a la imagen: las relaciones entre literatura y cine”, en: *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada*, número 3, 1998-2000, p. 182.

⁶ Mempo, Giardinelli, *El género negro*, Molinos de Viento-UAM, 1984, p. 53.

Dolarhyde, quien además es identificado en el filme con otros apelativos como Mr. D o “*Tooth fairy*”,⁷ lleva tatuado el peso de su propia cruz en la espalda, es decir, la figura del gran Dragón Rojo. Este personaje de dos semblantes, presentado en constante conflicto por la fuerza que adquiere aquella otra personalidad maléfica y actante del Dragón Rojo, considera sus acciones homicidas en función de un proceso de metamorfosis que, además de traer a cuenta el símbolo de la ya mencionada esfinge de la muerte, no sólo se manifiesta en sí mismo, sino también en las víctimas asesinadas. En este sentido, es preciso traer a cuenta la secuencia en la que Dolarhyde secuestra –y, a la postre, asesina– al periodista Freddy Lounds (Philip Seymour Hoffman). Esta secuencia, ubicada prácticamente a la mitad de la película, se puede considerar como el momento climático de la misma, ya que se presenta al espectador al Gran Dragón Rojo, simbolizado en el tatuaje en la espalda de Dolarhyde, y se aclara la verdadera naturaleza, o visto de otra forma, el móvil, del asesino. Aquí, Dolarhyde devela: “no soy un hombre, empecé como uno, pero cada ser que transformo me hace ser más que un hombre”⁸. Posteriormente, muestra el tatuaje en su espalda, una diapositiva de la pintura de Blake y finalmente fotografías de las dos mujeres brutalmente asesinadas hasta ese momento, refiriéndose a ellas como “renacidas”. Así, interpretando de forma paralela al personaje de Dolarhyde y al *Dragón Rojo* de Blake, inferimos que éste representa un estado de conciencia, el tránsito de un nivel a otro, que no sólo se manifiesta en el propio asesino (el dragón), sino también en sus víctimas (la vírgen).

Este cambio, que va de la larva a la mariposa, se ve fortalecido por la interferencia alentadora del Dr. Hannibal Lecter (Anthony Hopkins), quien funge como el gurú espiritual del Dragón Rojo. Para ello, comenzará una relación por correspondencia entre Dolarhyde y Hannibal Lecter; al estar éste último imposibilitado para responder debido a su reclusión, Dolarhyde le propone que cierre la conversación a través de la sección de clasificados del *National Tattler*. El Dr. Lecter, por su parte, contesta a las halagadoras líneas de Dolarhyde

⁷ Así es apodado por el tabloide amarillista *The National Tattler*, aludiendo de forma siniestra a la imagen popular en la cultura anglosajona del hada de los dientes (un símil del ratón de los dientes en la América hispana). Sin embargo, también refiere al extraño patrón de los dientes, obtenido de una mordida en una de las víctimas que, junto a una huella digital, es uno de los pocos datos que se conocen del asesino. Por otra parte, este apodo también se relaciona con la sexualidad pervertida que posteriormente el periodista Freddy Lounds (Philip Seymour Hoffman), movido por un convenio de exclusividad con Graham y el FBI, imputará de forma burlona a Dolarhyde.

⁸ *Dragón Rojo*, 01:12:57.

a través de un mensaje cifrado. Éste, que contiene la dirección particular del investigador Will Graham (Edward Norton) para que el Dragón Rojo cumpla en nombre de Lecter una venganza, se encuentra firmado por el número “666”. Este detalle que, aunque podría parecer una ingenuidad por parte del autor de la novela, en realidad nos lleva a una alusión más a la obra pictórica de William Blake: *El número de la bestia es 666*. [Lámina 4]

Por otro lado, es preciso señalar que Lecter se refiere al asesino como “El peregrino”, lo que pone de manifiesto el estado transitivo que ya se ha mencionado (la metamorfosis, al igual que el peregrinaje, los podemos definir como momentos de transición) que el doctor asume en este personaje y que, como veremos más adelante, Graham no logra observar aún teniendo a *El gran dragón rojo y la mujer revestida en sol* como referencia. Además, aunque la película no provee los índices necesarios para asegurarlo, es probable que este apelativo que utiliza Lecter para referirse al asesino, aluda a la novela *The pilgrim’s progress* de John Bunyan, publicada en 1678 e ilustrada por William Blake en 1824, en la que se narra de manera metafórica la destrucción de Sodoma y Gomorra (en la novela se establece una sola ciudad, llamada “Ciudad de destrucción”) y el posterior peregrinaje que realiza Cristiano, el protagonista, tras su propia salvación. Más allá de lo significativo que resulta el título de esta obra, tanto para poner de manifiesto la cualidad cambiante del personaje de Dolarhyde, como para obtener mayor verosimilitud en la construcción erudita del personaje de Hannibal Lecter, no existen mayores referencias intertextuales a ésta. [Lámina 5] ⁹

Llegados a este punto, cabe señalar que en un principio el Dr. Lecter no piensa entrometerse de esta forma en el caso; no hasta que encuentra una forma de sacar provecho de él. Durante las investigaciones realizadas en el sitio del primer asesinato, el detective Will Graham descubre que el asesino marcó en un árbol un símbolo que bien podría ser traducido en una especie de “firma del autor”; este símbolo, concluyen los investigadores, se referiría a la figura del dragón rojo (中) en la iconografía del juego de mesa chino

⁹ Este punto intertextual resulta dudoso, al grado de no parecer premeditado por la producción. Otro caso es lo que sucede con la escenografía del cuarto de Lecter, sabemos por comentarios del director que se intentó obtener una habitación lo más parecida posible a la de este personaje en *El silencio de los inocentes*. En este sentido, llama la atención una de las litografías que se encuentran pegadas a la pared del fondo: se asemeja sin lugar a dudas a *El blasfemo* de William Blake, lo que tendría mucho sentido si se toma en cuenta el siguiente parlamento de Lecter: “Dios lo disfruta [asesinar]. La semana pasada en Texas desplomó un techo sobre 34 feligreses que le entonaban un himno”. (*Dragón rojo*, 01:21:04). Lo comento aquí, bajo el riesgo de obtener una sobreinterpretación.

conocido como *mah-jong*.¹⁰ Cuando Graham revela este dato al Dr. Lecter, éste reconoce que *Tooth fairy* comienza a parecerle interesante, de la misma forma que le interesaría la labor de cualquier artista. Es hasta este momento, en que Lecter se interesa por el caso, que se garantiza una diversión que consiste en ver desfilar títeres al compás de sus dedos. No obstante, también puede argumentarse que es muy probable que Hannibal Lecter se haya sentido profundamente identificado con aquel novel asesino que utilizaba como símbolo el dragón rojo, ya que, según la historia del propio Lecter relatada en las novelas de Harris, ambos comparten un punto de encuentro: el dragón. Mientras que Dolarhyde está estigmatizado por el dragón de Blake, por su parte, Lecter no niega el legado ancestral de su familia por su rama italiana: los Visconti, dinastía que gobernó Milán de 1277 a 1477 y que tiene como escudo de armas a un dragón azul devorando a un hombre. [Lámina 6]

De esta forma, el Dr. Lecter encuentra un resquicio para manipular la sentida admiración que el Dragón Rojo profesa por él. Aun en su engañoso papel secundario, se establece como el elemento que dinamiza la narración al acercar y alejar al mismo tiempo a Dolarhyde de su perseguidor. Con este papel de participante de doble vía, el Dr. Lecter comenzará a *jugar* de forma maquiavélica, a *despistar con pistas*, a encriptar datos en frases sin sentido aparente, dadas al desesperado detective Will Graham; quien había decidido recurrir a la ayuda de Lecter para capturar al asesino, aunque eso pudiera representar —y como de hecho, representa— graves consecuencias. Pero Lecter no colaborará de forma gratuita, ya que parte del juego es enfrascar al detective Graham en una lógica de dar referencias solamente a cambio de algo convincente para sus intereses (*quid pro quo*); justo como hará posteriormente con la detective Clarice Sterling en *El silencio de los inocentes*. En uno de estos momentos que Lecter juega con la confusión de Graham, en el que su verborrea fluye con mayor vehemencia, intenta cambiar inesperadamente el tema de la conversación, guiándola hacia una queja por su reclusión en el psiquiátrico. Este aparente despiste es una alusión textual,¹¹ un intento por conectar al

¹⁰ El símbolo del dragón rojo en el juego *mah-jong* representa a China, el Reino del Centro, y también, paradójicamente, la benevolencia: Dolarhyde cree que la metamorfosis en sus víctimas es, en realidad, un bien que él les procura.

¹¹ *Cfr.*, Luz Aurora Pimentel, “Tematología y transtextualidad”, disponible en línea: http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/AE97EAT71NQD4QU6BCS5C74M8JCEB6.pdf, 1 de mayo de 2013.

detective con el asesino por medio de un fragmento del poema *Augurios de la inocencia* (1863) de William Blake: [Lámina 7]

A robin redbreast in a cage
Puts all heaven in a rage.¹²

Dicho fragmento irremediablemente guía al investigador, neófito en materia artística, a Blake y, posteriormente, a *El gran dragón rojo y la mujer revestida en sol*, pintura que forma parte de una serie de cuatro acuarelas realizadas por el artista inglés entre 1805 y 1810. Conocida genéricamente como *El gran dragón rojo*, y realizada para ilustrar el Apocalipsis o Libro de las Revelaciones,¹³ esta serie está conformada por las siguientes obras: *El gran dragón rojo y la mujer revestida en sol*, *El gran dragón rojo y la mujer revestida con el sol*, *El gran dragón rojo y la bestia del mar* y *El número de la bestia es 666*.¹⁴ [Lámina 8] Aunque en el filme se muestra la primera de estas pinturas (*El gran dragón rojo y la mujer revestida en sol*), en el libro de Harris se cita *El gran dragón rojo y la mujer revestida con el sol* al describir la primera; este error, sin embargo, es eliminado en la adaptación al cine que aquí comentamos.

No obstante, las referencias que Lecter provee a Graham sobre Blake parecen no tener sentido alguno para solucionar el caso del *Tooth fairy*, incluso a pesar de que el detective Graham vio *El gran dragón rojo y la mujer revestida en sol*. Un nuevo asesinato es inminente, ya que el Dragón Rojo amenaza con atacar en la próxima luna llena y la prevención de dicho crimen se centra en cómo selecciona a sus víctimas y qué patrón sigue.

¹² *Un petirrojo en un una Jaula*

Ocasiona furia en todo el cielo.

(William Blake, *El demonio es parco*, trad. Heriberto Yépez. México, Verdehalago, 2006, p.36.)

Dragón Rojo. 00:45:03.

¹³ Cito un fragmento del Capítulo XII, "La mujer y el dragón": "Apareció en el cielo una gran señal: una mujer vestida del sol, con la luna debajo de sus pies, y sobre su cabeza una corona de doce estrellas. Y estando en cinta, clamaba con dolores de parto, en la angustia del alumbramiento. También apareció otra señal en el cielo: he aquí un dragón escarlata, que tenía siete cabezas y diez cuernos, y en sus cabezas siete diademas; y su cola arrastraba la tercera parte de las estrellas del cielo, y las arrojó sobre la tierra. Y el dragón se paró frente a la mujer que estaba para dar a luz, a fin de devorar a su hijo tan pronto como naciese". (Ap. 12:1-4).

¹⁴ El lector podrá observar la serie completa en el siguiente sitio de Internet: <http://www.artcyclopedia.com/red-dragon-william-blake.html>, 1 de mayo de 2013.

Graham no logra encontrar respuesta al enigma y, en una nueva entrevista con Lecter, intenta obtener de éste la respuesta. Pero Lecter, al considerar a Graham como su semejante por haberlo capturado (“es la imaginación la que nos diferencia de todos esos estúpidos”¹⁵), no le proveerá respuestas maquiladas, sino apenas algunos esbozos para resolver el caso. “[Usted] vio el Blake, lo vio, pero no lo observó. La transformación es la clave”,¹⁶ le reclama Lecter a Graham, refiriéndose a *El gran dragón rojo y la mujer revestida en sol*. Para Lecter la respuesta estaba en la pintura. Aunque en la película no se aclara esta reflexión por parte del personaje de Hopkins, puede inferirse que el doctor se refería a la pintura en sí, a su mensaje; a su mismo título, “la mujer revestida en sol”. Esta percepción se profundiza si tomamos en consideración el análisis que realiza María Florencia Rossi de la pintura y del personaje femenino en ésta:

Al contrario, la figura de la mujer, como se ha mencionado, se caracteriza por estar relegada del centro del cuadro hacia la parte inferior, literalmente debajo del dragón. Los detalles en esta imagen son menores, los límites se presentan difusos, otorgando con colores claros la noción de luminosidad que caracteriza a lo divino, y las palmas de las manos juntas, en postura de oración. La expresión de la cara de la mujer es otro de los puntos significantes en el cuadro, ya que podemos relacionarlo en contraposición a la falta de rostro del dragón: la expresión de temor, miedo y admiración se conjugan en el rostro de la mujer para dejarnos a nosotros, espectadores, fascinados por un rostro que no se ve, el del demonio. Podríamos decir que la ubicación del demonio de espaldas no es casual, Blake configura un rostro para él, pero es desconocido, inimaginable y terrible.¹⁷

Parece que Lecter, sabiendo que Dolarhyde se asume a sí mismo como “El gran dragón rojo”, tendría que tener una segunda parte sin la cual la pintura estaría incompleta: “la mujer revestida en sol”. Lecter se anticipa al hecho de que la intención del Dragón Rojo es *vestir* a sus víctimas de sol, ya que en la pintura la cola del dragón envuelve a una mujer, literalmente “vistiéndola en sol”: así llega a su destino El Peregrino, al renacimiento de sus víctimas. Pero Graham no es capaz de develar tal mensaje, a pesar de conocer la especial

¹⁵ *Dragón rojo*. 00:35:27.

¹⁶ *Dragón rojo*. 01:21:56.

¹⁷ Disponible en red: <http://tallerdesemiotica.wordpress.com/trabajos-2007/analisis-de-la-pintura-el-dragon-rojo-y-la-mujer-vestida-de-sol-de-william-blake-florencia-rossi/>, 22 de mayo de 2013.

atención que el *Tooth fairy* ponía en las mujeres, generalmente madres de familia, durante sus homicidios. El asesinar a una familia completa no le provocaba mayor placer; el placer estaba en incrustar espejos ¹⁸ en los ojos de los esposos e hijos muertos y hacerles quietos espectadores de la violación y asesinato de sus esposas, de sus madres.

De esta forma, consideramos probable que la elección de las víctimas se rija por el parecido que tienen éstas con “la mujer revestida en sol” en la pintura: dos de las mujeres que ya había asesinado eran rubias. Sin embargo, esta constante parecería romperse con la elección de una tercera mujer de características físicas diferentes a las anteriores (cabello castaño). Aunque en el filme se muestre a Dolarhyde mirando en un video casero a la que sería su tercera víctima, ésta no parece poder ser la elegida para cerrar la reescenificación de la pintura. Es por este motivo que el Dragón Rojo, ese maligno otro yo, exige a Dolarhyde que le sea entregada la señorita Reba McLane (Emily Watson) quien, por su parte, parece amoldarse a las características físicas adecuadas para revestirse en sol.

A pesar de las violentas peticiones del Dragón Rojo, Dolarhyde se encuentra imposibilitado para hacer cumplir esos deseos, ya que la chica invidente despierta en él sentimientos de bienestar y apego, algo cercano al amor. Estos sentimientos afloran en una escena que parece intrascendente en la trama, pero reflejan el conflicto interno que sufre el personaje: Dolarhyde lleva a McLane al zoológico, justo en el momento en el que un tigre se encuentra sedado, en calma. El tigre es el reflejo del mismo Francis Dolarhyde con respecto a Reba McLane; cuando ésta palpa al tigre está reconociendo de forma paralela a Dolarhyde, a la bestia adormecida: es Reba McLane quien inspira a Dolarhyde a liberarse del influjo del Dragón Rojo. [Lámina 9]

Esta escena, que muestra el reencuentro que tiene el homicida con su parte más humana es, a su vez, una alusión metafórica ¹⁹ que los realizadores del filme rinden a

¹⁸Aunque el Dragón Rojo los *hace ver*, en realidad podemos considerar una inversión de una práctica recurrente entre diferentes asesinos seriales: el tapar los ojos de la víctima; esto, debido a la creencia popular que considera que los cadáveres *guardan* en sus pupilas la imagen de su asesino. El caso más conocido es el del ucraniano Andrei Chikatilo, quien tapaba o extirpaba los ojos de sus víctimas. Por otro lado, en una clara referencia a este personaje, las huellas digitales que Graham obtiene de Dolarhyde provienen, precisamente, de uno de los ojos de la víctima. Finalmente, basta recordar que Harris se inspiró en Chikatilo para delinear algunos aspectos del pasado y de la propia personalidad de Hannibal Lecter.

¹⁹“En la que el elemento aludido del hipotexto se utiliza como el *vehículo*, o *grado manifiesto*, del nuevo *tenor* poético, o *grados contruidos* de la significación metafórica en el hipertexto” (Luz Aurora Pimentel, *Op. Cit.*)

William Blake. Este momento de la película esconde tras de sí los versos del poema *The tiger* en donde las palabras de un cordero ²⁰ cuestionan a Dios la creación del depredador perfecto:

¡Tigre, tigre, que ardes puro
en los bosques de la noche!
¿Qué mano inmortal, qué ojo
pudo idear tu terrible simetría?

Estos primeros versos ponen de relieve la intención simétrica que Harris imprimió en el apellido de Francis Dolarhyde y, de igual forma, en el plan de asesinar para cumplir la reescenificación simétrica del título de la pintura. La alusión a Blake se hace aún más evidente al observar el desarrollo de la escena en donde la señorita McLane aprende las formas de la bestia, los relieves de su piel, el sonido de su respiración suspendida, y la estupefacción que siente al escuchar latir su corazón adormecido: ²¹

¿Y qué hombros y qué arte
urdieron tu corazón?
Y cuando empezó a latir,
¿qué mano, qué pie terrible?

El reclamo termina con las siguientes palabras:

²⁰ La imagen del cordero juega un papel muy importante en el imaginario de Harris. Es necesario recordar que el título original de *El silencio de los inocentes* (para Latinoamérica) es *The silence of the lambs*; traducido literalmente como *El silencio de los corderos* (traducción que se conservó en España). El título encuentra sentido en esta primera película de la saga cuando Clarice Starling le confiesa a Hannibal Lecter una anécdota de la infancia: en una ocasión, estando en el rancho de su tío, se levanta por la noche al escuchar el llanto de los corderos destinados al matadero y, con desesperación, intenta salvar a uno de ellos sin mayor éxito. A través de esta anécdota, Lecter comienza una guerra psicológica con Sterling, recordándole a cada momento la desesperanza que sintió al no poder rescatar al cordero del sacrificio: “¿Se acallaron los corderos, Clarice?” Igualmente, este pasaje de la trama de *El silencio de los inocentes* nos trae a la memoria algunos versos de otro poema de Blake, titulado *El Pastor*: “Pues oye la voz pura del cordero y la tierna respuesta de la oveja.” (William Blake, *Los bosques de la noche*, trad. de Jordi Doce. Valencia, Pre-textos, 2001, p. 83.)

²¹ De forma velada, igualmente, Reba McLane palpa los testículos del tigre. Esta escena es paralela a una secuencia posterior, en donde al tener su primer encuentro sexual, McLane dirige su mano a los testículos de Dolarhyde.

¡Tigre, tigre, que ardes puro
en los bosques de la noche!
¿Qué mano inmortal u ojo
ciñó tu cruel simetría?²²

De esta forma, el conflicto de Dolarhyde se profundiza y parece no tener ninguna forma de oponerse a los apetitos del Dragón Rojo. Así, el mismo personaje en su unidad encarna el binomio tigre/cordero, la contradicción y el asombro que Blake imprime en su poema: la maravillosa creación de un depredador perfecto frente a una presa desvalída que parece haber sido ideada sólo para ser devorada. Por un momento, este conflicto –las excesivas peticiones del Dragón Rojo– parecerían llevar a Dolarhyde al suicidio hasta que concibe una idea aún más revulsiva: hacerlo callar, comiéndoselo. Así, en una de las escenas más comentadas del filme, un apesadumbrado Dolarhyde se finge un investigador de arte, accede al Museo de Brooklyn, donde se almacena la acuarela de *El gran dragón rojo y la mujer revestida en sol* y, después de amagar a dos empleadas, arranca la pintura del resguardo –no de un marco, ya que un marco *contiene*– y se la come después de dividirla en dos partes: acto que representa una vez más la dualidad del personaje.

Como ya se sabe, el canibalismo juega un papel primordial en la saga, una obsesión de Harris, y *Dragón Rojo* no es la excepción. Si bien no se trata de un acto de antropofagia tal cual, se deduce una intención por reflejar el conflicto psicológico por el cual atraviesa el personaje: la intención de acallar y vencer a la bestia mediante su devoramiento; la inversión de los papeles, el cordero engullendo al tigre.

A pesar de dicho símbolo, de la supuesta destrucción de la presencia maligna, más adelante se comprueba que el Dragón Rojo, aún devorado, se interioriza en Dolarhyde y adquiere una voz incluso más sonora. De esta forma, en las últimas secuencias del filme, se presenta un Dolarhyde totalmente derrotado por el Dragón Rojo: cumpliendo los deseos del ente grabado en su espalda, que manda desde su interior y, con ello, cerrando la macabra venganza ansiada por el propio Dr. Lecter contra el detective Will Graham. Así, el Dragón Rojo termina por tomar el control de la personalidad de Dolarhyde y desvanece al mínimo su voluntad. Sin embargo, a pesar de esta voz viva en su interior, en aquellos momentos de

²² William Blake, *Los bosques de la noche*, trad. de Jordi Doce. Valencia, Pre-textos, 2001, p. 175.

quiebre no dejó de emerger una leve reminiscencia de su parte humana: aquella que se niega a asesinar a Reba McLane y a suicidarse, la misma que se enfurece al ver al detective Graham regañando a su hijo por orinarse en los pantalones, perpetuándole su propia niñez desolada y ausente: aquella misma que comprueba que hay hombres con monstruos indestructibles a cuestas y que, después de todo, como bien creía Blake, recuerdan que siempre hay un camino a través del Infierno.



Lámina 1

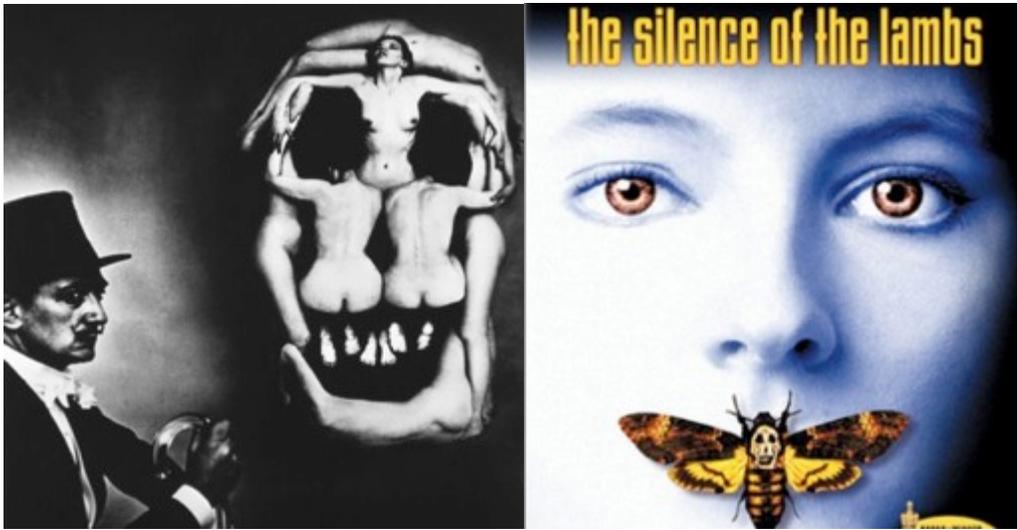


Lámina 2



Lámina 3



Lámina 4

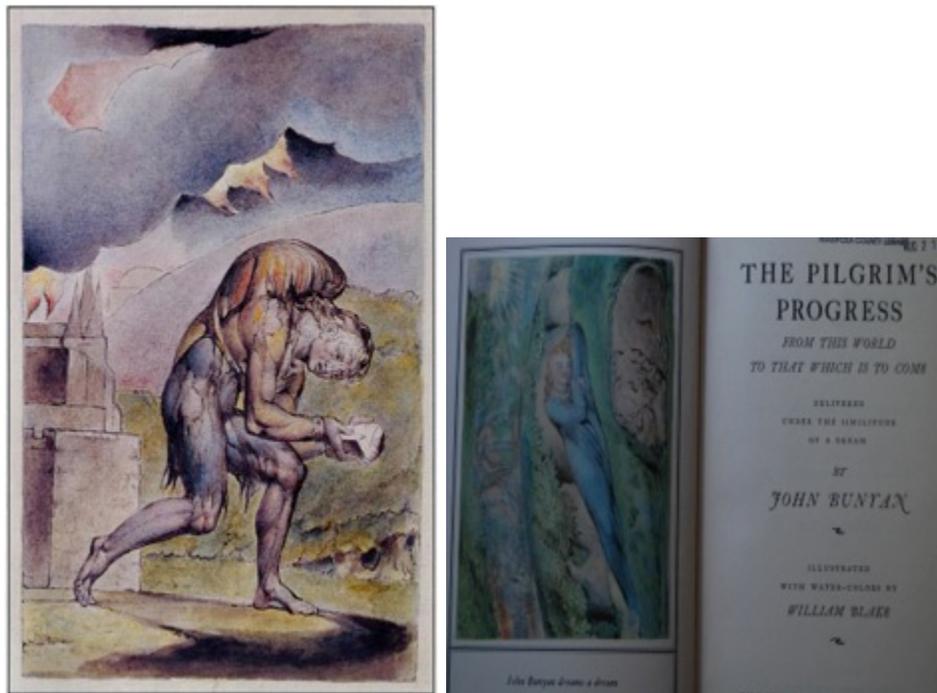


Lámina 5

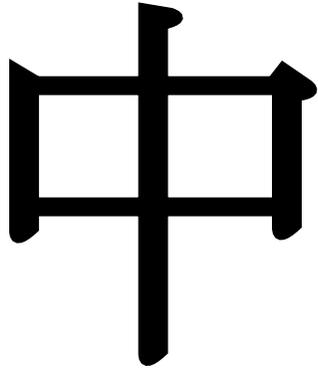


Lámina 6



Lámina 7



El gran dragón rojo y la bestia del mar y El gran dragón rojo y la mujer revestida con el sol.

Lámina 8



Lámina 9

Bibliografía y referencias

Del autor

BLAKE, William, *El demonio es parco*, trad. Heriberto Yépez. México, Verdehalago, 2006.

-----, *Los bosques de la noche*, trad. de Jordi Doce. Valencia, Pre-textos, 2001.

Crítica

GIARDINELLI, Mempo, *El género negro*, Molinos de Viento-UAM, México, 1984.

GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco, “Transdiscursividad en Teresa Teresa de Rafael Gordon”, en: Carmen Becerra y Carmen Luna (eds.), *Intermediaciones, las mediaciones en el cine, la novela y el teatro*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2009.

GARCÍA Jambrina, Luis, “De la palabra a la imagen: las relaciones entre literatura y cine”, en: *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada*, número 3, 1998-2000

PIMENTEL, Luz Aurora, “Tematología y transtextualidad”, disponible en línea: http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/AE97EAT71NQD4QU6BCS5C74M8JCEB6.pdf,

PUJALS, Gemma (coord.), *Cine y Literatura. Relación y posibilidades didácticas*, ICE-Horsori, Barcelona, 2001.

STAM, Robert, *Literature through Film.:Realism, magic and art adptation*, Blackwell, Reino Unido, 2005.

STRINDBERG, August, “La cabeza de muerto (acherontia atropos)” en: *Inferno*, trad. Mauro Armiro. Madrid, Valdemar, 2001, pp.73-78.

Sitios de Internet

<http://www.artcyclopedia.com/red-dragon-william-blake.html>, 1 de mayo de 2013.

<http://tallerdesemiotica.wordpress.com/trabajos-2007/analisis-de-la-pintura-el-dragon-rojo-y-la-mujer-vestida-de-sol-de-william-blake-florenzia-rossi/>, 22 de mayo de 2013.

Ficha técnica de la película *Dragón Rojo*

Título original: Red Dragon [2002]

Título en México: Dragón Rojo

Dirección: Brett Ratner

Guión: Ted Tally (basado en la novela de Thomas Harris)

Producción: Dino De Laurentiis y Martha De Laurentiis

País: Estados Unidos /Alemania

Duración: 124 min

Distribución: Universal Studios

Reparto: Anthony Hopkins, Edward Norton, Ralph Fiennes, Emily Watson, Mary-Louise Parker, Harvey Keitel, Philip Seymour Hoffman, Anthony Heald, Ken Leung, Tyler Patrick Jones, Frankie Faison

Música: Danny Elfman

Fotografía: Dante Spinotti

Montaje: Mark Helfrich

Diseño de producción: Kristi Zea

Dirección artística: Steve Saklad

Vestuario: Betsy Heimann

Estreno mundial: 4 de octubre de 2002