"EL SUEÑO DE LA RAZON PRODUCE MONSTRUOS" EN
EL SILENCIO DE LOS CORDEROS* DE JONATHAN DEMME[*]

Maite Escudero Alías

"Las herramientas del Amo
nunca desarmarán su propia casa"
(Audre Lorde)

"El sujeto ha muerto". Esta afirmación bien podría expresar el reto postmoderno de deconstruir el sujeto humanístico de la sociedad moderna, definido, fundamentalmente, por el signo de una razón autónoma y autosuficiente. Ciertamente, el postmodernismo ha sido entendido de un modo plural, y contradictorio incluso, como así lo resalta también Linda Hutcheon[1]. Es por ello, por lo que precisamos, de entrada, que en nuestro caso nos comprometemos con el punto de vista defendido por dicha autora: "el objetivo inicial de lo postmoderno es desnaturalizar algunos de los rasgos dominantes de nuestro modo de vida, indicar que esas entidades que mecánicamente experimentamos como "naturales" (podrían incluso incluirse el capitalismo, el patriarcado, el humanismo liberal) son en realidad *culturales; están fabricadas por nosotros,* no nos son dadas" (Hutcheon, 1989: 2, el subrayado es nuestro). Bajo esta concepción, se entiende la era postmoderna como una postulación de la muerte de una serie de categorías que, presumiendo de inmutabilidad, fueron más bien *construidas* por la tradición como naturales y que tienen que ver con un modo particular, cerrado y excluyente, de la definición de la identidad. Así pues, el objeto principal del presente estudio es explorar los límites a partir de los cuales ciertas representaciones de lo postmoderno están encubriendo, en realidad, el renacimiento del sujeto humanista burgués totalitario. Y para este propósito, analizaremos, en

[*] El presente trabajo ha sido premiado por el SIEM (Seminario Interdisciplinar de Estudios de la Mujer de la Universidad de Zaragoza) con motivo de su primera convocatoria de Investigación Feminista "Concepción Gimeno de Flaquer" (diciembre, 1998). Deseo expresar mi más sincero agradecimiento al SIEM por su disponibilidad y confianza en este proyecto.

[1] La gran mayoría de debates sobre la definición de lo "postmoderno" ha sido enfocada en términos neo-conservadores (Newman, Kramer), neomarxistas (Eagleton y Jameson) y, en menor grado, de acuerdo con planteamientos feministas. Hutcheon, en concreto, se manifiesta "en contra de una moda predominante dentro de la crítica contemporánea que afirma que lo postmoderno es vaciado de todo compromiso político debido a su propio narcisismo y a su apropiación irónica de relatos e imágenes existentes y a su igualmente limitada accesibilidad" (Hutcheon, 1989: 2-3).

concreto, la película de Jonathan Demme *El Silencio de los corderos* (1990), como uno de los textos fílmicos más ilustrativos de nuestros días.

Las Artes en general y el cine en particular han contribuido a menudo a la reconstrucción y perpetuación de definiciones monolíticas de identidad. En la tradición occidental, diversos discursos, científicos, literarios, culturales y filosóficos, han proyectado un modelo logocéntrico de oposiciones binarias, un modelo en el que la lucha entre el yo y lo otro distinto se convierte en excluyente y reductiva: el sujeto-yo solamente se constituye como tal por su dependencia y diferencia de "lo otro". Y esto se aplica a un conjunto de categorías en torno a las que se define la noción de identidad: heterosexual-homosexual, activo-pasivo, mente-cuerpo, humano-no-humnano, etc. Ahora bien, si no hay sujeto, en cuanto un yo estable, idéntico a sí mismo de un modo rígido y cerrado, tal y como los discursos postmodernos han venido afirmando, entonces, ¿cuáles son las alternativas tras esta deconstrucción de los postulados de la "era de la razón"? ¿Se trata sólo, como ha sido pensado por ciertas críticas a los planteamientos postmodernos, del caos, del nihilismo y del escepticismo estéril?

En este sentido, el postmodernismo, lejos de ser valorado como una propuesta positiva anti-moderna, ha sido considerado como una enfermedad de la modernidad[2], como una contra-cultura dentro de la modernidad que desmorona y problematiza negativamente al sujeto unificado (masculino), autónomo y racional, y que, por lo tanto, conduce, finalmente, a un fortalecimiento de la modernidad. Sin embargo, aquí argumentaremos que sólo si la subversión es al orden lo que los críticos dicen que es el postmodernismo en relación a la modernidad, entonces, sólo entonces, se deduciría que el orden se reafirma a través de la subversión, o la modernidad por medio de lo postmoderno. Ciertamente, la mayor parte de los productos culturales sigue la lógica apuntada más arriba, esto es, enmarcando la diferencia y "la otredad", en realidad, en estrechas relaciones binarias, ofrecen miradas tendenciosas y así, crean imágenes distorsionadas de la mujer, de las minorías étnicas, de los homosexuales y de otros cuerpos perturbadores, en cuanto que no logran ir más allá de la tradicional consideración de que dichos grupos humanos o comportamientos no constituyen sino una amenaza a la coherencia de la mente humana y, por extensión, a la

[2]El concepto de "Modernidad" *(Modernity)* puede evocar en inglés diferentes significados, dependiendo del autor y de distintas definiciones socio-históricas y estético-culturales. Juan Suárez (1997: 11) nos aporta dos definiciones cruciales: por un lado toma la modernidad "como la etapa histórica inaugurada por el descubrimiento del Nuevo Mundo, la Reforma y el Renacimiento (...). Esta etapa se caracterizó por la divulgación de una racionalidad instrumental, por poderes estatales centralizados, por el avance del capitalismo y por la progresiva disolución de religiones y maneras tradicionales de ver el mundo". Por otra parte, dándole un uso más contemporáneo, "la modernidad a menudo se refiere a la agrupación de los desarrollos históricos, sociales y culturales que se extendieron desde finales del s. XIX y hasta 1920". En el presente ensayo, nos referiremos a la modernidad en el primer sentido de la definición.

estabilidad de la única manera válida de considerar qué sea lo humano. Ésta es una razón por la cual, muchos géneros fílmicos que intentan desestabilizar las categorías de género, de raza y de sexualidad, en último lugar, se ríen de ese cuerpo excesivo que se describe sin sexo, sin raza, sin género[3] , o bien lo envuelven bajo la forma de unas figuras aterradoras, enormemente violentas y monstruosas. Para Fredric Jameson (cf. Hutcheon, 1989: 25) por ejemplo, estos sujetos únicamente reflejarían "un conjunto de rasgos y procedimientos estéticos y culturales, una moda cultural predominante" que apunta al cansancio de la modernidad para proveer de nuevos y más amplios modelos de identidad**.** Ocurre esto en muchos de los *psycho-thrillers* y de las películas de terror, que son probablemente los dos géneros fílmicos que de una manera más evidente articulan la confusión de género y la alienación y fragmentación del sujeto. Así, como se argumentará en lo que sigue, *El Silencio de los corderos* todavía encuentra dificultad para separarse de ubicaciones fijas y seguras[4], particularmente de las ubicaciones clásicas de género, cuando aparentemente trata de representar nuevos espacios para ambos sexos, el femenino y el masculino.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, este estudio se centra en *El Silencio de los corderos* como una película contemporánea que trata algunas ansiedades sociales y culturales, y más específicamente, el problema del género[5] , de la sexualidad (femenina) y de la revisión de dicotomías tradicionales como naturaleza-cultura, actividad-pasividad, dentro-fuera, etc. Estas ansiedades aparecen reflejadas en la película, entre otros elementos, en subjetividades "anormales" y monstruosas. En relación con ello, deberíamos preguntarnos por qué siempre que miramos a un cuerpo subversivo y monstruoso lo encontramos teñido con un aura de sospecha. ¿Qué significa este rechazo implícito de la proclamación de la muerte del sujeto? ¿Quizá supone negarse a imaginarlo de manera *diferente*?. En cualquier caso, lo que sí resulta significativo es que los discursos narrativos que aparentemente abren la posibilidad de escuchar a lo que ha sido excluido de la cultura dominante, siguen manteniendo de algún modo, la exclusión, ya que al redefinir los límites de las oposiciones binarias sin salir fuera de una rígida perspectiva racional, concluyen en un inevitable rechazo de todo aquello que no es racional. Por ello, sostendremos que el

[3] Véase por ejemplo, el melodrama dirigido por Herbert Ross, *Sólo ellas, los chicos a un lado* (1991), donde el personaje de Jane, interpretado por Whoopie Goldberg, aunque aparece definido como una negra lesbiana, permanece sin explorar en cuanto a raza e identidad sexual se refiere. Pensamos que si su personaje hubiese sido, por ejemplo, el de una monja o madre de familia, ciertamente para el filme, no habría ninguna diferencia.

[4] Por "ubicaciones seguras de género" entendemos la relación correlativa que se da entre género y sexo a través de la cual las categorías de masculino y femenino solamente se reconocen y legitiman siempre y cuando reflejen que "la anatomía es el destino".

[5] La expresión "el problema del género" (gender trouble) es una referencia explícita al reto que la autora Judith Butler plantea en su libro *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* al proponer una teoría del género como una construcción, como una *performance*. El texto de Butler, en el que se articulan algunas cuestiones que aquí son objeto de análisis, será citado en otras ocasiones.

proyecto ideológico de *El silencio de los corderos* abraza lo "diferente" solamente para rechazarlo y así, paradójicamente, niega lo que pretendía incluir. Ante esta contradicción, nuestro propósito es demostrar que las representaciones que la película hace de Clarice Starling, la protagonista femenina, de la figura monstruosa del asesino en serie, conocido como Buffalo Bill y del indescifrable Hannibal Lecter (Anthony Hopkins), cuando se analizan minuciosamente, aparecen como una apología de la era de la modernidad; una era en la que la concepción del sujeto (masculino) como unificado, libre, auto-suficiente y autónomo no supone sino la perpetuación de actitudes misóginas y homófobas que todavía hoy se siguen legitimando en nombre de la "razón".

Uno de los logros más persuasivos de *El silencio de los corderos* es sin lugar a dudas la representación de Clarice Starling, una joven atractiva a punto de convertirse en agente del FBI. Ella es, por definición, el perfecto estereotipo femenino de la imagen patriarcal del papel de la mujer en nuestra sociedad contemporánea. Lógicamente, Clarice se ajusta al canon de Hollywood de los 90, el cual frecuentemente demanda la presencia de una mujer activa, como protagonista, en la mayoría de sus géneros: algunos ejemplos de esta "nueva mujer de los 90" se pueden apreciar en películas como *Mujer blanca soltera busca, Alien, Thelma y Louise, La mano que mece la cuna, Instinto Básico, Copy Cut,* etc. Como ocurre con las protagonistas de estas películas, Clarice es joven, blanca, soltera, inteligente y atractiva. Aunque adaptado a gustos y sensibilidades contemporáneas, parece, no obstante, que el personaje de Clarice sigue estando definido de acuerdo con conceptos tradicionales de feminidad. Por ello, sostenemos que esta película adopta un punto de vista contradictorio -y del que, a nuestro parecer, debemos sospechar- cuando se representa a Clarice como un sujeto activo femenino dentro de un mundo extremadamente patriarcal, aquí ilustrado por la institución masculina del FBI. En este sentido, pensamos que considerarla como una heroína fuerte solamente porque vence y mata a "el monstruo" al final de la película, puede ser el resultado de una lectura que básicamente se centra en su personaje desde un punto de vista exclusivamente narrativo. Y sin embargo, incluso este concreto punto de vista, resulta ser problemático, porque la fuerza narrativa del personaje de Clarice se debilita por la constante cosificación de una mujer temerosa e insegura que la película plasma visualmente.

En la primera escena del filme, Clarice es situada en un escenario abiertamente hostil, implícitamente relacionado con unos obstáculos naturales (léase desde la conceptualización patriarcal) que ella tendrá que superar para convertirse en una agente del FBI. Mientras Clarice se entrena física y mentalmente para superar estos obstáculos, un primer plano de las palabras grabadas en el tronco de un árbol "Sufrimiento, Agonía, Dolor, Ámalos", nos recuerda, dado que remiten a un excesivo sufrimiento y esfuerzo físico, el

precio que una mujer tiene que pagar cuando trabaja en un espacio que culturalmente no le pertenece. Bajo este escenario sadomasoquista, el éxito de Clarice viene dado a costa de su victimización y sufrimiento. Esta referencia que identifica el sufrimiento femenino como una "virtud", vincula claramente a Clarice con creencias religiosas y cristianas, a menudo utilizadas para "animar" a las mujeres a aceptar abusos mentales y físicos. Es como si el martirio la hiciera más aceptablemente femenina.

La diferenciación que la película hace de Clarice como lo otro femenino no es en absoluto gratuita, ya que su cuerpo aparece constantemente señalado como femenino. Siempre que se le pide investigar como agente del FBI, la película deliberadamente abusa de su posición patriarcal y la empuja a ocupar el espacio de lo otro, comúnmente asignado a las mujeres. Esta óptica de violencia y sexismo se revela drásticamente cuando Clarice es enviada como cebo por su jefe Crawford para persuadir al psiquiatra Hannibal Lecter. Clarice, en primer lugar, tiene que escuchar las insinuaciones del Dr. Chilton, un psiquiatra que estudia el caso de Hannibal: "¿Sabes? Aquí vienen muchos detectives pero ninguno tan atractivo. ¿Pasarás la noche en Baltimore? Porque esta ciudad puede ser muy divertida si tienes un buen guía". Obviamente, esta actitud del Dr. Chilton tiene sentido si pensamos que él es, en cuanto hombre, el que tiene el poder y quien, por lo tanto, se puede permitir hacer un comentario como éste. ¿Cuál hubiese sido la respuesta de los espectadores si la película hubiera invertido los roles, y hubiese sido Clarice quien formulara una pregunta de este tipo? Ciertamente, el efecto hubiera sido completamente diferente.

Si por un lado, cabe la posibilidad de argumentar que la película expone estas agresiones y abusos patriarcales en contra de las mujeres de una manera crítica, con el fin de concienciar a los espectadores sobre estas situaciones injustas, tampoco se puede negar, por otro, que al representar al Dr. Chilton según un estereotipo patético y sexista, *El silencio de los corderos,* desafortunadamente, denigra la posición de Clarice como mujer. Es más, la política contradictoria y problemática de la película pronto se corrobora en la escena que sigue a la citada, en la que los compañeros de celda del Dr. Lecter, respirando fuertemente, intentan tocar a Clarice porque no han visto a una mujer desde hace años. Entonces, Miggs, uno de los presos, susurra una obscenidad -"Puedo oler tu coño"–, y lo primero que el Dr. Lecter hace es forzar a Clarice a repetirla. La feminidad de Clarice es molestamente reiterada por su olor corporal, ya que el Dr. Lecter insiste en su atractivo femenino por el recurso de nombrar las diferentes cremas corporales que utiliza. De nuevo, el común tropo genérico que une a la mujer con su naturaleza no hace sino perpetuar que las identidades de las mujeres no pueden separarse de sus *cuerpos,* de sus apariencias físicas, de sus cremas, de "zapatos baratos y de esa facilidad para dejarse sobar en los asientos traseros de los coches", como Hannibal dice. Aún con todo, la humillación más denigrante que sufre Clarice se produce cuando Miggs eyacula en su cara. Semejante

insulto habla por sí solo. Como es de esperar, la respuesta de Clarice ante este acto –sus lágrimas, agitada respiración, impotencia y vulnerabilidad–, subraya continuamente su feminidad y sus características femeninas. Y también se podrían mencionar otras escenas en las que Clarice es marginada en momentos cruciales: por ejemplo, cuando su jefe y figura paterna Jack Crawford la aleja del grupo porque quiere discutir en privado ciertos aspectos "sexuales" relacionados con el asesinato de Kimberly, una de las víctimas. Del mismo modo, ya en las últimas escenas, cuando el FBI cree estar a punto de atrapar a Buffalo Bill, Crawford, muy cautelosamente, le pide a Clarice retirarse de esta peligrosa operación (obviamente, peligrosa para las mujeres), al mismo tiempo que le da las gracias por su ayuda (¿femenina?).

La impresión general es que el modelo de Clarice como una nueva heroína es débil y algo frustrante. Aunque la voluntad de la película por incluirla en el orden simbólico podría verse como un elemento progresista y revolucionario, pensamos que una narración que intenta reescribir el género a partir de una perspectiva que no deja de ser patriarcal, una perspectiva que da privilegio a unas pocas voces (la del FBI y la del Dr. Lecter) negando otras (la de Clarice y Buffalo Bill), refuerza, en última instancia, las prácticas discursivas y visuales dominantes en aquellos que las crean. "Las definiciones pertenecen a los definidores, no a los definidos", nos recuerda sabiamente Toni Morrison (Toni Morrison, 1988: 190). En esta película, Clarice Starling es definida y codificada por el FBI, cuyo orden simbólico, al que ella no pertenece, reclama, paradójicamente, su presencia, aunque como medio de reafirmarla en su diferencia en cuanto mujer. Y sin embargo, a pesar de la misoginia del filme, el personaje de Clarice es atractivo y tiene un gran éxito para la mayoría de las espectadoras. De hecho, el propio director, Jonathan Demme, declaró que la película "se reía del patriarcado", añadiendo que su intención, en cualquier caso, era hacer una película subversiva (Badley, 1995: 137). Sin embargo, ¿qué quiere decir aquí "subversiva"? ¿Quizá lo es el hecho de dar voz a un personaje femenino que lucha para resolver un caso y obtiene la victoria? Esto sería demasiado reductivo. No obstante, en un plano más teórico, la exploración del personaje de Clarice como una heroína positiva ha sido a menudo defendida y reivindicada por el significado adherido a la actriz Jodie Foster, quien, según Linda Badley, "reúne oposiciones del tipo masculino-femenino, público-privado, homosexual-heterosexual, dentro-fuera, más que ajustarse solamente a una de ellas" (Badley, 1995: 170).

Así, aunque relevante para una renovada reivindicación de las propias subjetividades y deseos de las mujeres, la transgresión de Clarice de las barreras de género se plantea, en general, de una manera que permanece problemática. Mientras el discurso narrativo predominante representa a Starling como una mujer fuerte e independiente, la narración de sus memorias más íntimas, contadas por medio de *flashbacks*, produce justamente el

efecto contrario, operando para articular su soledad y sentido de exclusión. La exploración que hace la película de sus recuerdos personales es significativamente desvelada en una yuxtaposición de imágenes privadas y subjetivas, que hacen alusión a su niñez, y que, no por casualidad, aparecen siempre después de haber sido objeto de algún tipo de agresión o exclusión masculina.

En este sentido, la figura de su padre fallecido le facilita su entrada en el orden simbólico y, simultáneamente, la sitúa en un espacio seguro, en una zona imaginaria en la que Clarice encuentra refugio y protección. Sin embargo, este salto al pasado de Clarice funciona como una sutil maniobra para reproducir la dicotomía sujeto-objeto. En otras palabras, al reflejar su impotencia, la película sugiere que la identidad emancipatoria de las mujeres todavía permanece unida a la "ley del Padre" por el cordón umbilical de una hija frágil y vulnerable. La nostalgia es siempre un deseo de algo que se ha perdido para siempre porque nunca estuvo presente. Judith Butler, nos ofrece una visión interesante de la construcción del género como melancolía:

> "la identificación es la del dominio psíquico del objeto, y puesto que tales identificaciones vienen a formar el ego, entonces el objeto perdido continúa rondando y habitando el ego como una de sus identificaciones constituyentes. La identificación melancólica permite la pérdida del objeto en el mundo exterior precisamente porque nos da una manera de preservar el objeto como parte del propio ego, y así, de evitar la pérdida como una pérdida completa" (Butler, 1995: 22-23).

En este contexto, el anhelo de Clarice de un regreso imposible del padre, con quien está en deuda en relación con su propia identidad, enfatiza que la construcción de nuestras identidades, como sujetos que deseamos y hablamos, se define sólo, y únicamente, alrededor de la esfera masculina, nunca en función de la femenina. Significativamente, la figura de la madre está *ausente* tanto en el mundo interior de Clarice como en el exterior. La internalización que Clarice hace de su objeto perdido aparece meramente para identificarla con la figura del padre y, de este modo, facilitarle la ocupación del espacio masculino. La imposibilidad de encontrar un espacio femenino dentro de esta economía, es otra forma de silenciar a las mujeres y mantenerlas marginadas. Así, resulta interesante mencionar cómo *El silencio de los corderos,* al presentarnos a una Clarice como una heroína que está sola en un medio masculino, evita la exploración de una relación interracial con su compañera negra Ardelia. El personaje de Ardelia aparece meramente para reproducir el estereotipo de la mujer negra como "cuidadora" y guía espiritual, tal y como reflejan las pocas escenas en las que las dos mujeres se encuentran juntas.

Considerando todo lo mantenido hasta el momento, analizamos, en lo que sigue, otro ejemplo de "diferencia", igualmente establecido desde un punto de vista masculino racional. Nos referimos a la representación que la película ofrece de un asesino en serie, conocido como Buffalo Bill, quien arranca la piel a las mujeres para hacerse con ella su propio traje. Terriblemente violento y espantoso, este acto refuerza la victimización de las mujeres en todos los niveles. Así, no sorprende que este ejemplo resulte ilustrativo de hasta qué punto las más horribles denigraciones sociales y culturales pueden funcionar como una atracción global para el espectador y, en última instancia, de cómo estos actos son deliberadamente desplazados en la figura monstruosa de un hombre "que odia su propia identidad, que cree que por eso es transexual pero que su patología es mil veces más salvaje y más terrorífica", tal y como lo define el Dr. Lecter.

Si Buffalo Bill es en realidad tan terrorífico, no es solamente porque trate a las mujeres como si fueran meros objetos, sino también porque transgrede y atraviesa las barreras establecidas del género, reivindicando, de esta manera, que el género es construido. Este "problema del género" cuestiona la suposición esencialista de que "la anatomía es el destino", y concluye que el género, ni el masculino ni el femenino, no puede ser restringido por el sexo. Aparentemente interesada en tratar la noción de género como una construcción cultural, como una "performance" que se puede elegir voluntariamente, la exploración que la película realiza sobre este asunto hubiese podido ser un gran reto si no fuera porque el personaje de Buffalo Bill aparece dibujado de un modo tan terriblemente negativo. Puesto que Buffalo Bill es caracterizado como un asesino sádico, exclusivamente unido a características animales, no-humanas, por medio del poder que tiene para transformar su piel, su cuerpo puede aparecer como una metonimia asociada con la superficialidad y el vacío. Su "naturaleza" no se ajusta a la razón humanística que defiende el filme, principalmente porque Buffalo Bill no tiene un conocimiento moral ni una esencia pre-existente de género, y ello es lo que justifica la necesidad de su eliminación al final de la película. Como ya se ha apuntado anteriormente, quien legitima la razón, quien establece lo que es racional o monstruoso, juega un papel crucial cuando se trata de definir las estructuras de un poder jerarquizado que se sostiene por la exclusión de algunos de sus miembros. Si consideramos los postulados de la era de la modernidad como el punto de partida para la inclusión de comportamientos "normales", entonces no resulta sorprendente que Buffalo Bill sea excluido de la ley universal y racional, y que, por lo tanto, se le niegue su pertenencia a ella, por así decirlo. No obstante, en relación con este aspecto nos gustaría retomar la figura de Buffalo Bill no como alguien que se encuentra totalmente fuera de la jurisdicción de la ley patriarcal, sino más bien dentro, en el sentido de que es desde el mismo núcleo de la ley patriarcal desde donde él queda rechazado y expulsado a los

márgenes[6] . En muchos aspectos, su posición como transgresor es similar a la de Clarice. Como ella, Buffalo Bill podría ser víctima de "traumas infantiles asociados con la violencia", tal y como lo apunta el Dr. Lecter, "alguien convertido en un criminal tras años de abusos sistemáticos". Pero, aunque esta justificación de su comportamiento tenga sentido, todavía persiste una distinción crucial entre él y Clarice, porque ella no humilla ni mata.

Rhona J. Berenstein ha teorizado acerca de la vinculación existente entre el concepto de monstruosidad y la transgresión de barreras sexuales: "los monstruos perturban las categorías de diferencia sexual y humanidad. Ellos amenazan la supuesta estabilidad de las identidades sexuales y apuntan la idea de que las llamadas identidades esenciales, que se cree se encuentran bajo el disfraz del *drag*, son fabricadas" (Berenstein, 1995: 245). En esta línea, Buffalo Bill podría ser considerado como una figura afeminada. Lo que aquí se cuestiona, en cualquier caso, es si el acto performativo de Buffalo puede ser leído como una identidad postmoderna que amenaza las identidades esencialistas y estables, o por el contrario, si está basado en ciertas concepciones sexistas de lo femenino como una cualidad esencial de las mujeres. Así, desde su perspectiva, Buffalo considera a las mujeres como animales preciosos que se pueden adornar con plumas, perlas o piel. Como se aprecia en la escena en la que actúa como un travesti, maquillándose e incluso escondiendo su pene entre las piernas para parecer una mujer "real", su "performance", más que plantear "una amenaza a una masculinidad frágil, a un cuerpo desposeído de pene" (Halberstam, 1995: 168), bien puede referirse a la celebración del opresor-masculino sobre lo femenino, tal y como se intentará demostrar en lo que sigue.

Obviamente, Buffalo Bill no sólo obtiene placer al asesinar a sus víctimas, sino también al mirarlas a través de sus prismáticos infrarrojos, una acción que lo sitúa en el papel del hombre *voyeur* sostenedor de la mirada. De modo patente, la última escena ilustra explícitamente su "mirada asaltante"[7] (Clover, 1992: 166-230), ya que se regocija y deleita al observar a una Clarice atemorizada. En esta escena, Clarice es objetivada por el control sádico masculino de Buffalo Bill, que es debido, precisamente, a su activo *voyeurismo*, lo

[6] Algunos críticos, como Judith Butler (1990) y Michel Foucault (1990), han venido insistiendo en el proyecto cultural contradictorio de una ley prohibitiva que sólo genera diferencia para reprimirla en sus propios términos. Según estos críticos, la subversión sería todavía posible por medio de una proliferación de las redefiniciones de los términos de la ley. Solamente entonces, una multiplicidad de identidades y posibilidades de género perturbaría la estabilidad y solidez de concepciones jerárquicas de diferencia (sexual).

[7] Clover establece una distinción entre "una mirada asaltante, figurada como masculina, de la cámara, y una mirada reactiva, femenina, del espectador, y entre el polo en que se localiza la experiencia del terror". Argumenta que "esta mirada que asalta, más o menos figurada fálicamente, es el *sine qua non* de cualquier película moderna de terror (...)Que esta mirada asaltante en primera persona sea una mirada sexuada, figurada explícita o implícitamente en términos fálicos, también es evidente".

que, paradójicamente, le ocasiona finalmente la muerte a manos de la heroína. Si Buffalo Bill no hubiese ocupado la posición tradicional masculina como sujeto controlador de la mirada, Clarice nunca hubiera tenido el tiempo necesario para girarse y disparar sobre él. En este punto, la película opera de acuerdo a una estética en la que "el *voyeurismo* activo es sádico y la sumisión pasiva al objeto es masoquista" (Clover, 1992: 206). Satisfacción y castigo, agresión y victimización se entrelazan narrativa y visualmente en este escenario sadomasoquista.

Es más, creemos que al transformar su apariencia exterior, la característica más abyecta de Buffalo Bill no es tanto su transgresión de las barreras de género, humanidad y naturalidad, como la película intenta sugerir, sino su ursurpación del poder creativo de la mujer para asegurar el control del orden masculino. Al tratar la cuestión del agente y del poder, Angela Carter subraya: "El hombre hace, y está vestido para hacer; su piel es su propio negocio. Él es ingenioso, es el creador de la cultura. La mujer está, y está completamente vestida sin ropa, su piel es propiedad común" (en Hutcheon, 1989: 149). El hecho de que Buffalo Bill esté patológicamente obsesionado con la belleza de la piel de las mujeres sugiere un claro fetichismo. Si consideramos estas pieles femeninas como un fetiche, como un substituto del falo materno que niega y afirma la diferencia sexual de Buffalo Bill, entonces su idiosincrasia se puede leer como un miedo a lo femenino a la vez que como un deseo de darse a luz a sí mismo. "Adquirir el poder de la transformación se asocia con la habilidad de la mujer para dar a luz" (Creed, 1993: 127). Para hacer esto, Buffalo Bill tiene que "matar a la madre" y convertirse en el creador de su propio trabajo.

Dentro de esta economía matricida, sería útil mencionar el mito de Frankenstein o el del dios griego Zeus, dos figuras que, de varias maneras, se apropian del cuerpo maternal y que dominan, metafóricamente, la estructura de las relaciones entre los géneros. Al igual que estas figuras, Buffalo Bill participa en la creencia de que los cuerpos de las mujeres están ahí para ser usados y manipulados. De acuerdo con esto, las mujeres son sus objetos y, de este modo, sus intentos de convertirse en mujer reproducen meramente la estrategia conservadora de la película, diseñada para reírse de una feminidad que es imitada por los hombres sólo porque la propia feminidad *per se* está ahí para ser distorsionada y reapropiada por el orden masculino. Esta lectura masculina implica que siempre hay "un hacedor detrás del hecho" (Butler, 1990: 142). Como Butler ha argumentado, "el agente se asocia normalmente con la viabilidad de un "sujeto", donde el "sujeto" se entiende como un ser que tiene una existencia *previa* al campo cultural que negocia" (Butler, 1990: 142). Bajo esta perspectiva, Buffalo Bill se define como el "hacedor detrás del hecho" y, por lo tanto, no puede ser un travesti real o alguien que carece de identidad, incluso aunque su último fin sea desear ser "un travesti real", como apunta Hannibal. Lo que ahora planteamos es que el género de Buffalo Bill podría entenderse, según la intención del filme, como dado previa y

ontológicamente, como una identidad monstruosa masculina aunque muy diferente de la del Dr. Lecter o de la de Crawford. Pero, en cualquier caso, se trata de una identidad que la película, una vez que la propone, rehúsa admitir como tal, y de ahí que la desplace a un acto de "travestismo" y de "no identidad". Después de todo, ¿no es ésta otra manera de participar en el proyecto ideológico del filme, un proyecto que busca la perpetuación de un modelo binario de las relaciones de poder? Mientras admitimos que el personaje de Buffalo Bill es un *locus* contradictorio donde se reúnen características femeninas y masculinas, seguimos pensando que su representación como lo otro es significativa y deliberadamente desplazada en un cuerpo abyecto y monstruoso, y éste es el motivo por el cual, finalmente, en nombre del orden de la ley y de la razón, tiene que ser eliminado.

A esta exclusión de todo aquello que se considera "diferente", le corresponde, de un modo central, la posición privilegiada de la mente sobre el cuerpo. En esta dicotomía tradicional, la razón aparece exclusivamente como un instrumento *masculino* para conocer la verdad y controlar la sociedad. En *El Silencio de los corderos*, es el personaje del psiquiatra Hannibal Lecter el que representa el poder de la mente humana, ya que él es el único que conoce "la verdad" sobre el asesino en serie que arranca la piel a sus víctimas. Por lo tanto, tomaremos la figura del Dr. Lecter como una metáfora del exceso de la razón, como un producto de la voluntad patológica *masculina* de poder y saber, lo que constituye un claro reflejo de los postulados de la modernidad. Al igual que el sujeto autónomo del humanismo liberal, Lecter representa el individualismo, la autoridad, el poder y una extremada inteligencia, capaz, incluso, de leer otras mentes. Es más, la estrategia del texto para ensalzar su superioridad aparece teñida por un tono altanero y pretencioso, que lo describe como alguien exquisitamente elegante y con buenos modales. Cuando se le mira, se encuentra algo fascinante, incluso cautivador, y no sólo para los otros personajes de la película (especialmente para Clarice), sino para el espectador en general[8] .

El papel de Clarice en relación con el de Hannibal, es de una importancia crucial para la revelación de la verdad de estos personajes. Pues es en esta confrontación de ambos, donde la película conforma el escenario perfecto para el reconocimiento de la relación inmanente entre el poder y el placer. A través de un intercambio *quid pro quo,* los dos aprenden a "codiciar": Clarice desea ansiosamente cualquier información relevante que le

[8] No sorprende que *El silencio de los corderos* sea mayoritariamente elogiada por el retrato que nos ofrece de la figura de Hannibal Lecter como un hombre cuya inteligencia está más allá de lo humano. Esto es realmente lo que lo hace tan temible y a la vez fascinante. En este sentido, nos gustaría mencionar que su ambigua idiosincrasia se asemeja en muchos sentidos a la de otros "monstruos", bien ficticios como Frankenstein o reales como Hitler, quienes, según algunos intérpretes, no fueron sino la consecuencia del poder de la razón llevada a sus límites más inimaginables.

pueda conducir a la captura del asesino; por el contrario, Hannibal se convierte en un vampiro psicológico que solamente anhela información *privada* sobre la niñez de Clarice. Él codicia los recuerdos personales de nuestra heroína y los arranca del olvido con un gran placer. Pero, lo que a primera vista parece un intercambio recíproco de información, se convierte en una significativa dialéctica de opuestos, a través de la cual una parte del binomio siempre resulta ser humillada. El poder de Hannibal es opresivo -incluso molesto– porque fuerza a Clarice a confesar detalles íntimos de su niñez. En gran medida, esta relación se asemeja a la del paciente con su psiquiatra, al fin y al cabo, el Dr. Lecter es un psiquiatra.

Foucault ha teorizado la confesión como "un discurso ritual que se establece dentro de una relación de poder, de una estructura de poder en la que el que escucha es el agente dominador" (Foucault, 1990: 61). Asimismo, mantiene que la confesión fue el primer lugar discursivo en el que la revelación y desvelamiento de la sexualidad del sujeto se llevó a cabo. En *El Silencio de los corderos,* el control de Hannibal sobre Clarice no sólo se manifiesta a través de un discurso arrogante e irónico, sino también a través de su descarada interpretación sexual de las palabras de Clarice. En este sentido, Foucault señala que "esta necesidad de tomar en cuenta el "sexo", de pronunciar un discurso sobre el sexo, no se deriva exclusivamente de una actitud de moralidad sino además de una actitud de *racionalidad*" (Foucault, 1990: 24, la cursiva es nuestra). Ciertamente, la voluntad de saber, por parte de Lecter, los secretos sexuales que pueden esconderse tras las historias de Clarice, lo dota de un control absoluto sobre "los pecados de uno mismo, los pensamientos, los deseos o sobre todo aquello que es más difícil de decir" (Foucault, 1990: 59). Merece la pena mencionar cómo, en esta película, la relación entre Lecter y Clarice envuelve un consumo de información que remite al tráfico de la privacidad de uno mismo y al control que se ejerce sobre ello, lo que es, en definitiva, un control de la mente sobre el cuerpo.

Como ya se ha reiterado, la posición privilegiada de Lecter como el sujeto que desea, le permite obtener placer de las dolorosas memorias que Clarice tiene de su niñez, incluso a costa de herir sus sentimientos. En algunas escenas, podemos apreciar cómo Lecter está jugando abiertamente un juego de seducción –guiñándole un ojo, acariciando sus dedos y haciéndole preguntas del tipo: "¿Cree que Crawford la desea sexualmente? Claro, que es mucho mayor, pero ¿cree que se imagina escenas? ¿Que sueña con cosas como follarla?"-. O, por ejemplo, como cuando se refiere a su tío de este modo: "¿Es que el ranchero la obligó a hacerle una felación? ¿La sodomizó?". De igual manera, Lecter se dirige a la madre de Catherine, la última víctima secuestrada por Buffalo Bill: "Dígame Senadora, ¿crio usted misma a su hija Catherine? ¿Le dio usted el pecho? Eso le endureció los pezones, ¿no? Dígame mamá, ¿qué le picará cuando su nenita ya esté muerta? Una cosa más, Senadora, me encanta su traje".

Esta identificacón misógina que vincula a las mujeres con su sexualidad sirve para reproducir las relaciones binarias entre el sujeto-hombre y el objeto-mujer, por medio de las cuales la mente y la razón aparecen insistentemente asociadas con la masculinidad, mientras que lo femenino queda reflejado en la superficialidad del cuerpo.

La actitud sexista del Dr.Lecter no resulta tan ajena a la de Miggs, a la del Dr. Chilton, a la de Crawford o a la de Buffalo Bill. En cierta manera, incluso podría ser considerada más peligrosa, sobre todo si consideramos el acto canibal y salvaje que acometió contra la última mujer que vio. El Dr. Chilton describe a Clarice este acto, mientras están mirando la foto de la mujer, en los siguientes términos: "los médicos le reconstruyeron la mandíbula, más o menos, y le salvaron un ojo". Lecter aparece también caracterizado como un monstruo, uno que literalmente muerde y se come a sus pacientes, "tragándose sus vidas privadas". Sin embargo, su monstruosidad poco tiene que ver con la de Buffalo Bill. Lecter no escucha música heavy sino clásica, no cose sino que lee los libros de Marco Aurelio, no es matado sino admirado. Como puede apreciarse, sus características aparecen asociadas con los principios básicos de un comportamiento racional. Es interesante destacar cómo, en la película, las sentencias "busca en ti mismo" y "en tu interior" (recordemos que Clarice es enviada por el Dr. Lecter a explorar un guardamuebles abandonado que se llama, significativamente, "YourSelf Storage" –"El almacén de tí mismo"– así como la simplicidad de los escritos de Marco Aurelio, o la melodía clásica lineal y el dibujo de Clarice con un cordero en sus manos –solamente coloreado por inocencia– dotan de un privilegio exclusivo a la mente a costa de la visibilidad y excesos del cuerpo.

Siguiendo la lógica de la razón (o la del filme) parece que "buscar en el interior de uno mismo" tal y como el Dr. Lecter le recuerda a Clarice, es la única manera de conseguir una identidad autónoma. Qué sea lo lícito o ilícito, qué constituya la verdad y la esencia de la razón, y en último lugar, qué deba ser silenciado, son cuestiones que se definen dentro de este discurso monolítico y totalitario. La imagen de Hannibal Lecter reproduce en todo momento una de las partes de las dicotomías masculino-femenino, sujeto-objeto, yo-otro, subrayando su poder en la posición dominante. Como sujeto masculino, afirma su totalidad solamente negando a lo otro-femenino. A este respecto, conviene citar uno de los diálogos más significativos de la película británica *Orlando* (Sally Potter, 1992) en el que el personaje ficticio del poeta inglés Pope afirma: "El intelecto es un lugar *solitario* y por lo tanto un terreno bastante inapropiado para las mujeres, quienes deben descubrir sus naturalezas a través de la guía de un *padre o marido*" (Sección 'Sociedad' 1750, los subrayados son nuestros). Y esto es, precisamente, lo que una película como *El Silencio de los corderos,* muy sutilmente, intenta reflejar, ya que Clarice descubre "su natulareza" de agente brillante del FBI solamente gracias a la guía de la figura fantasmagórica, blanca-patriarcal de su padre

y, finalmente, a través del control amenazador que el Dr. Lecter ejerce sobre ella. Es realmente reconfortante saber que "nuestra naturaleza" se encuentra, después de todo, en unas manos tan seguras.

CONCLUSIONES

Aunque la película es muy rica en detalles y establece inteligentemente una conexión entre la hibridez de géneros fílmicos y de sexo[9] , su aparato ideológico, no obstante, permanece atrapado en el discurso racional contradictorio de la modernidad. El texto de Demme se revela como un *locus* contradictorio que, por un lado, expone el agotamiento de la racionalidad aunque sin salir de su esquema propio y que, por otro, plantea una crisis de identidad, en un alto grado de conciencia, que dota de un nuevo sentido a lo que significa no tener una identidad estable en los 90. No obstante, esta identidad postmoderna, más que ser el epítome de un modo colectivo de hablar en voz alta sobre todo aquello que es más íntimo, esto es, sobre nuestras identidades, nuestros mitos, nuestros deseos, nuestros cuerpos, es tratada por la película como un asunto individual que exclusivamente afecta a "lo otro". Desde este punto de vista, se toma el postmodernismo como un emblema que envuelve un retorno desafortunado de "lo diferente", que queda así desplazado en figuras femeninas y monstruosas.

El silencio de los corderos, no obstante, ha sido catalogada como "una película de terror *postmoderna*" (Halberstam, 1995: 163, el subrayado es nuestro). Sin embargo, las estrategias de la película para conseguir este enfoque postmoderno continúan siendo deudoras del patrimonio de la razón. Por un lado, el filme reflexiona sobre "el problema del género" y de la "diferencia", por otro, sin embargo, supone un sutil intento de resucitar a un sujeto cuya *raison d'être* es la voluntad de saber. Esta epistemofilia, deseo patológico de conocer lo desconocido, lo oculto, es lo que garantiza la solidez de una estructura jerarquizada de poder, en la que el control del opresor sobre el oprimido celebra el

[9] Aunque nuestro análisis se centra en la confusión del género sexual más que en una hibridez de géneros fílmicos, resulta interesante notar cómo *El silencio de los corderos* establece una relación correlativa entre género sexual y género fílmico (*gender confusion - genre hybridization*). Por un lado, la película ofrece algunos espacios "alternativos" para hombres y mujeres en términos de la movilidad del género sexual. Por otro, igualmente ofrece la posibilidad de realizar un estudio más amplio de su propia narración y *mise-en-scene* a través de una exposición de varios géneros fílmicos. Así, podríamos afirmar que esta película adopta características de "películas de mujeres", de *slasher* o cine de terror, de *thriller* o de historia detectivesca. Tal mezcla e hibridez podría ser paralela al intento de la película por incluir diversidad y apertura en cuanto a representaciones culturales contemporáneas.

conocimiento sobre "lo otro", simplemente para negar-"lo" y convertir-"lo" en diferente. Así, el principio de una identidad fija, estable y no-contradictoria, sigue siendo el punto de partida, para la definición de entidades "inestables" que pueden problematizar la coherencia interna de las relaciones binarias. Dicho en otras palabras: de acuerdo con el discurso optimista de la Ilustración, la Razón es el único instrumento para adquirir conocimiento y progresar en un sentido moral y científico; resulta paradójico, pues, que la razón sea también la que legitima un sistema cerrado de oposiciones binarias que juzga lo que es 'racional' y lo que es 'irracional', lo que es humano y lo que es monstruoso, lo que es el bien y lo que es el mal. El Yo moderno no puede existir sin "lo Otro"[10] . Consecuentemente, quién defina a quién y cuáles sean las implicaciones ideológicas que se hallen tras este poder, ha resultado ser una ley de doble filo, una ley redentora y culpabilizadora, a través de la cual, los personajes principales de *El silencio de los corderos,* son admitidos o rechazados, dependiendo del grado moral de sus transgresiones. Así, la transgresión de Clarice de las barreras del género, aunque sometida a humillación, no es presentada tan negativamente como la del asesino sádico Buffalo Bill. En este mismo sentido, el Dr. Lecter, a pesar de sus "malas vibraciones", representa la monstruosidad legitimada de la película.

Al afirmar la primacía de una posición dominante, esta película permanece unida al principio del orden, ya que, finalmente, deja en libertad a la voz de la inteligencia y de la razón (Dr. Lecter) y, al mismo tiempo, silencia los gritos del cuerpo de Buffalo Bill con la muerte. Clarice Starling, aunque tiene "éxito" en su trabajo, no es sino a expensas de su codificación por medio de "características femeninas", de cualidades que la definen como lo-otro-femenino. El marco teórico de estas características, un marco que se apoya, altamente, en un sujeto autónomo masculino, solamente se puede mantener excluyendo todos esos aspectos y categorías que aparecen como lo "diferente". De hecho, la relación de poder que se establece, a través de este discurso totalitario, se justifica con la postulación de un estatuto universal y ontológico de un modo de concepción del yo, que pretende ser una ley *natural* de unidad e identidad. Limitar la construcción del género a una posición esencialista implica al mismo tiempo, negar la posibilidad de una proliferación

[10] Se ha debatido mucho sobre la cuestión de si la humanidad fue progresando intelectual y moralmente desde la Ilustración. Toni Morrison, por ejemplo, sugiere que "esos conceptos de autonomía, autoridad y poder absoluto solamente son posibles si se usa el término "Africano" como sinónimo de crudeza y salvajismo" (1992: 44). Aunque ella se refiere más concretamente al discurso contradictorio de la modernidad en la definición de "Americano frente a Africano", no obstante, argumenta que la Ilustración está aliada con la "jerarquía de la razón". Las siguientes palabras, son un ejemplo más que no hace sino corroborar la exclusión de "lo otro" dentro de un sistema de oposiciones binarias. Tal y como Morrison apunta: "hay una conexión histórica entre la Ilustración y la institución de la esclavitud –los derechos del hombre y su esclavitud–. No nos debería sorprender que la Ilustración pudiera hospedar a la esclavitud, nos debería sorprender si no lo hubiera hecho. El concepto de libertad no surgió de una vacuna. Nada ensalzó más a la libertad – si de hecho no la creó– que la esclavitud" (Morrison, 1992: 42)

de subjetividades e identidades. Mientras esta razón monolítica continúe siendo altamente admirada y glorificada por películas como *El silencio de los corderos*, entonces cualquier intento de analizar "nociones no estables" de género, sexualidad e identidad permanecerá inoperante o en el olvido. Si "el sueño de la razón produce monstruos", quizá es hora de preguntarse si el sueño de monstruos producirá un tipo de razón *diferente*.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

Badley, Linda. 1995. "Looking for the Mother in *The Silence of the Lambs*". En *Film, Horror, and the Body Fantastic*. Wesport, Connecticut, London: Greenwood Press, 137-150.

Berenstein, Rhona J. 1995. "Spectatorship as Drag: The act of Viewing Classical Horror Cinema". En Williams, Linda. *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*. New Brunswick: Rutgers UP. 231-69

Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. London and New York: Routledge.

---------- 1995. "Melancholy Gender/Refused Identification". En Berger M., Wallis B., Watson S. (eds). *Constructing Masculinity*. London and New York: Routledge. 21-36.

Clover, Carol J. 1992. "The Eye of Horror". En *Men, Women and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton, New Jersey: Princeton UP. 166-230.

Creed, Barbara. 1993. "Dark Desires: Male Masochism in the Horror Film". En Cohan, Steve and Hark, Ina Rae (eds). *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. London and New York: Routledge. 118-133.

Demme, Jonathan. *El Silencio de los Corderos* (película) 1990. USA.

Foucault, Michel. 1990. *The History of Sexuality* (Vol. 1-3). New York: Vintage Books.

Halberstam, Judith. 1995. "Skinflick: Postmodern Gender in Jonathan Demme's *The Silence of the Lambs* ". En *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Durham and London: Duke University Press. 161-177.

Hutcheon, Linda. 1990. *The Politics of Postmodernism*. London and New York: Routledge.

Morrison, Toni. 1988. *Beloved*. New York: Plume Fiction.

---------- 1992. *Playing in the Dark. Whiteness and the Literary Imagination*. London: Picador.

Potter, Sally- *Orlando* (película) 1992. UK.

Suárez, Juan. 1997. "Modernism and Gender Trouble". En *Cuadernos de Filología Inglesa*. Vol. 6.1. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia. 9-31.