

Simpatía por el demonio

RESUMEN: Se ha destacado que varias series de televisión recientes empujan los límites de la capacidad de la audiencia de identificarse con protagonistas malvados. A partir de una revisión de diversas obras de ficción literarias y audiovisuales, y ensayísticas, el autor conjetura que quizás nos encontramos en un periodo de transición ética, asociado a la moral sexual y a lo posthumano. Quizás transitemos por un momento histórico análogo al que describió el medievalista Jacques Le Goff en su clásico *El nacimiento del Purgatorio* (1981): la emergencia de un mayor grado de complejidad ética, como el que requirió, en el siglo XII, la “invención” de un estado transitorio intermedio de purificación y expiación de los pecados.

PALABRAS CLAVE: Mal, Banalidad, Gnosticismo, Doble, Empatía, Moral sexual, Posthumano.

ABSTRACT: It has been noted that several TV series have recently stretched the capacity of audiences to identify with evil characters. Based on an overview of several works of fiction, both literary and visual, and essays, the author proposes that we might have entered a period of ethical transition, in areas such as sexual morals and the post-human. We may be living through a historical period analogous to the one described by French medievalist Jacques Le Goff in his classic study *The Birth of Purgatory* (1981): the emergence of a higher degree of ethical complexity, such as the one that required the “invention” in the 12th Century of a transitory intermediate state of purification and atonement of sins.

KEY WORDS: Evil, Banality, Gnosticism, Double, Empathy, Sexual morals, Post-human

Sergio Missana
Stanford University, BOSP
Santiago, Chile

Artículo recibido el
11/07/2014 y aceptado
el 03/10/2014

VERBUM ET LINGUA
NÚM. 4
JULIO / DICIEMBRE 2014
ISSN 2007-7319

En su reseña de *El castillo en el bosque* (2007), la última novela publicada en vida por Norman Mailer, una fantasía sobre la infancia de Hitler, J. M. Coetzee afirmó con agudeza que la “banalidad del mal” ha devenido en un lugar común, casi una expresión va-

cía. Hoy pocos se atreven –sobre todo en las filas del periodismo, pródigas en “ideas recibidas”– a utilizar la palabra “mal” sin agregar “banalidad”, temiendo quedar mal... o pecar de banales. El término acuñado por Hannah Arendt en 1963 en su ensayo sobre el juicio de Adolf Eichmann en Jerusalén puede asociarse a una de las vertientes de la tradición ética judía, quizás la más enigmática de ellas, contenida en el Libro de Job y en Eclesiastés. La visión clásica, profética, consagrada en Éxodo, explicaba el mal en este mundo –y sobre todo las terribles catástrofes que se habían desencadenado sobre los hebreos– en función del incumplimiento del pacto del pueblo elegido con Dios, quien se mostraba implacable pero también intervenía para ayudarlo a enmendar el rumbo hacia la tierra prometida. En Job y Eclesiastés (libro en que incluso se niega la existencia del alma después de la muerte) el mal aparece contaminado de sinsentido o al menos desprovisto de un sentido que resulte asimilable por las mentes humanas. Esta visión nihilista iba a dar paso, dos siglos antes de nuestra era, a la visión apocalíptica, según la cual la enfermedad, la injusticia y la crueldad imperaban en el mundo porque este había sido conquistado por fuerzas demoníacas. Los apocalípticos esperaban la inminente intervención de Dios (con o sin la ayuda de un agente humano, el ungido o Mesías, un poderoso rey guerrero que encabezaría las huestes divinas) para reestablecer su Reino en la Tierra. Una generación tras la crucifixión, ese Reino tangible –que no acababa nunca de llegar– mutó en la idea de un más allá, un paraíso (e infierno) tras la muerte física. El apocalíptico

fue contemporáneo de otra justificación del mal, que iba a quedar excluida de los textos canónicos: el gnosticismo, según el cual nuestro entorno sufre de irrealidad y no es obra de Dios sino de los demiurgos, divinidades menores y deficientes. Su cosmovisión resultaba paradójicamente optimista: este valle de lágrimas no era, como iba a postular Leibnitz, el mejor de los mundos posibles, sino lo opuesto: una prisión atroz, un exilio. En la cosmología de Basílides, que sólo conocemos por lo que le han imputado sus ensañados detractores, del Dios inmutable y sin nombre emanaron siete demiurgos que crearon y presiden el cielo. De este primer cielo procedió un cielo más bajo, duplicado o sombra del primero. Del segundo emanó un tercero y así 365 veces. “El Señor del cielo del fondo”, como subraya Borges, “es el de la Escritura y su fracción de divinidad tiende a cero” (Borges, 1931). Se ha dicho que todo lo que los seres humanos somos capaces de concebir o imaginar existe, de alguna manera, en alguna parte, asociado a la notable persistencia, en todas las épocas y culturas, de historias que actualizan la confrontación entre el bien y el mal. También se ha afirmado que ese dualismo conlleva una externalización de pugnas internas. La ambivalencia ética de esa contienda cíclica e incesante cristalizó de manera más evidente en el siglo XIX en el motivo del *doppelgänger*: el doblamiento del doctor Jekyll en Edward Hyde (y de Dorian Gray, que a su vez es un doble de Jekyll) no separa el bien del mal: Hyde representa la sombra, los instintos y pulsiones más oscuros de Jekyll, que es, como todos los seres humanos, éticamente dual. La escisión, en muchos

relatos, en dos bandos opuestos, de signo positivo y negativo, no sólo permite esquivar esa ambigüedad inherente sino que resulta funcional a la mecánica narrativa (y teatral), que se vale del conflicto como motor argumental decisivo. Sobre todo en el cine, el mal ha asumido la forma de un enemigo que debe ser desentrañado – cuando no construido – antes del enfrentamiento y victoria ritual de las fuerzas del bien. El villano cinematográfico por excelencia ha sido el Dr. No (en sus múltiples avatares), quien encarna el mal con un plan, el mal que concibe un orden – aunque megalómano y demencial – y que es posible asociar, en último término, a Hitler; el mal dotado de una lógica (y, por lo tanto, no banal) que puede ser utilizada para derrotarlo. De un modo obsesivo, el cine de Hollywood ha machacado la asociación entre el mal y a los excesos del capitalismo, en conspiraciones corporativas en que la corrupción del poder se ve enfrentada – como Goliat contra David – a la integridad sin claudicación de los individuos. En tales ficciones se puede entrever una apología indirecta del sistema, que no es malo en sí mismo sino que puede ser torcido para fines ilícitos o inmorales, y que muchas veces se revela, en los giros finales, capaz de extirpar a las manzanas podridas, de redimirse. Entre las escasas excepciones a esa regla se cuentan algunos thrillers políticos de los setentas, como *The Parallax View* (1974) de Alan Pakula, en que el paranoico “héroe” que busca desentrañar el entramado de una conspiración es finalmente aplastado sin misericordia por las fuerzas del mal. Muchas fantasías conspirativas denotan la vieja fascinación/repulsión despertada por las

sociedades secretas, que en algunos momentos han llegado a constituir verdaderos estados dentro de un Estado: la idea de que el poder es un simulacro, un juego de espejos que oculta otro poder secreto y quizás siniestro.

La confrontación entre los bandos de la luz y de la sombra, en particular en las cercanías del género policial, tiende a configurarse en ficciones estructuradas como partidas de ajedrez. Toda investigación, toda pesquisa conjetural, es un intento por identificar cadenas causales, por leer a los otros, por reconstituir – a partir de indicios inconexos, mediante pensamiento abductivo – las decisiones del adversario y, de ser posible, anticiparse a ellas. Ricardo Piglia ha observado que la literatura se asienta sobre una convención básica: la posibilidad de traspasar, al menos en apariencia, la opacidad fundamental de los otros. En esto cita a E. M. Foster: “Conocemos mejor a los personajes de la literatura que a nuestros amigos, porque de nuestros amigos no sabemos lo que piensan ni lo que desean” (Piglia, 2013). La narrativa policial escarba en ese misterio que son los demás, busca desentrañar, aunque sea parcialmente, su enigma. Proporciona el consuelo de un mal que admite una racionalización. Y lo hace a partir de la premisa más bien pesimista de que los instintos más bajos, las pulsiones destructivas, se encuentran de alguna manera más próximas que su opuesto al núcleo de ese misterio. Por contraste, el mal sin fisuras resulta perturbador. En las novelas de Cormac McCarthy, por ejemplo, la violencia es ubicua y no parece tener origen o causa, estalla como una fuerza física, por generación espontánea.

El Juez Holden, el memorable villano de *Meridiano de Sangre* (1985), que comienza en un plano más bien secundario y acaba por usurpar y desbordar los límites del relato, lleva a un extremo la insondabilidad del mal. Ese sujeto corpulento, lampiño, misterioso, erudito, sanguinario, sádico, pálido, insomne, pedófilo, que ha sido descrito por Harold Bloom (1985) como “la figura más terrorífica de toda la literatura norteamericana”, no parece obedecer a lógica alguna y a ratos se asemeja a una encarnación sobrenatural del mal, como la ballena blanca del gran referente literario de McCarthy: Herman Melville. No hay transacción posible con el Juez Holden, ni es concebible un desciframiento de sus acciones o intenciones: es un agente de destrucción irreductible, en estado puro.

Se ha destacado que en varias series de la actual “era dorada” de la televisión norteamericana, desde *Los Sopranos* hasta *House of Cards*, pasando por *Breaking Bad*, se empujan los límites de la capacidad de la audiencia de identificarse con un protagonista malvado. *Los Sopranos* da una vuelta de tuerca a *El Padrino*, cuyo conflicto central era ético y se situaba en un punto de transición: entre una mafia a la antigua, con estándares, sujeta a un código de honor, y una nueva generación más inescrupulosa. En *House of Cards*, en particular en la versión original inglesa, se enfatizaba la deuda con los malvados de Shakespeare, en especial con Macbeth y Ricardo III. En los villanos shakesperianos se amalgaman el nihilismo, el sadismo, la conciencia crítica, el sentido estético y, sobre todo, la codicia de poder, la ambición destructiva y autodestructiva

descrita en *Hamlet* –con resonancias gnósticas– como “la sombra de un sueño”.

Bryan Cranston –actor de carácter situado en un rol protagónico– se ha erigido en *Breaking Bad* en el Al Pacino o el Robert de Niro de su generación (equiparable al de Niro de los buenos tiempos, de *El padrino II*, *Taxi Driver* y *Toro salvaje*, no la triste caricatura de sí mismo en que se ha transformado en los últimos años, un amasijo de tics). Cranston da vida a la gradual metamorfosis de Walter White, un profesor de química brillante pero derrotado por la vida y enfermo de cáncer, en su *alter ego* Heisenberg: “cocinero” de metanfetamina y capo de la droga en el medio oeste norteamericano. White y Heisenberg retoman el motivo del doble. En la asombrosa interpretación de Cranston, ambos avatares se mezclan y recombinan en cambiantes matices y proporciones: Heisenberg es el monstruo que White siempre llevó dentro; algo de la fragilidad y desamparo de este sobrevive en el implacable Heisenberg.

Vince Gilligan, el creador de la serie, ha sugerido lúcidamente que el público no empatiza con la maldad de White/Heisenberg, sino con su eficiencia. Lo que admira es su capacidad para escapar airoso de encrucijadas imposibles, para salirse con la suya, a veces desafiando las convenciones del realismo. Todos sus enemigos –excepto su cuñado, agente de la DEA, con quien libra una larga partida de ajedrez– son aún más malvados que él. Gran parte de la historia se juega en la tensión entre White y su asistente/discípulo, Jesse (Aaron Paul). El contraste entre ambos es ante todo ético. Hacia el final de la quinta temporada, Jesse describe al “Sr. White”

como “el demonio”, por su inteligencia y suerte. En cuanto encarnación del mal, Heisenberg tiene elementos (según ha sugerido el propio Gilligan) de Keyser Söze, el memorable y resbaladizo villano de la película *Los sospechosos de siempre* (1995) de Bryan Singer, cuyo poder se cifraba en una frase tomada de Baudelaire (1869): “el mejor truco del diablo fue convencer al mundo de que no existía”. Al igual que Söze, Heisenberg manipula su propia leyenda. Pero se aleja de este al estar contada la historia desde su punto de vista, desde la empatía. White y Jesse entran al mundo de la metanfetamina como un par de ineptos aficionados y se van abriendo paso, mediante ensayo y error, hacia el “profesionalismo” y el poder. Esa improvisación constante (Cranston evitaba leer los guiones de los capítulos siguientes para conservar la sensación de permanente desesperación del personaje) lo sitúa en las antípodas del Dr. No. White/Heisenberg, más que concebir un orden posible, se mueve en medio del caos, es un sobreviviente. Como a Macbeth, lo mueve la ambición pero también se deja arrastrar por su destino. El mal que encarna equivale al reflejado por los conocidos estudios de Stanley Milgram sobre obediencia a la autoridad: la violencia y crueldad que esperan agazapadas en todos nosotros.

El filósofo coreano Byung-Chul Han, acatando la moda de adscribir todos los males del mundo contemporáneo al neoliberalismo, propone que, por culpa de este, hoy llevamos la procesión por dentro. En este punto sigue a Baudrillard (Robert Hughues señaló sobre Baudrillard que escribía en la abstrusa jerga teórica francesa, ese “grueso profiláctico

contra la comunicación”). Han sostiene que nuestros enemigos fueron exteriores y que su tamaño fue disminuyendo con el tiempo, del lobo a la rata, de la rata a los insectos, de los insectos a los virus. En la actualidad, “la violencia, que es inmanente al sistema neoliberal, ya no destruye desde fuera del propio individuo. Lo hace desde dentro y provoca depresión o cáncer” (Han, 2014). La búsqueda del éxito y el temor al fracaso, esas caras de una misma moneda, transformarían a los seres humanos contemporáneos, víctimas de un mal introyectado, en explotadores de sí mismos.

El bien y el mal no permanecen constantes. Existen en un estado de flujo, aunque nuestro sentido moral nos diga, tal como intuyó Kant, que se trata de principios universales e inmutables. En el artículo “The Moral Instinct” (*New York Times*, 2008) Steven Pinker aludió a la existencia de un *switch* de moralización, un mecanismo que lleva a incorporar o a excluir ciertos hechos del ámbito de la moral a medida que evolucionan las mentalidades y prioridades sociales. Asuntos que hace una o dos generaciones se entendían cargados de significado ético, hoy se asumen como opciones prácticas; y viceversa. El psicólogo Jonathan Haidt ha postulado cinco “temas” involucrados universalmente en el pensamiento ético, con raíces evolutivas, cuyo contenido varía de cultura en cultura, y, a veces, al interior de una misma cultura, entre enfoques conservadores y otros más “progresistas”: el daño, la justicia (o reciprocidad), la comunidad (o lealtad al grupo de pertenencia), la autoridad y la pureza. Se da por sentado que los horrores engendrados por

la imaginación victoriana obedecían a las ansiedades y represiones de la época. ¿Es posible que parte de la resonancia de *Breaking Bad* y otras ficciones contemporáneas se deba a que nos encontramos en un periodo de transición, un cambio de marchas valórico, un momento en que se revela la plasticidad o fluidez del instinto moral, que algunas de las más recientes encarnaciones del mal sean un reflejo de un *zeitgeist* en estado líquido? Quizás transitemos por un momento histórico análogo al que describió el medievalista Jacques Le Goff en su clásico *El nacimiento del Purgatorio* (1981): la emergencia de un mayor grado de complejidad ética, como el que requirió, en el siglo XII, la “invención” de un estado transitorio intermedio de purificación y expiación de los pecados.

La ubicuidad de los vampiros adolescentes remonta su origen a *Entrevista con el vampiro* (1976), el best-seller de Anne Rice, que lograba, en sus primeras páginas al menos, antes de derrumbarse bajo sus propios excesos, habitar a los monstruos, empatizar con ellos conjeturando un mundo alucinante de percepciones y poderes sobrehumanos. Ello significó una ruptura con la figura emblemática del conde Drácula, el intruso maligno por antonomasia. En términos arquetípicos, según Balló y Pérez, el extraño destructor, al igual que su opuesto o doble, el forastero benefactor, viene a catalizar o reafirmar la configuración de una identidad colectiva. Mientras el visitante mesiánico (como Superman o algunos héroes del *western* o el Che Guevara) libera a una comunidad sin ganar el derecho a permanecer en ella, debiendo siempre volver a partir, el maligno desata el heroísmo de esta, tiene

un efecto aglutinador –y, en último término, conservador– y se encamina hacia su propia destrucción inevitable, dejando a su paso una estela de contaminación. Esta otredad amenazadora suele estar asociada a la impureza de lo extranjero, se plasma en narrativas xenofóbicas. En el mundo esbozado por Rice, la otredad es cautivadora, sensual, los vampiros, eternamente jóvenes, forman una suerte de sociedad secreta, un microcosmos de la sociedad “normal” a la que no aspiran a dominar porque de alguna forma ya detentan el poder. El vampiro se ha mostrado como una figura plástica con múltiples connotaciones posibles: el inmortal, el outsider, aquel que no se refleja ni deja huella, el ser parasitario, el drogadicto, el asesino en serie, el ángel caído. Y puede considerarse como un subproducto de la evolución reciente de la moral sexual, aglutinando todo lo que ha dejado de ser reprochable ahora que la perversión ha cristalizado, como observa Elisabeth Roudinesco, en una sola figura excluyente: el pedófilo.

La no menos inagotable fascinación por los zombies, a partir de la clásica cinta de George Romero *La noche de los muertos vivientes* (1968), se ha asociado a preocupaciones vinculadas a la bioética y lo posthumano, a la disociación entre biología y persona. También parece llevar implícita una idea de sonambulismo, según sugiere el poema *The Undead* de Robert Graves: “Innumerables zombies / Con ojos vidriosos arrastran los pies entre sus tareas diurnas, / Mantienen las máquinas zumbando, trabajan aburridos en sus tiendas y bares, / Engendran hijos muertos, los envían a la escuela / Para educarlos en ciencia y en lenguas muertas,

/ Se divierten con moribundos simulacros de la vida, / Realizan enormes apuestas a caballos que nunca corren, / Se apresuran en autopistas en autos sobre cintas transportadoras / Pero, curiosamente, a menudo transgreden / Las señales de tránsito y ¡Bang! se destruyen otra vez...” (Graves, 1975). Un panorama no menos

devastador de muerte en vida colectiva se despliega, en clave de comedia, en las notables secuencias iniciales de *Shaun of the Dead* (2004). Los “caminantes”, como se los llama en *The Walking Dead*, en alguna medida reflejan la proximidad –¿en concordancia con la tesis de Arendt?– entre el mal y la estupidez.

Bibliografía

- Arendt, H. (1963) *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*. Nueva York: Penguin Classics.
- Baudelaire, Ch. (1869) *Le Spleen de Paris*. Paris: Michel Levy.
- Balló, J. y Pérez, X. (1995) *La semilla inmortal: Los argumentos universales en el cine*. Barcelona: Anagrama.
- Bloom, Harold (1985) Introduction. En C. McCarthy, *Blood Meridian or the Evening Redness in the West*. Nueva York: Random House.
- Borges, J.L. (1931) Una vindicación del falso Basílides. En J. L. Borges, *Discusión*. Buenos Aires: M. Gleizer.
- Chase, D. (Productor ejecutivo) (1999-2007) *The Sopranos* [Serie de televisión]. Nueva Jersey: HBO.
- Coetzee, J. M. (2007) Portrait of the monster as a young artist. En *The New York Review of Books*, 15 de febrero.
- Dr. No* [película]. Terence Young (director) y Harry Saltzman (productor). Reino Unido: Eon Productions, 1962 (109 min), son., col.
- Darabont, F. (Productor ejecutivo) (2010-2014) *The Walking Dead* [Serie de televisión]. Estados Unidos: AMC.
- Forster, E.M. (1927) *Aspects of the Novel*. Reino Unido: Reymond Arnold.
- Gilligan, V. (Productor ejecutivo) (2008-2013) *Breaking Bad* [Serie de televisión]. Albuquerque, Nuevo México: Sony Pictures Television.
- The Godfather* [película]. Francis Ford Coppola (director), Albert S. Rudy (productor). Nueva York: Paramount Pictures, 1972 (175 min.), son., col.
- Graves, R. (1975) The undead. En R. Graves, *The Collected Poems*. Londres: Cassell & Co. Pp. 294-295
- Han, B. Aviso de derrumbe [Entrevista]. *El País*, en sección “Cultura”, Madrid; 22 de marzo de 2014.
- Hughes, R. (1989) Jean Baudrillard: América. En *Nothing if Not Critical: Selected Essays on Art and Artists*. Nueva York: Penguin. Pp. 375-387
- Le Goff, J. (1981) *El nacimiento del purgatorio*. Madrid: Taurus (1989).
- Leibnitz, G.W. (1984) *Discurso de metafísica*. Madrid: Alianza (2002).
- McCarthy, C. (1985) *Blood Meridian or the Evening Redness in the West*. Nueva York: Random House.
- Milgram, S. (1974) *Obedience to Authority: An Experimental View*. Nueva York: Harper & Row.
- Night of the Living Dead* [película]. George Romero (director) y Karl Hardman (pro-

- ductor) EE.UU: Walter Reade Organization , 1968 (96 min), son., col.
- The Parallax View* [película]. Alan J. Pakula (director/productor) EE.UU: Paramount Pictures, 1974 (102 min), son., col.
- Piglia, R. (2013) Discurso de recepción del Premio Latinoamericano Manuel Rojas. Santiago, Chile.
- Pinker, S. (2008) The moral instinct. En *The New York Times*, 13 de enero.
- Rice, Anne. (1976) *Interview with the Vampire*. Nueva York: Knopf.
- Roudinesco, E. (2007) *Nuestro lado oscuro*. Barcelona: Anagrama.
- Shaun of the Dead* [película]. Edgar Wright (director), Nira Park (productora). Reino Unido: Studio Canal, 2004 (99 min), son., col.
- Stevenson, R. L. (1886) *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*. Reino Unido: Longmans, Green & Co.
- The Usual Suspects* [película]. Bryan Singer (director/productor). EE.UU: PolyGram filmed Entertainment, 1995 (105 min), son., col.
- Wilde, O. (1890) *The Picture of Dorian Gray*. Irlanda: Lippincott's Monthly Magazine.