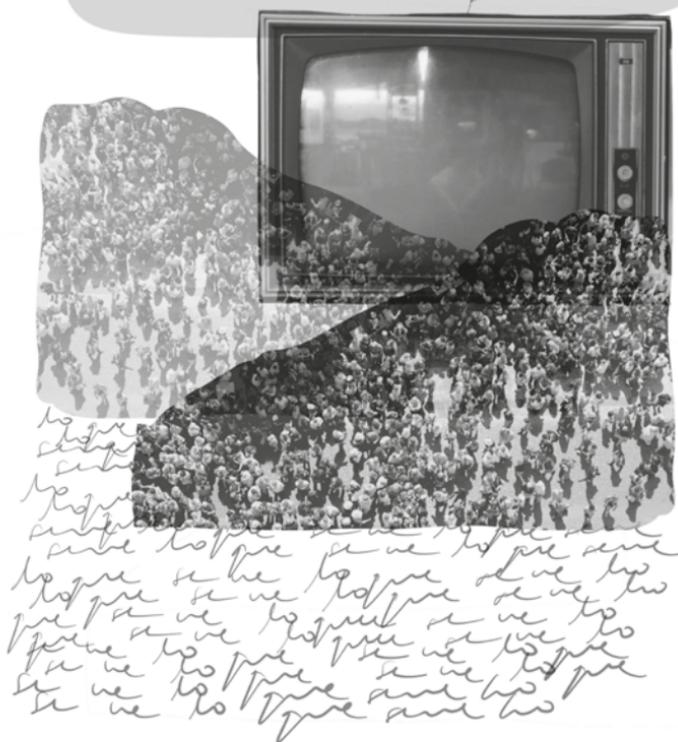




# Locos por las series



María Lourdes Cortés • Camilo Retana

Editores

  
EDITORIAL  
UCR  
2021



791.45  
C828L

Cortés, María Lourdes  
Locos por las series / María Lourdes Cortés y  
Camilo Retana, editores ; autores María Lourdes  
Cortés [y otros doce]. – Primera edición. – San  
José, Costa Rica : Editorial UCR, 2021.  
xv, 218 páginas.

ISBN 978-9968-46-893-0

1. SERIES DE TELEVISIÓN. 2. SERIES DE  
TELEVISIÓN – TEMAS, MOTIVOS. 3. SERIES  
DE TELEVISIÓN – ASPECTOS SOCIALES.  
I. Cortés, María Lourdes, editora. II. Retana,  
Camilo, editor. III. Título.

CIP/3555  
CC.SIBDI.UCR

Edición aprobada por la Comisión Editorial de la Universidad de Costa Rica.  
Primera edición: 2021.

Editorial UCR es miembro del Sistema Editorial Universitario Centroamericano (SEUCA),  
perteneciente al Consejo Superior Universitario Centroamericano (CSUCA).

Corrección filológica: *Pamela Bolaños A.* • Revisión de pruebas: *Euclides Hernández P.*  
Diseño de contenido: *Abraham Ugarte S.* • Diagramación: *Daniela Hernández C.*  
Diseño de portada: *Boris Valverde G.* • Imagen de portada: *Lo que se ve, 2019. Collage digital,*  
*8,5 x 11 in, Andrea Bravo.* • Control de calidad: *Raquel Fernández C.*

© Editorial de la Universidad de Costa Rica, Ciudad Universitaria Rodrigo Facio. San José, Costa Rica.  
Prohibida la reproducción total o parcial. Todos los derechos reservados. Hecho el depósito de ley.

Impreso bajo demanda en la Sección de Impresión del SIEDIN. Fecha de aparición: enero, 2021.  
Universidad de Costa Rica. Ciudad Universitaria Rodrigo Facio. San José, Costa Rica.

# CONTENIDO

<b>TRÁILER: PRESENTACIÓN MÍNIMA PARA UNAS REFLEXIONES EN SERIE.....</b>	<b>ix</b>
<b>METÁFORAS DEL PRESENTE.....</b>	<b>1</b>
El nomadismo como metáfora política en <i>The Walking Dead</i> Camilo Retana.....	3
<i>Penny Dreadful</i> : mitología moderna y terror contemporáneo Luis Adrián Mora Rodríguez.....	15
La filosofía de hielo y fuego. <i>Game of Thrones</i> y la filosofía política contemporánea Roberto Herrera Zúñiga.....	29
Para cuando el Golem no sea hecho de barro: apuntes sobre los mundos posibles de <i>Black Mirror</i> Mauricio Molina Delgado.....	47
<b>ENFRENTAMIENTOS GLOBALES.....</b>	<b>65</b>
<i>The Americans</i> y las tribulaciones de la empatía Bértold Salas Murillo.....	67

Carrie, la adivina de la voz rota María Lourdes Cortés.....	83
<i>House of Cards</i> y su narrativa: la realidad en la ficción o la ficción en la realidad Néfer Muñoz-Solano.....	93
<b>LA CAÍDA DE ESTRUCTURAS PATRIARCALES.....</b>	<b>115</b>
<i>Boardwalk Empire</i> o la paternidad maldita Carlos Cortés Zúñiga.....	117
<i>Bloodline</i> : fragmentos de un discurso que no sería amoroso Karen Poe Lang.....	129
<i>The Fall</i> : la serie donde todo se cae Isabel Gamboa Barboza.....	143
<i>Cry me a river, River</i> María Flórez-Estrada Pimentel.....	161
<b>SUBJETIVIDADES AMBIGUAS.....</b>	<b>177</b>
Los hombres locos: una mirada al universo de la serie de televisión <i>Mad Men</i> Gustavo Solórzano-Alfaro.....	179
Del cine a la televisión: los mundos <i>transficcional</i> es de <i>Fargo</i> Carolina Sanabria.....	189
<b>ACERCA DE LOS AUTORES.....</b>	<b>211</b>



**METÁFORAS  
DEL PRESENTE**



EL NOMADISMO COMO  
METÁFORA POLÍTICA EN  
*THE WALKING DEAD*<sup>1</sup>

Camilo Retana

*¿Cómo es que un día acaricias el rostro de alguien  
y al otro día ese alguien  
es un fantasma temible y aterrador?*

Victor López

*Lugar, es el nombre del animal más grande de la tierra.  
Hay quienes aprovechan su sombra y no saben que existe.  
O beben su saliva y lo confunden con un río.  
O duermen en los huecos que dejan sus pezuñas en la tierra  
y piensan que la tierra es así (...).  
En días por venir, alguien  
escarbará en las preguntas hasta desenterrar un fémur,  
algún diente de lo que fue un lugar.  
Pero no en esta casa con un piso de viento.  
Aquí nadie se mueve, ha llegado el gran día.  
Reparten un desierto entre todos los hombres.*

Jorge Boccanera

Aun dentro de las expresiones más rudimentarias de la filmografía zombi, el muerto viviente se presenta como síntoma. En principio, se trata de la simbolización de un malestar. A saber: el zombi es la prueba de la descomposición (metafórica y literal) del tejido social. Ya en las primeras representaciones filmográficas del género existe una tematización de ese malestar: los personajes de *Night of the Living Dead*, de George Romero, intentaban resistir a una hecatombe que, a las claras, había sido provocada por la incompetencia y el secretismo del Gobierno.

En *The Walking Dead*, ese malestar pareciera, en cambio, operar en un nivel más básico de la sociabilidad. Se trata de un rasgo destacado hasta el cansancio por los comentaristas de la serie: algo ya estaba perdido en las relaciones humanas cuando los personajes lo pierden todo a causa de las hordas zombis. En este ensayo, más que exponer las causas de esa incomodidad (pues de todos modos estas no son una ficción; están aquí y ahora mientras usted lee) me interesa abarcar la reacción política por la cual optan los personajes frente a dicha desazón. En concreto, el análisis se enfocará en el abordaje que esta serie presenta acerca del nomadismo como metáfora política. Quisiera, en esta línea, presentar una propuesta interpretativa enfocada en la relectura del tropo utópico de la tierra prometida, así como la importancia del nomadismo en la consecución de esa tierra. Desde este punto de vista, esta ficción constituye una puesta en escena de la relevancia política del movimiento, la transformación y el cambio, porque en el ríspido territorio de los muertos vivientes, todo lo estático perece.

---

1 *The Walking Dead* es una serie de la cadena AMC creada por Robert Kirkman y Frank Darabont. La ficción gira en torno a un heterogéneo grupo de personas que, tras una hecatombe zombi, luchan por sobrevivir en una peligrosa e inhóspita Atlanta. La serie presenta, asimismo, los diferentes conflictos éticos y políticos surgidos a partir de la caída de las principales instituciones de la civilización occidental, en cuenta el Estado, su ejército y policía.

## Del encierro al campo abierto

Si nos atenemos a la opinión del sociólogo estadounidense Richard Sennett (1994), el diseño de las ciudades occidentales desde la Antigüedad se encuentra marcado por la producción de centros simbólicos, los cuales buscaban aglutinar a los ciudadanos. Mientras que en el Edén bíblico todo era comunión y simbiosis con la naturaleza, la caída inducida por el pecado introduce la necesidad de generar cohesión social. La arquitectura juega un papel central en esa empresa: establece centros de reunión, modula los tránsitos, genera diferencias entre los centros urbanos y sus periferias e imprime un orden a las interacciones sociales.

No obstante, en sus expresiones actuales, esa necesidad de cohesión social se resuelve en buena medida a partir de la producción de interiores atomizados. En otras palabras, mientras los centros simbólicos de las ciudades antiguas (piénsese en el teatro y el ágora griegos o en el panteón de Adriano) constituían enormes núcleos culturales que imantaban unidad, la ciudad moderna se caracteriza por un progresivo aislamiento de los ciudadanos –la teórica canadiense Naomi Klein (2000) remarca, en esta dirección, cómo las sociedades contemporáneas substituyen la plaza pública y la pasión antigua por la política, por el *mall* y la fascinación por el consumo–. En otras palabras, estas tienden a una progresiva evaporación de los espacios públicos que coincide, asimismo, con una creciente atomización y un desmembramiento del lazo social. El ciudadano devenido individuo se repliega, así, cada vez más al ámbito privado y el hogar burgués se convierte en el epicentro de la vida social. Los monumentos colocados en el centro de las plazas, como fósiles despojados de otra época, evocan una historia común hasta cierto punto perdida, pues en la práctica los individuos de las sociedades globalizadas actuales se “reúnen”, antes bien, a través de las redes sociales, la virtualidad o los rituales de consumo.

Foucault señala cómo estas nuevas configuraciones urbanas coinciden con la consolidación de sociedades del encierro. Siguiendo su argumentación, es dable especular que el progresivo retiro de

los individuos al ámbito privado va de la mano con la creación de dispositivos arquitectónicos (como el hospital, el manicomio, la cárcel o la escuela), cuyo objetivo político es el disciplinamiento del sujeto (esto es, la docilización y el entrenamiento regulado de sus movimientos y comportamientos). El individuo que no se normaliza en la familia es reformado en algún centro penitenciario o manicomio (o en el caso de las sociedades latinoamericanas, en alguna iglesia). Adicionalmente, la disposición de los espacios residenciales como lugares dominados por la lógica del circuito cerrado y del acceso restringido evocan el control de las instituciones disciplinarias (esto lo deja claro David Cronenberg en *Shivers*, filme en el cual zombis hambrientos de sexo se devoran unos a otros en el interior de un lujoso y hermético residencial, del cual nadie osa salir siquiera para escapar del peligro; tal es la naturalidad con que los personajes se piensan atados al hogar en tanto espacio emblema de la reclusión). Simplificando el asunto, a mayor confinamiento al encierro, mayor es el margen de control y vigilancia de los individuos.

Este proceso de desagregación social constituye una preocupación transversal del género zombi. La tensión interior/exterior, la idiotización del consumo y la substitución del espacio público por lugares cerrados regidos por lógicas disciplinarias atraviesa buena parte de los filmes de George Romero y de otros productos icónicos del género, desde *Soy leyenda* de Richard Matheson (libro que inspira la célebre cinta del mismo nombre protagonizada por Will Smith y dirigida por Risk Stoner) hasta la propia *The Walking Dead*. En todos estos productos existe una representación con fuertes dosis de ironía acerca de la fragilidad de los vínculos que atan a los individuos dentro de las sociedades del consumo y del encierro. Específicamente en esta serie, las escasas escenas ambientadas antes de la hecatombe dejan ver una sociedad altamente recluida en entornos familiares disfuncionales y violentos. Además, cuando sobreviene la crisis, una de las primeras transformaciones a nivel urbanístico es la reconfiguración del espacio privado y, en concreto, del hogar, pues de inmediato este se revela como un entorno peligroso del que tarde o temprano debe huirse si no se quiere acabar muerto.

En *The Walking Dead* el espacio privado es, de hecho, uno de los emblemas del sueño americano que primero se derrumba (¡antes incluso que el Estado y su policía!). En este sentido, la serie pone en escena la angustia humana frente al fracaso de las distintas soluciones arquitectónicas a la necesidad humana de comunidad: ni los centros públicos como iglesias, centros comerciales u hospitales, ni los centros habitacionales –aun los rodeados por extensos muros que recuerdan los residenciales cerrados de las urbes actuales– escapan al desastre. Ninguna edificación es capaz de generar resguardo, porque la violencia ya no proviene del afuera: al interior de esos sitios, que en principio debieran proteger a quienes los habitan, hay tantos peligros como en su exterior.

En otras palabras, la serie plantea el ocaso, anunciado por Gilles Deleuze en su *Post-scriptum sobre las sociedades de control* de los centros de encierro disciplinario (incluido el hogar, en tanto reducto de la familia). Sin embargo, allí donde Deleuze anticipaba la creación de nuevas formas de poder ajenas a los confines del encierro, *The Walking Dead* plantea un retorno de los sujetos al espacio público.

Ciertamente, los personajes de Kirkman hacen del nomadismo, modo de sobrevivencia. En lugar de confinarse al espacio domiciliario, el grupo protagonista de la serie se ve obligado a vagar por la ciudad para encontrar otro modo de sociabilidad. Eso no quiere decir, como veremos, que dichos personajes no anden en búsqueda de algún tipo de lugar; no obstante, es claro que en la serie el éxodo se impone frente al ocaso del espacio doméstico en tanto sitio de resguardo. De hecho, se podría decir que ese espacio implosiona por efecto de su violencia interna: frente a la violencia patriarcal y el fracaso de la familia, lo único sensato pareciera ser dejarlo todo en busca de otro horizonte.

Este modo de reaccionar políticamente a los efectos perversos del encierro, sin embargo, no es nueva. Se trata de una vieja alternativa arquitectónica a la relación cuerpo/espacio/comunidad. En opinión de Richard Sennett, en efecto, desde la Revolución francesa los imaginarios de izquierda han ligado la necesidad de “inventar” un nuevo ciudadano con la recuperación colectiva del espacio público. En este sentido, la muchedumbre aparece como un elemento de potenciación

de los individuos, y la calle como el lugar de acción por antonomasia. Desde las mascaradas de los primeros años de la revolución (que evocan a su vez los carnavales populares que tanto fascinaban a Bajtín), hasta la toma de espacios públicos en las protestas contemporáneas, la imaginación revolucionaria plantea como alternativa al encierro y la disciplina, la reconquista colectiva del espacio abierto. Dentro de esta visión, el cuerpo retorna a un afuera percibido como una extensa superficie sin obstrucción (la imagen de Rick Grimes cabalgando una ciudad de Atlanta absolutamente despojada resulta, en este sentido, prototípica). Se trata de una relación con la ciudad en la cual prima un deseo de volver a comenzar de cero.

Sin embargo, si es dable leer en la hecatombe zombi un acontecimiento capaz de obligar a huir del espacio doméstico y de reinstalar la necesidad de construir comunidad en la polis, ¿qué hay de esos cuerpos supurantes que amenazan con la imposibilidad de dicha construcción? En otras palabras, si la destrucción de la ciudad moderna plantea la necesidad de buscar una nueva tierra prometida donde recomenzar la vida: ¿qué hacer con el hecho de que los muertos vivos acechen a cada paso?

## **De los distintos modos en que se dice la muchedumbre**

La filósofa francesa Catherine Malabou señala la existencia de una íntima relación entre la muchedumbre, la metamorfosis y el lazo social-democrático. Según la autora, la muchedumbre iguala –y con ello levanta la fobia del contacto que prima en la vida cotidiana–, al tiempo que posibilita una distancia –pues “la distancia sólo se obtiene del movimiento de identificación con el otro, de la posibilidad de ser todo el mundo sin ser nadie en particular” (Malabou, 2010, p. 21)–. En otras palabras, en el lazo democrático convive un movimiento de igualación no antagónico de las diferencias.

En *The Walking Dead* existe una tensión similar. A menudo, la serie arroja la interrogante acerca del estatuto de los vivos en relación con los muertos-vivos. Dicho de otro modo, frecuentemente los espectadores de la serie somos interpelados a propósito de lo que diferencia a los sobrevivientes de la hecatombe con los zombis. Tal y como se muestra en la pregunta del poeta chileno Víctor López utilizada en el epígrafe de este ensayo, la muerte funge en este sentido como un elemento de igualación: las diferencias de los vivos se tornan irrelevantes una vez exhalado el último aire (“polvo eres y al polvo volverás”, según reza el texto bíblico). Sin embargo, lo verdaderamente horroroso del zombi es que la igualación provocada por la muerte toma lugar en cuerpos ahora vivos (o a medias vivos).

Retomando a Malabou, podría decirse que los zombis difieren de la comunidad de sobrevivientes precisamente porque los primeros son la pura masa sin diferencia, mientras en los últimos pervive el proyecto de una construcción de lo común con diferencias. En otras palabras, se trata de dos multitudes con vocación ética y política antagonica: mientras el zombi es movido por un apetito voraz, el cual lo compele a devorar a otros como un modo de asimilarlos, el grupo liderado por Rick Grimes tiene por delante la tarea de construir comunidad política sin abolir las heterogeneidades. No obstante, en juego está algo más que la construcción de una comunidad multicultural: es necesario construir lazos en medio de tensiones, desagregaciones, diferencias existenciales y *ethos* a veces irreconciliables (¡y se debe hacer al tiempo que se decapitan caminantes!).

Lo interesante de este enfrentamiento entre multitudes de zombis idénticos entre sí y grupos humanos con sensibilidades políticas diversas (dejemos para algunos párrafos posteriores al tercer tipo de individuos conformado por las otras agrupaciones como las encabezadas por El Gobernador o Negan) es que tiene lugar en el espacio público. En este sentido, difiere de las interpretaciones según las cuales *The Walking Dead* escenifica una vuelta al estado de naturaleza rousseauiano –véase a manera de ejemplo el artículo *Monstruos de la Modernidad*, del teórico literario estadounidense Stephen Brett Greeley–. En mi opinión, antes que a un estado de naturaleza,

esta serie remite a un estado en el cual las contradicciones, las tensiones políticas y la anomia social se han agudizado y, por ende, tornado inaguantables. En ese escenario la pregunta es cómo se construye lo común sin que ello redunde en llana igualdad.

Aquí no hay, pues, ucronía, ni utopía: la serie transcurre en nuestro tiempo y espacio, con la diferencia de que el acontecimiento en torno al cual gira la serie (es decir, el surgimiento de los zombis) agudiza las tensiones sociales y obliga a un enfrentamiento directo por el control de la polis. En otras palabras, dejar el propio terruño no basta como solución política a las sociedades del encierro: el espacio público presenta una serie de desafíos y riesgos que es menester enfrentar.

En síntesis, *The Walking Dead* plantea la contemporaneidad como un escenario en el cual sería plausible una disputa por el espacio. Se trata de un enfrentamiento animado por el antagonismo entre una multitud homogénea (totalitaria) y otra en busca de construir un lazo social capaz de permitir la continuidad de las diferencias. En este sentido, es dable aventurar la hipótesis de que el horror operante en esta serie constituye un horror político a la homogeneización. Se teme que el rostro amado se torne en el rictus de un fantasma terrible y aterrador. No basta, en consecuencia, con salir del falso confort del espacio privado: se debe salir en busca de *otro lugar*. Aun así, esta producción serial no se reduce a una versión secular de la búsqueda de una tierra prometida, pues en la ficción de Kirkman ningún sitio será seguro si no se reinventa un nuevo *ethos* capaz de generar agregación.

Además de rehabitar la polis, en suma, el grupo liderado por Rick tiene por delante el continuo desafío de no igualarse con los zombis. En razón de ello, la incapacidad de reconstruir tejido social redundará en una metamorfosis acaso más temible que la de los muertos-vivos: los villanos de esta serie son, precisamente, grupos encargados de abolir sus diferencias internas al punto de borrar toda huella de singularidad (la tendencia de los Wolves a marcar a sus víctimas con una “W” en la frente, la perfecta sincronía y homogeneidad de los susurradores, así como el hecho de que todos los integrantes del grupo de Negan sean Negan –resucitando la vieja filosofía del cuerpo social como un cuerpo político homogéneo– resultan en este sentido proverbiales).

La abolición fascista de las diferencias asoma como amenaza latente en el espacio del afuera recién conquistado. Sin embargo, como veremos, el nomadismo –no solo ligado únicamente al desplazamiento por la tierra, sino definido en tanto subjetividad política– se presenta como vía de acción alternativa.

## El nomadismo: la búsqueda de un lugar por inventarse

En el texto del poeta argentino Jorge Boccanera (2002), transcrito como epígrafe al inicio de este ensayo, el lugar carece de una localización definida. El autor se refiere a este espacio como si fuera un animal desconocido. Es decir, el sitio es algo que se evoca y deja un rastro difícil de asir. Al final del poema, las casas tienen a veces un piso de viento y la tierra se reparte entre todos los hombres. El lugar, para el poeta, desborda de este modo el *topos*, en la medida en que no se restringe a una localización exacta.

Esta “destopologización” del lugar es útil a la hora de entender las significaciones del nomadismo para la filosofía política. Siguiendo a Boccanera, en efecto, es dable reparar en cómo la errancia y los modos humanos de habitar y transitar la tierra resultan a veces más importantes que la tierra misma. En el poema, el lugar es un aspecto importante de buscar a sabiendas de que lo decisivo de este son las significaciones atribuidas por nosotros. En breve, si se me permite la expresión, para Boccanera el lugar no está siempre en el mismo lugar.

Desde otro registro, la connotada teórica feminista Rosi Braidotti ha postulado, siguiendo a Deleuze, el concepto de “subjetividad nómada”. Frente a las visiones nostálgicas del sujeto femenino y a los idilios de épocas en las cuales los seres eran transparentes para sí mismos, Braidotti plantea la necesidad de pensar la subjetividad como tarea pendiente: “las mujeres no tienen un pasado o edad de oro: no tenemos manera alguna de salir excepto construyéndonos, esto es, hacia adelante” (Braidotti, 2004, p. 65). Esta descripción se ajusta a la situación de los personajes de Robert Kirkman.

La renuencia de la serie a tematizar el origen de la hecatombe zombi (fiel a ese espíritu, *Fear The Walking Dead*, su precuela, tampoco ahonda en el asunto) se relaciona precisamente con que ese pasado es leído en clave crítica. Como he dicho, los retazos presentados por Kirkman de la época precedente a la catástrofe dibujan un mundo violento, desgarrado. La hecatombe existía desde antes de ella misma. ¡Nadie sensato pensaría en volver atrás como una solución contra las hordas de zombis, por cuanto, de hecho, en ese pasado ya estaban inoculados los gérmenes de la catástrofe! Por ende, lo importante en la serie no es tanto de dónde vienen los individuos, sino en lo que pueden convertirse si permanecen juntos. En este sentido, la producción serial enfatiza la necesidad de reinventar los lazos comunitarios pensados en tanto lazos en devenir y en permanente construcción. La comunidad por realizar –el lugar por hacer existir del poema de Jorge Boccanera– asoma así en este programa televisivo a la manera de un proyecto.

Esta tendencia de una subjetividad colectiva en devenir se presenta en el trabajo de Kirkman como una suerte de máxima ética: los personajes que no cambian se desvanecen. Uno de los recursos retóricos mejor trabajados en la serie es, de hecho, el trazado de las mutaciones éticas de sus distintos personajes: el Rick Grimes de la sexta temporada apenas y recuerda al *sheriff* bonachón y *naif* de la primera; Glenn, por su parte, transita de repartidor de pizzas a líder corajudo y con olfato estratégico. Están, además, las transformaciones más radicales de la serie: Daryl Dixon, quien muta de su identidad *white trash* a guardián del bienestar colectivo y Carol Peletier, quien pasa de mujer agredida a heroína.

Debido a lo expuesto, la tierra prometida en *The Walking Dead* no constituye un lugar. Al menos no en un sentido literal. Por el contrario, se trata de una tierra que debe realizarse y no está a la espera de la llegada de los sobrevivientes (como sabemos los televidentes, los lugares en esta serie nunca son lo que parecen). La tierra prometida de la ficción de Kirkman es, pues, un espacio propicio únicamente para una subjetividad nómada, en el sentido en que entiende dicha categoría Rossi Braidotti:

La subjetividad nómada significa cruzar el desierto con un mapa que no está impreso sino salmodiado, como en la tradición oral; significa olvidar el olvido y emprender el viaje independientemente del punto de destino; y, lo que es más importante aún, la subjetividad nómada se refiere al devenir (Braidotti, 2004, p. 66).

Si en las antípodas del devenir se encuentra el zombi, en tanto metáfora de la criatura absolutamente homogénea y normalizada de las sociedades de consumo, *The Walking Dead* ofrece, como su alternativa política, al sujeto nómada. Desde esta propuesta de lectura, esta serie televisiva orbita en torno al significado de la errancia y al pertinaz empeño humano por crear comunidad. El mundo presente en esta producción serial no pertenece, en suma, al zombi, sino a los sujetos nómades: criaturas metamórficas que advierten en el cambio el único antídoto para sobrevivir.

## Bibliografía

- Boccanera, J. (2002). *Bestias en un hotel de paso*. San José: Editorial Perro Azul.
- Braidotti, R. (2004). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Barcelona: Gedisa.
- Brett Greeley, S. (2012). *Monstruos de la Modernidad*. Madrid: Errata Naturae.
- Klein, N. (2000). *No logo*. Barcelona: Paidós.
- Matheson, R. (1954/2008). *Soy leyenda*. Buenos Aires: Minotauro.
- Romero, G. (1968). *Night of the Living Dead*. Estados Unidos: Image Ten, Laurel Group, Market Square Productions y Off Color Films.
- Sennet, R. (1994). *Carne y piedra*. Madrid: Alianza.
- Stoner, R. (Director). (2007). *I am Legend*. Estados Unidos: Warner Brothers.



# ***PENNY DREADFUL:*** **MITOLOGÍA MODERNA Y TERROR** **CONTEMPORÁNEO<sup>1</sup>**

Luis Adrián Mora Rodríguez

El espacio del ocio cultural va poco a poco confinándose en nuestras habitaciones o, incluso, en nuestros aparatos móviles. Aquí, sin embargo, abordo la experiencia televisiva desde el lugar de deleite y disfrute que puede representar mi cama, la noche y una copa de vino. Es así como se dispone cierto deseo de evasión, cierta relajación mental y muscular que pasa por el cierre de una jornada cualquiera. Abrir un momento de ruptura con la cotidianeidad tecnológica y líquida, la cual nos mantiene, sin cesar, ocupados y distraídos. En parte, por esto las ficciones seriales se han convertido en texto de lectura obligatoria para descanso y fascinación. El trabajo creativo y literario sostiene ese interés cada vez más efímero del televidente.

---

1 *Penny Dreadful* es una serie de terror, ambientada en el Londres de finales del siglo XIX. El personaje de Vanessa Ives debe enfrentarse a las márgenes del mundo sobrenatural. En esta faena es ayudada y acompañada por Sir Malcolm Murray, antiguo colonizador y explorador de África, pero también por Ethan Chandler, pistolero yanqui, de oscuro pasado. Se les une, igualmente, el Dr. Victor Frankenstein. En el relato de una lucha eterna contra las fuerzas de la oscuridad, este programa televisivo revive toda una serie de personajes literarios y de la cultura popular, como Dorian Gray, el Dr. Jekyll o el mismo Drácula, mediante el retrato intenso de la Inglaterra gótica.

Y, sobre todo, cuando se trata de una serie que aborda “otros tiempos”. Me refiero acá tanto a temporalidades pretéritas, como a mundos metafóricos. Ningún tiempo pasado real o imaginario nos habla y nos estimula, si en el fondo no refiere a nuestra cotidianidad. Tal es el caso de la serie por analizar en este texto: *Penny Dreadful* (John Logan, Showtime).

Su nombre tiene una connotación específica: los *Penny Dreadful* son unos pequeños folletos literarios con historias de terror que se vendían, por un penique, en la Inglaterra de finales del siglo XIX. Se trata de lo que podemos calificar como una literatura marginal, dirigida a las clases obreras recientemente alfabetizadas (Springhall, 1994). El título nos introduce en una trama con misterio y terror, a lo mejor con historias escabrosas de cruentos asesinatos, cuyo teatro son –por lo general– las callejuelas de Londres. Estamos, pues, en el marco de la Inglaterra victoriana, mezcla de recato y pudor, pero también –sobre esto juega la serie– espacio de liberación de las más bajas pasiones de la plebe y los secretos oscuros de la aristocracia.

La serie aborda una infinidad de caminos y una multiplicidad de tramas que no siempre se desarrollan. Su manejo estético es singular y recrea con hábiles matices el escenario: una ciudad donde la bruma pestilente de las fábricas intoxica el ambiente, un laberinto de intereses e historias traducen la vivencia de la ciudad misma (miseria, prostitución, abandono), pero también una serie de momentos que escenifican la vida de una aristocracia volcada hacia lo oscuro y las tinieblas del submundo, amenazada quizá por el progreso mecánico de esas máquinas monstruosas que pululan en el territorio, así como de esas nuevas capas acomodadas que pellizcan un bienestar antiguamente bien reservado. En este contexto se desarrolla la trama de Vanessa Ives (Eva Green), quien junto con Sir Malcom Murray (Timothy Dalton) debe enfrentarse a otras criaturas de la noche para rescatar a su amiga Mina, hija de Sir Malcom. Otros personajes aparecen a medida que la historia se vuelve compleja.

Sin embargo, antes de esquisar aquí una narrativa completa de la trama y de las múltiples aristas presentadas en las subtramas, quisiera concentrarme en seguir un sendero trazado, el cual nos

permitiría en unas cuantas líneas entrar en el mundo sutil dibujado en *Penny Dreadful*. Así, los créditos iniciales pueden ser leídos como una luz tenue a lo largo de un túnel de sentido. Estos construyen la atmósfera de lo que será ese otro mundo, mitad humano, mitad animal, ese espacio metafísico que convive con el real en donde la serie se desenvuelve.



La primera imagen muestra una araña, probablemente muy venenosa, que parece bajar de forma lenta, mientras va dejando un rastro de su tela. Enseguida, vemos el nombre de la serie, la cual nos prepara para lo siguiente: una sensación de muerte que envuelve a cada personaje. Así, el juego de la luz y los tonos azulados sirven como guía de la mirada. Descubrimos entonces pedazos, en apariencia, de una armadura o un cuerpo mutilado y cosido groseramente. Hasta el primer capítulo (“Night Work”) se comprende que dicho cuerpo es el de un vampiro y bajo esa espesa cobertura yacen jeroglíficos egipcios anunciadores del apocalipsis. Esta destrucción apunta al final de los tiempos, un momento evocado por la cruz flotante en el agua. Enseguida, unas cucarachas gigantes recorren lo que podríamos suponer es un cadáver. Los animales viles y peligrosos forman parte de ese otro mundo al cual acceden los diversos personajes en el desarrollo de la trama. Así, por ejemplo, en una escena donde se le ve postrado y en profunda oración, el cuerpo de Vanessa es recorrido por arañas. Esto sin mencionar la extraña y simbólica frase que el Dr. Sweet expresa cuando visita el Museo de Historia Natural con Vanessa y observa un escorpión disecado: “todas las criaturas rotas y rechazadas. Alguien tiene que cuidarlas. ¿Quién será si no somos nosotros?”.<sup>2</sup>

Los escorpiones son más que metáforas del mal. Ciertamente poseen una fuerza demoníaca y remiten a poderes ocultos, pero también simbolizan la extraña naturaleza de las relaciones humanas,

---

2 En lo sucesivo, las citas que no cuenten con traducción al español corren por cuenta de los autores y las autoras.

cargadas de traición, deseo y abandono. Más que simples criaturas externas y amenazantes, estas se mimetizan con los personajes y representan en algunas ocasiones un *alter ego* preciso. Es la presencia quizá de estas alimañas lo que hace caer, en los créditos, al crucifijo. Lo observamos precipitándose al vacío, mientras lo admiramos desde diversos ángulos, para presenciar luego un escorpión negro y, otra vez, la araña del principio.

Este encadenamiento evoca fuerzas sobrenaturales a las cuales únicamente podemos acceder a partir de prácticas como la lectura de las cartas, cuyos resultados, sin embargo, escapan de nuestro control, sobre todo en el caso de Vanessa, pues la conexión con el Mal estructura su vida. La seducción de lo oculto, de las potencias de la noche, de los seres monstruosos se materializa con el joven encadenado y este parece saltar sobre su presa. Se trata de un soldado de Lucifer que es atrapado en el capítulo 1 de la primera temporada, él será el lazo para encontrar a Mina. Luego de su aparición, en los créditos introductorios, observamos el lento caminar de la tarántula, que antecede a la luminosa aparición de Vanessa Ives, quien fuma de manera delicada y sensual.

La protagonista es una mujer elegante y bella, acosada por espíritus malignos y por el mismo Satanás. Sin embargo, su papel no cae en la clásica representación de la bruja o de la mujer poseída, objeto pasivo de los deseos del Maligno. Al contrario, a lo largo de la serie, Vanessa abraza su lado oscuro, disfruta del poder que este puede darle. Se trata además de una mujer sin temor a enfrentarse con la naturaleza hostil de los seres circundantes y con capacidad, si así lo quiere, de utilizar libremente su sexualidad. Ello constituye un gran tabú en esta sociedad victoriana de represión y silencio (Schubart, 2017). En los créditos, la clara definición de su rostro y la tranquilidad de su fumado están precedidos y seguidos por la aparición de animales peligrosos y temidos. Como lo vimos, la tarántula nos invita a verla, y luego de contemplarla un instante, una serpiente es la imagen que conservamos. Este reptil se pasea sobre unas joyas de mujer y un sofá victoriano. La cámara nos acerca a su piel rugosa con el objetivo de imaginar su textura, en diálogo

con esa primera piel-coraza encargada de abrir los créditos. La multiplicidad de animales nos hace pensar en las múltiples formas del mal, pues se trata de animales-tipo, los cuales refieren a un universo bien definido donde repulsión, rechazo, envenenamiento y miedo van de la mano (Amato, 2015).

Tras la tensión del violín de Abel Korzeniowski –quien interpreta la música original– aparecen enseguida otros personajes cuya centralidad no se puede disminuir. Sir Malcolm Murray (Timothy Dalton), a quien me referí, es un explorador británico de África, en la serie encabeza la búsqueda de su hija, Mina, que será el motor de la primera temporada. Luego se anuncia, bajo el manto de una luna llena, la real naturaleza de Ethan Chandler (Josh Harnett). En el primer episodio de la serie, él aparece como un pistolero norteamericano, un soldado implicado en la conquista del Oeste, quien busca escapar de sus propios fantasmas en Londres. Su verdadera naturaleza es, en realidad, la de un hombre-lobo, cuya acción marca el incipit de la historia. Ambos personajes poseen un pasado de violencia y conquista: Chandler en el Lejano Oeste y Sir Malcom en las tierras exóticas del África. Ambos se encuentran de manera paradójica con dicho pasado: el primero regresa a su país, a su tierra, para enfrentarse con su padre, ayudado por un personaje indio, perteneciente a una de esas tribus que ayudó a aniquilar; el segundo se encuentra acompañado siempre de la sombra fiel de su ayudante, Sembene, al cual se hará referencia más adelante.

Sangre e instrumentos médicos, consumidos en agua, guían la presentación de otro personaje importante: el Dr. Victor Frankenstein (Harry Treadaway), quien, junto a las criaturas que vuelve a la vida –Calibán/John Clare– (Rory Michael Kinnear, y Lily/Brona Croft) forma parte de la trama de las tres temporadas. Las manos del doctor vuelven sobre el cuerpo inerte del principio, en ese gesto de curiosidad médica se encierran, en este caso, secretos que van más allá de lo biológico. Enseguida se aprecia a Sembene (Danny Sapani), personaje pretendidamente secundario, pero en definitiva interesante. Su presencia toca un aspecto subyacente en la historia y es una característica fuerte del carácter gótico de esta: el imperialismo inglés.

La cara de este personaje presenta marcas físicas, las cuales remiten, como el desarrollo de la serie nos lo muestra, a cicatrices morales o espirituales. Las cicatrices también funcionan en los créditos de forma paralela a las observadas en el cuerpo cosido.

Ese universo victoriano, británico e imperial propio del gótico se instala en noventa segundos. Una taza de té se llena hasta el tope, cae y se desborda con uno de los elementos constantes de la serie: la sangre, mientras en un beso se encuentran las bocas de Lily Frankenstein/Brona Croft y de Dorian Gray, se revela así el deseo que los consume a ambos: a ella, un deseo de venganza y lucha; a él, un deseo estético de muerte. La mosca atrapada en la tela de araña remite a esa trampa que Gray teje alrededor de sus víctimas, las cuales son utilizadas según sus placeres y luego consumidas. Se trata de un frágil equilibrio sobre el cual juega la serie y que, en cualquier momento, como la taza que cae, puede destrozarse en mil pedazos.



En estos pocos elementos, *Penny Dreadful* habita un mundo literario conocido. El manejo de diversas referencias y el cruce enriquecedor de personajes aislados pero célebres nos habla directamente como público-lector. La serie juega con una variedad de referencias literarias y de la cultura popular, se apodera así de un legado fuera de los derechos de autor y sobre el cual puede construir una diversidad de tramas. Su inspiración proviene de textos de Mary Shelley, Oscar Wilde, Julio Verne, Robert Louis Stevenson o Bram Stoker, pero también, obviamente, de Baudelaire (Howell y Baker, 2017). Por ejemplo, en medio de la trama principal de la búsqueda de Nina (primera temporada) intervienen otras historias paralelas o subtramas que permiten alimentar la intertextualidad de la serie. Personajes como Victor Frankenstein, su primogénito, unas veces llamado Calibán o la Criatura (John Clare en la segunda temporada), su doble femenino –Lily Frankenstein– aparecen de lleno en el relato y forman sus propios trayectos personales que se conectan con la historia de Vanessa. Si bien algunas subtramas no se desarrollan completamente, plantean interesantes cuestiones, las cuales les permiten

a los personajes tener una densidad propia y constituir elementos con la posibilidad de independizarse. Así, por ejemplo, el personaje de Lily Frankenstein planea una verdadera revolución feminista y organiza a las prostitutas de Londres con ese fin.

Otros personajes literarios, resignificados y transformados, hacen su aparición y perturban los recorridos de los demás, como por ejemplo el Dr. Jekyll. Este último aparece a partir del segundo capítulo de la tercera temporada, bajo la apariencia de un mestizo indio, calidad étnica prontamente recordada por los pobres de Londres, mientras lo desprecian abiertamente. Su presencia permitirá indagar en el pasado del Dr. Victor Frankenstein y sus retorcidos experimentos. Esta abundancia en las referencias se expande a través de las memorias de los propios personajes o incluso mediante guiños hacia un público más informado de lectores. La estructura de la serie se construye entonces a partir de múltiples nudos narrativos, donde las historias de los protagonistas se cruzan y se densifican. A la vez, los diálogos son trabajados de manera poética con el fin de profundizar el carácter literario de la serie. De esta forma, se compone un universo que pensábamos perdido y que, no obstante, ha estructurado nuestro conocimiento y apreciación del mundo contemporáneo.

Dentro de ese espacio literario, el cual rápidamente podríamos calificar de gótico, con la complejidad que tal adjetivo implica, se construyen otros mundos que *Penny Dreadful* ilustra. Me detengo en dos de ellos por el interés particular que poseen en la comprensión de nuestro presente: por un lado, el mundo de la monstruosidad capitalista, representado por el personaje de la Criatura/Calibán; por otro lado, el entre-dos o el *demi-monde* compuesto por la esfera física y metafísica, donde habitan los seres sobrenaturales evocados, así como el referente concreto del universo imperial.

*Penny Dreadful* se ocupa de dibujar a lo largo de su desarrollo la fantasmagoría del mundo moderno. El centro de este es Londres, urbe y capital imperial, a finales del siglo XIX. Allí se encuentran, incluso, elementos provenientes de otras capitales modernas, como es el caso de París (Benjamin, 2006). La primera temporada de la serie

termina en el espacio del *Grand Guignol*, teatro icónico del París de fin de siglo. Esta reconfiguración de la ciudad juega con los espacios liminares: burdeles, fumaderos de opio, muelles abandonados, casuchas de obreros, entre otros. Es ahí donde la actividad sobrenatural se mezcla con el recuerdo de dos fenómenos centrales de la Inglaterra victoriana: el colonialismo y el capitalismo.

De esta forma, una de las transformaciones y apropiaciones más interesantes de la serie es la del texto de Mary Shelley, *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818). En *Penny Dreadful*, dicho personaje es el primogénito de Victor Frankenstein, cuyo nombre es Calibán (episodio 2, temporada 1: “Séance”), lo cual le imprime más densidad y complejidad a la red de significados que gira a su alrededor (Fernández Retamar, 2005). En otras ocasiones se refieren a él únicamente como “La Criatura”, lo que subraya su novedad así como su carácter artificial y, en alguna medida, mecánico.

Dicho personaje puede ser leído como una especie de metáfora del capitalismo depredador, capaz de convertir a los humanos en monstruos. Calibán es abandonado por su creador y debe enfrentarse a la soledad y a la marginalidad. Es un individuo en el sentido más estricto del término, sus lazos sociales han desaparecido y se encuentra ante un mundo con reglas distintas.

En la segunda temporada nos enteramos del pasado de Calibán, quien trabajó como un guardia del hospital psiquiátrico donde Vanessa fue internada. Una vez transformado en monstruo, la ciudad que se abre ante él es lo opuesto a la de los otros personajes. No se trata de un lugar de novedades y descripciones modernizantes, como podría serlo para un personaje como Dorian Gray, arquetipo del *flâneur* baudeleriano (Howell y Baker, 2017), sino de un espacio hostil, duro y poco familiar.

En el capítulo 3 de la tercera temporada (“Good and Evil Braided Be”) se ve cómo la pobreza, la marginalidad conectada a la máquina capitalista envuelve a “La Criatura”. Un plano aéreo de la fábrica donde su mujer se ve obligada a trabajar, nos muestra ese Londres industrial, lleno de chimeneas humeantes durante el día y la noche. La cámara desciende progresivamente, muestra la inmensidad

del edificio que ocupa todo el espacio, bordea el río y presenta cientos de obreros, los cuales dejan su trabajo y desfilan hacia nosotros, mientras este ser espera y busca a su mujer y a su hijo. Seguimos su mirada y encontramos un inmueble viejo, con el techo semidestrozado, donde duerme su hijo enfermo de tuberculosis, un mal asociado a la pobreza y a la exclusión social (Byrne, 2011). Esta casa es también un recordatorio de las heridas y amputaciones del cuerpo de Calibán. Su cuerpo es un cuerpo mutilado, pero también alienado, formado por partes diversas, un cuerpo monstruoso, destruido esta vez por la imperiosa vanidad científica y la fe ciega del progreso humano. John Clare/Calibán/La Criatura termina de manera paradójica evocando el espíritu de la poesía romántica. Una primera rebelión se levanta, así, contra la lógica del capital; sin embargo, esta no va más allá y busca, en el regreso a la naturaleza, vencer la dinámica de valorización del valor abstracto. De este modo, termina cediendo y renunciando al mundo real (Echeverría, 1998). Desempleado, desplazado y monstruoso, Calibán no se convierte en un sujeto de la escena citadina, sino en su objeto (Howell y Baker, 2017).

La imagen de esta fábrica industrial, al borde del río, nos conecta con ese otro mundo del cual la serie es tributaria: el mundo imperial inglés. En efecto, el universo victoriano está profundamente marcado con la expansión imperial y colonial de Gran Bretaña. Se trata del momento cúlmine de la dominación británica de los océanos y del auge de su poderío imperial. En este sentido, un personaje como el antiguo explorador, Sir Malcolm, es fundamental. Su vida refleja las contradicciones propias de una época: se trata, a la vez, de una vida de aventuras y emociones extremas en ese “más allá” exótico y perturbador que es “África” (Mbembe, 2016), pero también un contrapunto de abandono y muerte de su familia. Vanessa se lo recuerda en el capítulo *Séance*. En su casa, Sir Malcolm posee un enorme mapa de este continente que colma todo el muro de su despacho y afirma, en reiteradas ocasiones, sus intentos por descubrir la fuente del Nilo. En la serie, el explorador colonial funciona en dúo con Sembene. Este servidor carga con su propio legado oscuro revelado en uno de los capítulos: fue cómplice en la esclavización de sus hermanos africanos.

La representación del “más allá” físico, es decir, el espacio de la aventura y de lo exótico por excelencia (África) va de la mano con el cuestionamiento y el interés por un “más allá metafísico”, el mundo de lo oculto, el de las bestias de la noche. Así, la serie señala una variable peculiar de la expansión colonial y del dominio epistemológico de Occidente, a la vez que se afirma como potencia en el ámbito de la ciencia y del saber, se crea todo un espacio de imaginación y reproducción del prejuicio con respecto a la alteridad (Saïd, 2002; Mbembe, 2016). En este caso específico, dos “lugares” participan de dicha imaginación: África y Egipto. El demonio que persigue a Vanessa Ives es Amun-Ra, este busca a su consorte Amunet, tal y como lo explica el profesor Ferdinand Lyle (Simon Russell Beale), quien se define a sí mismo como egiptólogo.

Sin duda, el lazo más fehaciente entre estos distintos mundos lo representa el director de estudios zoológicos del Museo de Historia Natural de Londres, un taxidermista llamado Dr. Sweet (Christian Camargo). Esta institución acumula y concentra la gran variedad de especies disecadas –es decir muertas– que provienen de esos dominios coloniales del imperio. Ahí se clasifican, se ordenan, se estudian, es decir, se controla su elemento brutal, misterioso y amenazante. La serie juega con esta dualidad. El Doctor Sweet afirma tener una fascinación por las criaturas rechazadas y estropeadas. Bajo los rasgos decentes y elegantes de este personaje, se esconde entonces el propio Drácula.

El vampiro representa, en esta Inglaterra victoriana, el miedo al contagio y a la sífilis (por mordedura), pero también el terror que significa la decadencia étnica y el mestizaje, como bien lo señala Alexandra Warwick (1995). No podemos olvidar que el jubileo de la reina y emperatriz Victoria coincide con la publicación del famoso libro de Bram Stoker, en 1897. Se vive en ese entonces una intensa agitación social y política tanto en la metrópoli, donde se multiplican las protestas sociales, como en las colonias. La imagen del vampiro chupa sangre remite, además, como lo ha analizado Stephen Arata (1990), al miedo de la “colonización inversa”, es decir, a la degeneración y a la decadencia propias del gótico imperial en su caracterización de esas “criaturas de la noche”. Estas refieren tanto

a los peligrosos animales disecados, fieras e insectos estudiados por el Dr. Sweet, como a los extraños seres quienes obedecen las órdenes de Drácula y viven en los muelles, al borde del río, cerca de ese infierno industrial evocado. Antes de convertirse en esclavos de Drácula, fueron ante todo “pobres”, niños de la calle, vagabundos, adictos, todos aquellos a quienes el capitalismo destruye de la manera más cruel. Su último destino entonces, ejemplificado en la serie, consiste en convivir con las ratas, permanecer al margen de la ciudad y servir los intereses del Maligno. Londres, epicentro de la modernidad y del progreso, se percibe amenazada por el lado oscuro del capital: la explotación del proletariado y el saqueo colonial convertidos en seres repulsivos y voraces.



Así, detrás de un presunto viaje imaginario al universo literario del gótico inglés, *Penny Dreadful* remite más bien al lado oscuro de la modernidad monstruosa. No es un mundo atrapado en un pasado cerrado, muerto, el cual podríamos recorrer sin peligros, como Vanessa y el Dr. Sweet visitan el Museo, sino una modernidad caracterizada por marcarnos, cuestionarnos, atraernos y traicionarnos con sus promesas de progreso e ilustración. Los monstruos que nos persiguen ahora remiten a esas mismas poblaciones olvidadas y marginales: migrantes pobres, desplazados de conflictos, esos que saltan las vallas y los muros para acceder al espejismo del bienestar en las urbes enriquecidas. Nuestra sociedad actual reproduce también a esos aristócratas ávidos de emociones, *flâneurs* que recorren no solo la ciudad, sino una multiplicidad de lugares para su disfrute y gozo. El miedo evocado de la colonización inversa se expresa en esas notas de odio que recorren hoy tanto Europa como Estados Unidos. Legado colonial e imperial, nuestro mundo se forja en las imágenes proyectadas en una serie como *Penny Dreadful*. En la transformación profunda de la sociedad victoriana, re-significada por esta serie, se perfilan las pesadillas del mundo contemporáneo: la urbe amenazante, el miedo al otro, el regreso de lo oculto y el triunfo de lo irracional.

## Bibliografía

- Arata, S. (1990). The Occidental Tourist: Dracula and the Anxiety of Reverse Colonization, *Victorian Studies*, 33(4 Summer), 621-645.
- Amato, S. (2015). *Beastly possessions: animals in Victorian consumer culture*. Toronto: University of Toronto Press.
- Benjamin, W. (2006). *Paris, capitale du XIXème siècle*. París: Éditions Allia.
- Byrne, K. (2011). *Tuberculosis and the Victorian Literary Imagination*. United Kingdom: Cambridge University Press.
- Echeverría, B. (1998). *La modernidad de lo barroco*. México: Editorial ERA.
- Federici, S. (2004). *Calibán y la Bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Farias, E. y Anselmi, B. (2018). Educação e (de)formação do gênero feminino na série Penny Dreadful: Uma análise da(s) personagem(ns) Brona Croft/Lily Frankenstein. *Revista Acadêmica Todas As Musas*, 9(2). Recuperado de [https://www.todasasmusas.org/18Eneias\\_Farias.pdf](https://www.todasasmusas.org/18Eneias_Farias.pdf)
- Fernández, R. (2005). *Todo Calibán*, Bogotá: Editorial ILSA.
- Green, S. (2017). Lily Frankenstein: The Gothic New Woman in Penny Dreadful. *Refractory: a Journal of Entertainment Media*, 28.
- Howell, A. y Baker, L. (2017). Mapping the Demimonde: space, place, and the narrational role of the flâneur, explorer, spiritualist medium and alienist in Penny Dreadful. *Refractory: a Journal of Entertainment Media*, 28(6).
- Mbembe, A. (2016). *Crítica de la razón negra*. Barcelona: NED Ediciones.

- Saïd, E. (2002). *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo, Penguin Random House.
- Schubart, R. (2017). The Journey: Vanessa Ives and Edgework as Self-Work. *Journal of Entertainment Media*, 28(6).
- Sprinhall, J. (1994). Pernicious Reading? The Penny Dreadful as Scapegoat for Late-Victorian Juvenile Crime. *Victorian Periodicals Review*, 27(4 Winter), 326-349.
- Warwick, A. (1995). Vampires and the empire: Fears and fictions of the 1890s. En S. Ledger y S. McCracken (Eds.), *Cultural Politics at the Fin de Siècle* (pp. 202-220). Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/CBO9780511553707.0





**ACERCA DE  
LOS AUTORES**



**María Lourdes Cortés.** Doctora en Cine y Literatura por la Universidad de la Nueva Sorbona-París III y catedrática de la Escuela de Estudios Generales de la Universidad de Costa Rica. Ha ganado el premio Joaquín García Monge en difusión cultural y dos veces el Premio de Ensayo Aquileo J. Echeverría, por los libros *Amor y traición, cine y literatura en América Latina* (1999) y *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica* (2005). Este último libro también recibió el premio honorífico Ezequiel Martínez Estrada otorgado por la Casa de las Américas (Cuba) al mejor ensayo publicado del año (2005). *Amores contrariados. García Márquez y el cine* obtuvo el premio al mejor ensayo sobre cine que otorga la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano. Fue designada Catedrática Humboldt 2017 y en el 2005 el Gobierno de la República de Francia le otorgó el grado de Caballero de la Orden de Honor al Mérito.

**Carlos Cortés Zúñiga.** Licenciado en Ciencias de la Información y la Comunicación por la Universidad Panthéon-Assas, París, y máster en Medios y Multimedia por la Universidad de París II, Francia. Profesor de la Escuela de Estudios Generales de la Universidad de Costa Rica y escritor. Ha publicado más de 25 obras en Centroamérica, México, España y Francia, entre ellas las novelas *Cruz de olvido* (1999), *Mojiganga* (2017) y *Larga noche hacia mi madre* (2013), escogida como uno de los libros del año por el crítico peruano

Julio Ortega, Premio Centroamericano Mario Monteforte Toledo, Premio Áncora de Narrativa y finalista del Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos 2015. Ha obtenido el premio nacional de ensayo Aquileo J. Echeverría por *La gran novela perdida. Historia personal de la narrativa costarricense* (2007) y *La tradición del presente. El fin de la literatura universal y la narrativa latinoamericana* (2015). Es miembro de la Academia Costarricense de la Lengua.

**María Flórez-Estrada Pimentel.** Doctora en Estudios de la Sociedad y la Cultura por la Universidad de Costa Rica. Ha publicado los libros *La notable maternidad de Luis Gerardo Mairena. Crisis y transformación de los lazos sociales en Costa Rica*; *De 'ama de casa' a mulier economicus. Sexo, género, subjetividad y economía en Costa Rica contemporánea*; *Economía del género. El valor simbólico y económico de las mujeres* y *La política sexual de la reforma social* (en prensa), por la Editorial de la UCR. Es coeditora del libro *TLC con Estados Unidos ¿Debe Costa Rica aprobarlo? Documentos para el debate* y coautora en los libros *Miradas plurales alrededor de la crisis económica mundial* y *Nosotras hacemos la (otra) economía. Aportes a los debates feministas sobre la economía*. También ha publicado diversos ensayos académicos sobre problemas culturales. Es docente de posgrado, investigadora del Centro de Investigación en Identidad y Cultura Latinoamericana (CIICLA) y periodista del Semanario Universidad. Ha trabajado para organismos y medios internacionales en América Latina.

**Isabel Gamboa Barboza.** Doctora en Estudios de la Sociedad y la Cultura y docente en la Escuela de Sociología de la Universidad de Costa Rica. Actualmente dirige la Maestría Académica en Estudios de las Mujeres, Géneros y Sexualidades. Entre sus publicaciones se encuentran los siguientes libros: *Veinticinco cuentos perversos* y *En el Hospital Psiquiátrico, el sexo como lo cura*. Además de ensayos científicos publicados en América Latina y Estados Unidos, tales como *Una aguanieve de dolor y mal*; *Una niña que, sin pies, volaba: crítica literaria feminista de una novela de Rosario Aguilar*; *Un cuerpo que no es uno: carne, sexo y género*; *El hombre a la razón y la mujer*

*al corazón. El sexo y el género según Immanuel Kant y La pobreza como desolación: vivencias y representaciones en hombres y mujeres rurales*, entre otros. Asimismo, está en proceso de publicación su libro *Los perros y los sapos, lazo y subjetividad en Costa Rica*.

**Roberto Herrera Zúñiga.** Docente de la Escuela de Filosofía y de la Escuela de Trabajo Social (Sede de Occidente) de la Universidad de Costa Rica. Sus áreas de especialidad son la filosofía social y política, la teoría de las ideologías y los pensamientos políticos latinoamericano y costarricense. Ha publicado artículos sobre el impacto del mayo francés en América Latina, la obra de Roque Dalton, el marxismo en Costa Rica y Centroamérica, la filosofía positivista en Bolivia, la influencia de Shakespeare en Marx y el impacto de la obra de Tomás Moro en la actualidad. Escribe con frecuencia para varios medios electrónicos e impresos.

**Mauricio Molina Delgado.** Escritor y profesor catedrático de la Universidad de Costa Rica. Actualmente es director de la Escuela de Filosofía e investigador del Instituto de Investigaciones Filosóficas y del Instituto de Investigaciones Psicológicas de esta institución, así como profesor de la Maestría en Ciencias Cognoscitivas. También es parte de la Comisión del Doctorado en Educación. Se graduó de la Licenciatura en Estadística, de la Maestría en Ciencias Cognoscitivas de la Universidad de Costa Rica y del Doctorado en Psicología de la Universidad Aristotélica de Tesalónica, Grecia. Ha publicado, entre otros libros de poesía, *Abominable libro de la nieve* (México, 1999, Premio Sor Juana Inés de la Cruz) y *Abrir las puertas del mar* (Premio Editorial Costa Rica, 2004). Su libro *Treinta y seis daguerrotipos de Fiotima desnuda* recibió el Premio Nacional Aquileo J. Echeverría 2016 en ese mismo género.

**Luis Adrián Mora Rodríguez.** Doctor en Filosofía por la Universidad París 5, Sorbona, París, Francia y máster en Filosofía por la Universidad París 1, Panthéon-Sorbona, París, Francia. Fue residente del Instituto de Estudios Avanzados de Nantes y actualmente labora como docente e investigador en la Escuela de Estudios Generales

y en la Escuela de Filosofía de la Universidad de Costa Rica. Sus temas de investigación se concentran en la conquista de América, los estudios decoloniales, la filosofía latinoamericana y la cultura barroca. Ha publicado diversos artículos sobre Bartolomé de las Casas, Hernán Cortés y la filosofía política de la conquista en revistas especializadas de Colombia, Brasil, México y Costa Rica.

**Néfer Muñoz-Solano.** Licenciado en la Escuela de Comunicación de la Universidad de Costa Rica. Trabajó como periodista para el diario *La Nación* de Costa Rica, *Inter Press Service*, *Europa Press* y la *British Broadcasting Corporation* (BBC) en Londres. Bajo la dirección del profesor George Yúdice, cursó una maestría en estudios latinoamericanos en la Universidad de Nueva York (NYU). Realizó el Doctorado en Lenguas y Literaturas Románicas en la Universidad de Harvard, donde completó su tesis bajo la guía de Diana Sorensen y Brad Epps. Ha enseñado cursos a nivel de pregrado y posgrado en español, inglés y portugués. Entre sus intereses de investigación se cuentan las intersecciones entre la literatura y el periodismo en América Latina, la literatura centroamericana, la teoría literaria, la cultura brasileña y la teoría de la novela. Actualmente es profesor en los Estados Unidos en el Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas de la Universidad de Dallas.

**Karen Poe Lang.** Doctora en Estudios de la Sociedad y la Cultura. Actualmente labora como profesora en la Escuela de Estudios Generales y en el Posgrado en Artes de la Universidad de Costa Rica. Es investigadora asociada a la Red TransCaribe. Ha publicado tres libros: *Boleros* (Heredia: EUNA, 1996), *Eros pervertido. La novela decadente en el modernismo hispanoamericano* (Madrid, Biblioteca Nueva, 2010), el cual obtuvo el Premio de Ensayo Academia Costarricense de la Lengua en el 2012, y *Almodóvar y Freud* (Barcelona, Laertes, 2013). Es autora de artículos sobre literatura, cine y arte en el ámbito de las culturas hispanoamericana y española, en los cuales ha centrado su interés en el estudio del cuerpo, las sexualidades “marginales” y el duelo. En 2015 fue elegida catedrática Humboldt con un proyecto de investigación sobre narrativas del sida.

**Camilo Retana.** Doctor en Filosofía por la Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Actualmente dirige el Posgrado en Artes de la Universidad de Costa Rica y se desempeña como profesor catedrático en la Escuela de Filosofía y el Doctorado en Estudios de la Sociedad y la Cultura. Ha publicado artículos sobre corporalidad y sexualidad en revistas nacionales y extranjeras, así como varios libros, entre ellos *Las artimañas de la moda* (Arlekin, 2015), *Challenger* (EUNED, 2016), y *Enseres: esbozos para una teoría del disfraz* (EUCR, 2020). En el 2013 su ensayo *Contra lo light* fue finalista del Concurso de Filosofía Sub-40, organizado por la Cooperación Española en Buenos Aires. En el 2017 obtuvo, con el libro *El cuerpo abierto* (2018), el Premio de Ensayo UNA-Palabra otorgado por la Universidad Nacional.

**Bértold Salas Murillo.** Periodista, crítico de cine y profesor universitario. Es licenciado en Ciencias de la Comunicación Colectiva con énfasis en Periodismo en la Universidad de Costa Rica, máster en Artes con énfasis en Cinematografía por la misma institución y doctor en “Littérature et arts de la scène et de l’écran” por la Université Laval, Canadá. Desde el 2005 labora como profesor en la Escuela de Estudios Generales de la Universidad de Costa Rica y en el Posgrado en Artes de ese mismo centro de estudios.

**Carolina Sanabria.** Doctora en Comunicación Audiovisual y Publicidad por la Universitat Autònoma de Barcelona. Actualmente es profesora catedrática en la Universidad de Costa Rica. Aparte de artículos especializados en el campo de la comunicación y la literatura en revistas académicas nacionales y extranjeras, ha publicado los libros *Bigas Luna: el ojo voraz* (Barcelona, Laertes, 2010), *Contemplación de lo íntimo. Lo audiovisual en la cultura contemporánea* (Madrid, Biblioteca Nueva, 2011), *Adaptaciones literarias. Tres obras maestras de Alfred Hitchcock* (Madrid, JC Ediciones, 2013) y *Ofelia fermentada: transcripciones desde la literatura, la pintura, el cine* (Barcelona, Laertes, 2019). También ha participado en la antología *Spanish Erotic Cinema* (Santiago Fouz, (ed.), Great Britain: Edinburgh University Press, 2017).

**Gustavo Solórzano-Alfaro.** Escritor, editor, crítico y catedrático. Obtuvo el Bachillerato de Filología Española y la Maestría en Literatura Latinoamericana en la Universidad de Costa Rica, donde también cursó el Doctorado en Estudios de la Sociedad y la Cultura e impartió lecciones de Teoría Literaria. Desde el 2007 es editor de la Editorial Universidad Estatal a Distancia. Sus libros más recientes son los siguientes: *Inventarios mínimos* (San José: EUNED, 2013), *Nadie que esté feliz escribe* (Santiago de Chile: Nadar Ediciones, 2017) y *25 x 25. Poemas escogidos de un muchacho que sonríe: 2018-1993* (San José: Ediciones Perro Azul, 2018). Actualmente se encuentra trabajando en la traducción de una selección de ensayos y poemas del reconocido autor estadounidense Michael Dana Gioia.

Esta es una  
muestra del libro  
en la que se despliega  
un número limitado de páginas.

Adquiera el libro completo en la  
**Librería UCR Virtual.**

LIBRERÍA  
UCR  
  
VIRTUAL

