Actas del
VI Congreso Internacional *CELEHIS* de Literatura
Literatura argentina, española y latinoamericana

(Rufino Tamayo, Sandías, 1968)

6, 7 y 8 de noviembre de 2017
Mar del Plata, Argentina

CONICET · SPU Secretaría de Políticas Universitarias · AGENCIA · Universidad Nacional de Mar del Plata · Fundación de la Universidad Nacional de Mar del Plata · Facultad de Humanidades Universidad Nacional de Mar del Plata · Celehis Centro de Letras Hispanoamericanas

Actas del VI Congreso Internacional CELEHIS de Literatura / Acosta, Ricardo ... [et al.] ; compilado por Virginia P. Forace; María Pía Pasetti. - 1a ed . - Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 2018.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-544-817-9

1. Estudios Literarios. 2. Actas de Congresos. I. Acosta, Ricardo, II. Forace, Virginia P., comp. III. Pasetti, María Pía, comp.
CDD 807

Fecha de catalogación: 21/03/2018

Actas del VI Congreso Internacional Celehis de Literatura
ISBN 978-987-544-817-9

La lectura infinita: supervivencia del modo gótico en el lenguaje audiovisual. Un diálogo que constituye la ficción moderna

Adriana Goicochea
UNCo

Este trabajo parte de una evidencia, que es la supervivencia del modo gótico en la cultura actual, especialmente por la relación entre la literatura y el cine, y las transformaciones que se producen en el lenguaje audiovisual. Para dar cuenta de esta afirmación nos centraremos en el análisis de la serie *Penny Dreadful*.

Nuestra hipótesis es que los recursos propios de este formato, en diálogo con una vasta tradición literaria y cinematográfica, de la que participa la literatura gótica desde sus orígenes hasta la actualidad, trazan un mapa de recepción que obliga al espectador a indagar sobre los imaginarios para comprender la cultura contemporánea.

Este marco conceptual determina una metodología de análisis que prioriza la identificación y valoración del gesto dialógico que actúa como un operador de sentido que revitaliza el gótico. Esta operación se apoya en tres núcleos que introducen distintos géneros: el enigma, la observación (Calabrese 2000), y la imagen intolerable (Ranciere 2013) y en tercer lugar juega con la situación del espectador. Finalmente, el análisis introduce una reflexión acerca del modo de operar de la ficción moderna.

1. Acerca de la serie

En los últimos tiempos hemos asistido a un mayor desarrollo de la serie, que en un principio lideró el espacio televisivo, pero que actualmente se ha visto expandido gracias a internet. Como sabemos, una serie es una obra audiovisual que consta de varias emisiones, manteniendo cada una de ellas una unidad argumental en sí misma, aunque tiene continuidad, al menos temática, entre los diferentes episodios que la integran, lo que sin duda reúne dos condiciones adecuadas para un espectador contemporáneo. Por un lado, la unidad de cada episodio permite una apropiación concentrada en corto tiempo, por lo que en la cotidianeidad resulta de rápido consumo. Por otro lado, favorece la dinámica de la industria mediática regida por patrones económicos y liderados por las leyes del mercado. Finalmente, la posibilidad de continuidad de la trama promueve un aspecto no menos importante como es el ocio y el entretenimiento. No es objeto de este trabajo demorarnos en explicaciones de orden socioculturales que justifiquen el éxito actual de las series, pero sí es importante reconocer que hay muchas investigaciones que se han ocupado del tema[1].

En cuanto a *Penny Dreadful* es una serie de televisión británica-estadounidense, creada y escrita por John Logan, y producida por Sam Mendes. Fue emitida en tres temporadas entre 2014 y 2016.

Presenta una trama narrativa abierta basada en la interdiscursividad. El universo creado es un mundo fantástico, en el que prevalece el modo gótico y por lo tanto su seña

[1] Especialmente investigaciones españolas como María Ibáñez Rodríguez que desarrolla en España una tesis sobre tema Con el título *Penny Dreadful: terror victoriano en la pequeña pantalla* desgranó los aspectos más interesantes de la serie durante el IV Congreso Arte y Literatura Gótica urbana organizado por la Semana Gótica en Madrid, que se encuentra publicado en *Herejía y Belleza.* Año 2016, Número 4,173-180.

de identidad es lo ominoso, de allí que los recursos audiovisuales estén al servicio de las reacciones de los receptores

Los episodios se hallan encadenados de modo que los espectadores se encuentran en vilo porque así como se van develando algunos misterios, al mismo tiempo surgen nuevas líneas narrativas que crean nuevos enigmas. Esta tensión se produce en tanto que, así como se crean expectativas e incertidumbre sobre el desarrollo futuro de los acontecimientos, también recupera información necesaria para ubicar a la audiencia. Las distintas líneas narrativas se desarrollan en episodios tensionados por el suspenso, al estilo del folletín. Este es un rasgo que le otorga a la serie el carácter de un género popular, tanto como lo fue el gótico en su tiempo, y particularmente Penny Dreadful pretende que sea ese su rasgo, ya que el título hace referencia a un tipo de publicación de ficción terrorífica que se vendía por fascículos en Inglaterra durante el siglo XIX.

La trama se desarrolla en Londres, en un periodo cultural al que se ha denominado gótico victoriano en honor al largo reinado de Victoria desde 1837 a 1901. Se trata de una época signada por la Revolución Industrial, el surgimiento de las ciudades, y del proletariado, y en la que los ideales literarios se centraron en el progreso en todos los órdenes. En ese contexto surgen grandes escritores como las hermanas Bronté, Oscar Wilde, Bran Stoker. Pero, el neogótico del XIX está representado fundamentalmente por Mary Shelly, cuya obra se distancia del gótico clásico para afianzar su escritura en el romanticismo, un aspecto que marca claramente este período.

El gótico decimonónico se vuelve "*más urbano y subterráneo" (*Olmedo 2015: 23) aunque en ese contexto no abandona el misterio y el efecto ominoso propio de los orígenes, pero transgrede las convenciones que para esa época ya eran tópicos

desgastados. El clima que rodea la producción literaria de Shelley, signado por el desarrollo de la medicina, y los acontecimientos de su propia vida que la relacionaron con la muerte son dos factores que se hallan en la génesis de su obra, tanto como el famoso episodio de Villa Diodati. En ese escenario surge la idea de *Frankestein* , y también de la ciudad como locus del horror, de violencia y de corrupción Así, Fred Booting, caracteriza a la literatura de la época afirmando que "*el espacio humano social reemplazó al gran terror gótico de característica sobrenatural"* (114).

Retomando la cuestión de la interdiscursividad, que como decíamos es una condición propia del universo narrativo de la serie, y en ello se halla gran parte del valor cultural que la misma tiene, encontramos personajes como el doctor Frankenstein, Dorian Gray o Drácula, así como el wester norteamericano, y los grandes éxitos de la cinematografía de terror como fue el hombre lobo.

Por lo tanto, y dado que el gótico es su carta de presentación, la serie se inscribe en el género fantástico. Al respecto, Rosemary Jackson enuncia tres tesis que a nuestro juicio resultan relevantes. La primera sostiene que lo fantástico sugiere las bases sobre las cuales descansa el orden cultural, dado que se abre al desorden y la ilegalidad, a lo que está fuera de los sistemas de valores dominantes. Entonces, plantea una segunda tesis: lo fantástico rastrea lo no dicho y lo no visto de la cultura, lo que se ha silenciado, se ha hecho invisible. Sin embargo, su afirmación fundamental para nuestro tema es que, el *fantasy* no tiene que ver con inventar un mundo otro, no-humano sino con la inversión de elementos de este mundo, re-combinar sus rasgos constitutivos en nuevas relaciones para producir algo extraño, poco familiar y aparentemente "nuevo", absolutamente "otro" y diferente. Motiva entonces un interrogante ¿Qué es lo que provoca el extrañamiento en *Penny Dreadful*? Podemos dar una respuesta provisoria. Por un lado, es la sospecha y la zozobra del espectador siempre sorprendido porque

nada es lo que parece, y, por otro lado, la transformación como principio constructivo del universo ficcional.

2. El gesto dialógico

El análisis de la serie se sustenta sobre dos aspectos. Por un lado, sobre *la narratividad*, lo que, según Ricoeur, es un modo de pensar el mundo y de conocer la condición humana. Por otro lado, sobre la evidencia de que la trama narrativa articula distintos géneros que se combinan para demostrar que la lectura es infinita y así se inscribe en la imagen fílmica con dos propósitos. Uno es evidente, el espectador se ve desafiado a *comprender* ese gesto dialógico en el plano de la cultura y del pensamiento contemporáneo,[2] y el otro está implícito, porque habla de la ficción y su lugar en la constitución del imaginario social.

La riqueza argumental y la presencia de intertextos que provienen no solo del discurso literario sino sobre todo cinematográfico, plantearían un trabajo inabarcable, pero lo circunscribiremos identificar aquellos operadores de sentido que revitalizan el gótico victoriano y así como la renovación que provoca Edgar Alan Poe con sus cuentos de terror, los que introducirían el policial y la ciencia ficción. Como anticipáramos, encontramos tres núcleos de sentido que introducen distintos géneros: el enigma, la observación, y la imagen intolerable

El enigma va hilvanando cada episodio e inscribe así *el policial* como ordenador de múltiples historias. Se plantea como un misterio, como un saber oculto que incita a su develamiento Muchos son los enigmas a resolver por un espectador detectivesco al

[2] Para Maria Ibáñez Rodríguez el procedimiento imperante en la serie es el *pastiche*, definido por la RAE como "imitación o plagio que consiste en tomar determinados elementos de la obra de un artista y combinarlos de forma que parezca ser una creación independiente".

estilo del relato policial. El desencadenante de todo el proceso narrativo es la desaparición de Mina Murray (Olivia Llewellyn), la hija de Sir Malcolm, por lo que el interrogante que subyace y desencadena la búsqueda es: *¿Dónde está?* La respuesta que encuentra el espectador instala de plano el mundo fantasmagórico de zombis, brujas, un mundo oscuro y cruel, en el que impera el horror no solo por ser siempre desconocido, sino sorpresivo y fundamentalmente amenazante. La ficción está abierta a la incertidumbre, como la vida misma, seguramente porque con este formato, la serie, se espera mantener el interés de la audiencia

La búsqueda se implementa mediante expediciones muy peligrosas a mundos que suman más misterio y terror a la historia, viajes a distintos ámbitos de la ciudad de Londres, sórdidos lugares donde acecha siempre el mal, e incluso a las catacumbas, donde se halla el rostro más siniestro de la sociedad, la miseria y la enfermedad. Responde, así al esquema del *relato de viaje*, pero invierten el sentido educativo que estos tenían tradicionalmente, para concentrar el horror provocado por bestias, monstruos, fantasmas y escenas de sangre y violencia de fuerte impacto para la sensibilidad del espectador. En esas expediciones hallamos la *matriz gótica*, en el espacio, en los seres extraños, en la atmosfera creada (la niebla, la tormenta, el sonido), en las acciones crueles que son siempre factor de peligro para los protagonistas. Aquí, la noción freudiana de lo ominoso,[3] cobra su verdadera dimensión, porque el espectador se

[3] Según Freud lo ominoso sería aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo familiar y se pregunta en qué condiciones provoca la extrañeza. Pero también sostiene que es importante distinguir lo ominoso como vivencia de lo ominoso representado, y cuando el autor se sitúa en apariencia en el terreno de la realidad cotidiana, acepta las condiciones para la génesis del sentimiento ominoso en el vivenciar y así lo produce en la literatura. En este caso puede acrecentar lo ominoso más allá de lo que es posible en el vivenciar. Freud agrega que el autor también puede esconder lo que ha escogido para el efecto ominoso. En definitiva, la lectura del modo gótico está orientada por el psicoanálisis, se trata de leer lo siniestro en la literatura, su inscripción en la textualidad, pero, sobre todo, su contribución a la producción de un imaginario que explica el efecto de lectura: el terror y el horror.

enfrenta a sus propios miedos, porque descubre "el juego de *intercambios y desplazamientos entre el mundo del arte y del no arte* "(Rancière 2013) lo que da lugar a un *espectador emancipado,* aquel que comprende que mirar es participar.

Sin embargo, lo siniestro no se limita al plano fantasmagórico y oculto, a las fuerzas extrañas que engendra seres monstruosos, abominables y dañinos, sino que adquiere su verdadera dimensión en un plano material y visible Las escenas urbanas muestran al estilo de la novela romántica, el mundo de los oprimidos del Londres victoriano, una ciudad que crece por el desarrollo industrial y tecnológico, pero asediada por la tuberculosis y la pobreza, una sociedad en capas, en la que la mujer ocupa el último escalón, destinada a la prostitución o a la brujería.

El misterio y lo siniestro son los dos componentes esenciales de ese mundo fantástico, que también se se encarna en la ciudad, en la pobreza, en la enfermedad, pero sobre todo en el hombre que pone su conocimiento al servicio de alterar la naturaleza humana. En este aspecto podemos mencionar dos intertextos que recrean el gótico victoriano: Frankestein, y el retrato de Dorian Gray. Particularmente el primero, es organizador de la trama, y a medida que avanzan los episodios va cobrando mayor importancia. Paradójicamente, mientras la búsqueda de Mina sumerge al espectador en un mundo cada vez más fantástico, por el exceso creado por los efectos audiovisuales, la creación y la vida del monstruo apelan a cuestiones profundamente humanas como el amor, la soledad, la tristeza y la venganza. Un episodio que concentra su crecimiento se halla en una *escena de lectura*[4] que tiene lugar en el teatro. Ese monstruo que paradójicamente dice "*Nací en la más pura y aterradora agonía*", también agrega "*No soy el monstruo de Mary Shelley*" encuentra en el teatro el único espacio en el que se

[4] Ricardo Piglia define las escenas de lectura como pequeños informes de una sociedad imaginaria, la de los lectores (2014).

siente humano *"..,un lugar donde los deformes encuentran gracia ,lo horrendo puede ser hermosos, la extrañeza no es repudiada sino celebrada".* Es un microcosmos donde tiene la oportunidad de sentirse humano. Dice: *"Y así descubrí lo que era la bondad y encontré un hogar"* pero nuevamente la paradoja: es la incomprensión de los hombres y sus miedos, sus miserias, lo que lo devuelve a la monstruosidad.

Ese monstruo lector trae al microcosmos sus gustos literarios: la poesía romántica, el teatro shakesperiano; lee a Wordsworth y a los románticos, pero afirma "*Soy la Modernidad*", para diferenciarla del romanticismo. Lee para leer la cultura y también para leerse. La lectura lo hace humano y como tal concluye que el monstruo es un producto de la Modernidad. Esa es una de las tesis que sostiene la serie. (Primera temporada episodio 3)

Luego, el enigma da paso a otro núcleo generador de sentido: la observación porque la cámara se demora en la creación de atmosferas que muestran una sociedad, una cultura y un mundo social en el que el crimen acecha.

Según Elisa Calabrese, la observación, en tanto lectura alegórica de la historia, no se puede soslayar. En un episodio de la serie puede el espectador verificar los alcances de esta afirmación: el descenso a las catacumbas. (Segunda Temporada episodio 2). Allí, por contraste se exhibe una sociedad en el último nivel de la degradación. Es allí donde se presenta el mayor gento de solidaridad y el encuentro de Vanesa con Cáliban Ese diálogo expresa el valor de la solidaridad, de la palabra, y paradójicamente ante el gesto solidario, ante la palabra y la mirada de Vanesa el monstruo dice "*Me hace sentir que soy un mejor hombre".* Es el otro el que construye lo humano y también al monstruo. Esta es otra tesis que subyace en la trama de la serie.

3. Acerca del espectador

Finalmente, acerca del espectador recordamos que Ranciére refiriéndose al espectáculo teatral dice que una fórmula le es esencial: la paradoja del espectador. Ser espectador es un mal por dos razones. Por un lado, porque mirar es lo contrario de conocer y por otro lado, es lo contrario de actuar. Cuando se empieza a cuestionar esa oposición comienza la emancipación Mirar es actuar porque confirma o transforma las posiciones del espectador. En este marco se pregunta *¿Qué es lo que vuelve intolerable una imagen?* Un interrogante que nos remite a cada episodio de la serie. *La imagen intolerable* ¿Necesita más explicación? No, diría Ranciére, el arte habla, toma la palabra. Lo que hay en la imagen, lo que hay en la palabra, es lo que puede el arte: En el mundo del bullicio el arte en silencio habla.

Sin embargo, para que la imagen tenga su efecto político el espectador debe tener una competencia cultural que le permita distinguir lo intolerable de la imagen de lo intolerable en la imagen En este caso, el lenguaje audiovisual nos ubica frente al juego entre lo verbal y lo visual, en ese juego, un recurso explica lo intolerable de la imagen: la metamorfosis que opera en los personajes (la diabólica Vanesa, el pistolero-lobo), y que explicita Doryan Gray cuando dice que "*Las cosas raramente son lo que parecen*" (Episodio 4).

Por eso, el desafío de la ficción no es oponer realidad a apariencia sino construir otras realidades, no consiste en contar historias sino en crear nuevas relaciones entre palabra e imagen. Ante el formato de la serie tan difundido en los últimos tiempos se refuerza el interés por la pregunta acerca de la política de la ficción que se ejerce en el lenguaje audiovisual, o sea *¿Cómo opera aquí la ficción?*

Cuando Rancière dice que *"El problema es saber qué clase de humanos nos muestra la imagen y a qué clase de humanos esta destinadas, que clase de mirada es creada por esa ficción"* abre para nosotros una nueva oportunidad de reflexión en torno a esta serie. Sobre todo, si nos apoyamos en la idea de que el gótico contribuye aquí a crear un mundo amenazante no solo por sus monstruos sino por la metamorfosis. La inestabilidad e imposibilidad de asirse a una certeza es un núcleo de sentido que conlleva una condición propia del hombre contemporáneo. Esa situación que se lee a nivel de la trama se traduce en el nivel de los procedimientos en la hibridación de géneros, y sobre todo en la situación del espectador, que está siempre inmerso en la lectura infinita, entre la zozobra y el horror.

Referencias bibliográficas

Amicola, José. (2003). *La batalla de los géneros. Novela gética vs novela de educación.* Rosario, Beatriz Viterbo.
Botting, Fred. (1995) *Gothic.* Routledge.
Braidotti, Rosi (2005). *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir.* Madrid, Ediciones Akal.
Calabrese, Elisa. (2000). "*Gestos del relato: el enigma, la observación y la evocación."* En Drucaroff, Elsa (dir) *Historia Critica de la Literatura Argentina.* Vol.2 La narración gana la partida. Buenos Aires, Emecé.73-96.
Freud, Sigmud (1948). *Lo ominoso.* En *Obras Completas*. Madrid. Biblioteca Nueva, vol.2.
Ibáñez Rodríguez, María (2015). *"Penny Dreadful": Terror victoriano en la pequeña pantalla*. En *Herejía y Belleza* Año 2016, Número 4, 173-180.
Jackson, Rosemary (2009). *Fantasy. Literatura y subversión*. Trad. de Laura Cilento de Literature of Subversion. London, Methuen & Co, 1981.
Olmedo, Nadina (2013). *Ecos góticos en la novela del Cono Sur.* USA, Juan de la Cuesta.
Pampa O, Arán (1999). *El fantástico literario: aportes teóricos*. Córdoba, Narvaja Editor.
Peñamarin, Cristina (2001). *Ficción televisiva y pensamiento narrativo*. Universidad Carlos III. Madrid. www.uc3m.es/uc3m/inst/MU/Cristin4.htm
Piglia, Ricardo (2014). *El último lector.* Buenos Aires: Debolsillo.
Rancière, Jacques (2013). *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial.