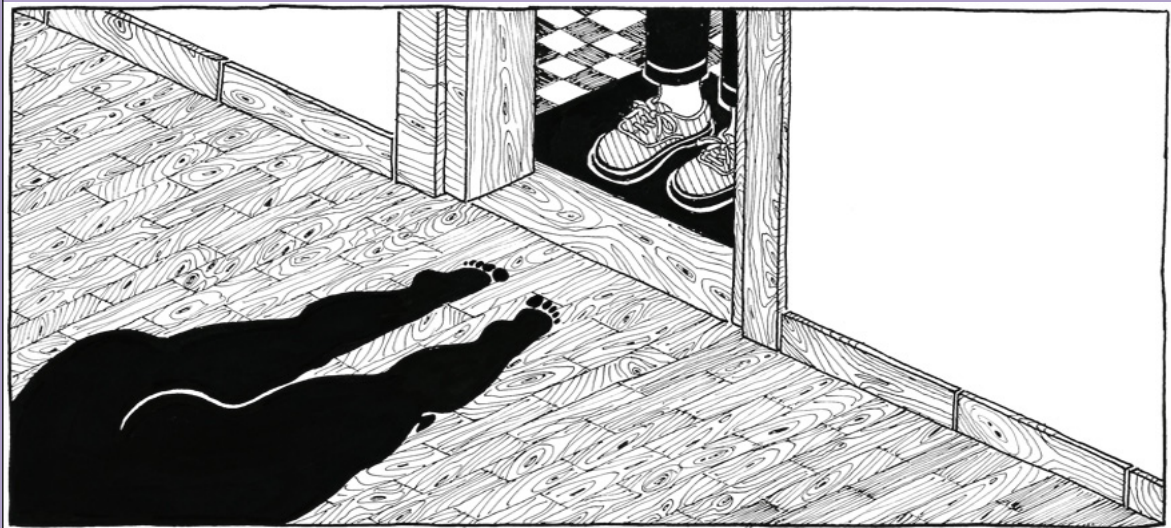


#19

VERSIONES Y
CONVERSIONES DEL
ASESINO SERIAL
ESCENAS DEL
MUSEO GÓTICO EN
THE FALL

Ariel Gómez Ponce

*CONICET, Facultad de Lenguas
Universidad Nacional de Córdoba*



Resumen || Este artículo se interesa por reflexionar de qué manera una serie de TV como *The Fall* ha transformado las raíces del «museo» literario del gótico, aludiendo a su naturaleza estética como un modo privilegiado de capturar sentidos culturales. A partir de la propuesta del género como una pugna entre permanencia e innovación, recuperamos los aportes de Mikhail Bakhtin sobre «motivos» que, pertenecientes a la memoria del gótico, emergen como imágenes concretas en la narrativa televisiva. Nuestra hipótesis arriesga que ellos colaboran con la escenificación de una ambigüedad central: aquella confusión de fronteras entre rechazo y fascinación que genera, en nuestra contemporaneidad, una figura ficcional como el asesino serial. En función de ello, el recorrido analítico emprendido se orienta por revelar cómo ciertos motivos paradigmáticos sostienen la presentación de la transgresión social de este monstruo moral, al tiempo que arrojan luz sobre la construcción de un espectador que se ve inmerso en la polaridad constante de los elementos seductores y perversos.

Palabras clave || Series Televisivas | Gótico | Asesinos Seriales | Mikhail Bakhtin | Memoria del Género

Abstract || This article reflects on how a TV series as *The Fall* has transformed the roots of the literary “museum” of Gothic, alluding to its aesthetic nature as a privileged way of capturing cultural meaning. From the proposal of genre as a struggle between permanence and innovation, we recover the contributions of Mikhail Bakhtin on “motives” that, belonging to the memory of Gothic, emerge as concrete images in the television narrative. Our hypothesis poses that these motives collaborate with the staging of a central ambiguity: that confusion of borders between rejection and fascination that generates, a fiction figure as the serial killer in our contemporaneity. Based on this, the analytical journey tries to explain how certain paradigmatic motives hold the representation of the social transgression in this moral monster, and shed light on the construction of a spectator who is immersed in the constant polarity of the seductive and perverse elements.

Keywords || TV Series | Gothic | Serial killers | Mikhail Bakhtin | Genre memory

Resum || Aquest article s'interessa per reflexionar de quina manera una sèrie de TV com *The Fall* ha transformat les arrels del «museu» literari del gòtic, al·ludint a la seva naturalesa estètica com una manera privilegiada de capturar sentits culturals. A partir de la proposta del gènere com una pugna entre permanència i innovació, recuperem les aportacions de Mikhail Bakhtin sobre «motius» que, pertanyents a la memòria del gòtic, emergeixen com imatges concretes en la narrativa televisiva. La nostra hipòtesi aventura que aquests col·laboren amb l'escenificació d'una ambigüitat central: aquella confusió de fronteres entre rebuig i fascinació que genera, en la nostra contemporaneïtat, una figura ficcional com l'assassí serial. En funció d'això, el recorregut analític emprès s'orienta cap a revelar com certs motius paradigmàtics sostenen la presentació de la transgressió social d'aquest monstre moral, alhora que aporten llum sobre la construcció d'un espectador que es veu immers en la polaritat constant dels elements seductors i perversos.

Paraules clau || Sèries Televisives | Gòtic | Assassins en sèrie | Mikhail Bakhtin | Memòria del Gènere

0. A propósito de la investigación. *The Fall* en clave gótica

Es de noche en la ciudad de Belfast, Irlanda del Norte. La ventana de una casa es forzada, y un misterioso hombre, vestido con ropa deportiva negra y encapuchado, ingresa y revisa todas las habitaciones. Sin aparente explicación, se quita la máscara, se mira ante el espejo y comienza a tomarse fotografías en el baño de quien será su próxima víctima. Y aunque abandone imprevisiblemente el lugar, regresará en la siguiente noche, para dejar pruebas de su presencia (mueve adrede objetos y la ropa interior de la víctima) y emprender un gesto que puede tomar desprevenido al espectador: desnudarse por completo, exhibir su cuerpo tonificado y ejercitarlo en lo que, minutos después, devendrá una escena del crimen.

Desde el comienzo, la contradicción entre el contexto perturbador que acompaña al ataque criminal y la atracción sexual que genera un asesino serial bello marcan el hilo conductor de lo que será el primer episodio, «La oscuridad pendiente», de la serie europea *The Fall*, dirigida por el belga Jakob Verbruggen (*Black Mirror*, *House of Cards*) y creada por Allan Cubbit. Con inflexiones del *thriller*, pero en clara sintonía con el policial detectivesco, la trama se centra en el apresamiento de este sensual asesino, Paul Spector (Jamie Dornan), quien oculta su verdadera identidad bajo la apariencia de un esposo y padre ideal; esta fachada le permite también mantenerse a resguardo de un cuerpo policial incompetente, repleto de errores e incluso carente de recursos humanos. En líneas generales, el núcleo de la historia evoca el proceso de captura, desde una mirada bifocal construida por el mismo Spector y por quien debe darle caza, la detective inglesa Stella Gibson (Gillian Anderson). En otras palabras, se trata de una serie que, a diferencia de otros productos pertenecientes al género, opta por construir un espectador que no debe armar el rompecabezas del misterio policial (en tanto el argumento y sus agentes se introducen desde el primer episodio), pero que, sin embargo, se mantiene en el vaivén constante del camuflaje y la exposición, y de lo monstruoso y lo apolíneo.



El ingreso del asesino serial, Paul Spector (Jamie Dornan) al hogar de la víctima, en el primer episodio de *The Fall* (2013-2016). Capturas de pantalla. BBC Northern Ireland.

De ahí que la historia, siendo singular, suene a la vez familiar. Pues las series de TV, en los últimos tiempos, nos han instruido con una enciclopedia audiovisual del asesino serial, mediante relatos de una agresividad hiperbólica que asiduamente juega con ejes opositivos de la cultura Occidental (Gómez Ponce, 2017). Basta recordar, de manera ejemplar, exitosos personajes recientes como el cruento (pero, al mismo tiempo, carismático) Dexter Morgan de la serie homónima (Showtime, 2006-2013), que bien nos retrotrae al hoy clásico *American Psycho*, protagonizado por un seductor y perverso Christian Bale y dirigida por Marry Harron en 2000. De modo que hablamos, en primer lugar, de personajes que comportan un lado que es atractivo y que, socialmente, generaría un deseo por el otro, aunque estos criminales carezcan de sentidos morales y devengan, por ende, sujetos no portadores de valores normalizados.

Por su parte, la serie anglo-norirlandesa (cuyas tres temporadas fueron emitidas entre 2013 y 2016 por la cadena RTÉ One) recupera esta tensión, al tiempo que decide no exponer la desmesura de la sangre y escasea en las escenas de asesinatos, organizando así una historia que parece guardar sus sentidos más bien en un orden de lo simbólico. Por ello, diríamos que, en segundo lugar, la violencia contenida del relato no proviene de la exposición sórdida de los crímenes (tal como nos ha enseñado el policial), sino de un conjunto de elementos propios de otra variante genérica, que acompañan subrepticamente la lectura de estos rasgos contradictorios del asesino serial.



Póster e imagen promocional de la serie *The Fall* (2013-2016), BBC Northern Ireland.

Dicho de otra manera, un gesto atraviesa esta narrativa televisiva. Se trata de una alusión al gótico como un modo privilegiado para capturar sentidos que circulan por los imaginarios culturales: el enmascaramiento de la transgresión social, de alteridades y formas de la «anormalidad». Conviene preguntarnos, sin embargo, qué importancia yace en estudiar *The Fall* como manifestación del

gótico, considerando que la serie posee una clara inscripción en el policial. En nuestra opinión, el matiz de oscuridad y los sentidos de lo terrible, sustratos recurrentes de la matriz genérica del gótico, aparecen para colaborar con la escenificación de la confusión de fronteras entre rechazo y fascinación que genera el asesino serial. De modo especial, ello puede atenderse en la construcción del espectador dentro del texto, que parece verse inmerso en la polaridad de los elementos seductores y cautivantes, y perversos al mismo tiempo. De ahí que el interrogante al que intentamos responder en este trabajo es de qué manera las series de TV han transformado las raíces del gótico, siendo la narrativa en cuestión uno de sus resultados más recientes.

En tal sentido, una cita del filósofo del lenguaje Mikhail Bakhtin [1895-1975] colabora en nuestra reflexión: «el género es siempre el mismo y otro simultáneamente, siempre es viejo y nuevo, renace y se renueva en cada etapa del desarrollo literario» (1993[1978]: 150). Referimos, en otras palabras, a interpelar el gótico a través de aquella problemática que el pensamiento bakhtiniano traza como una «memoria genérica»: la pugna entre la permanencia y la innovación de tipologías discursivas, siempre vinculadas a cambios en la historia y, por ende, a cambios sociales. Para intentar delinear este funcionamiento, nos orientamos por recuperar los aportes realizados por Bakhtin en torno a los «motivos» de la novela gótica, aquella que, según afirma el filósofo, es la constructora de «un nuevo territorio de desarrollo de los acontecimientos novelescos» (1989: 396).

Nuestro objetivo radica en proponer un apunte provisorio para reflexionar sobre las funciones semióticas que atraviesan, en narrativas audiovisuales, los motivos que constituyen la atmósfera gótica. A la luz de aquello que, en diálogo con María Negroni (1999), definiremos como el «museo» que organizó este género, trazaremos un recorrido por algunos aspectos paradigmáticos, inaugurados por el amplio caudal de producciones literarias en su contexto de producción original, pero revisitados hoy por la serie *The Fall*. Desde nuestra perspectiva, entendemos que ello nos ayuda a entender cómo se construye, según Bakhtin, una ambigüedad de sentidos en la representación del asesino serial contemporáneo y sus transgresiones de lo social: aquel que, lejos de comportar la carga semántica por sí solo, es acompañado por características propias del gótico, tales como las configuraciones espacio-temporales de lo nocturno, los matices de lo terrible y los enmascaramientos monstruosos.

1. El gótico como género cultural: reflexiones teóricas y metodológicas

Aunque poco podríamos añadir sobre el gótico¹, iniciamos esta reflexión señalando que, promovido por la Inglaterra victoriana (pero con una emergencia que se remonta a los albores del Romanticismo), no surge primeramente como un género autónomo, sino más bien como una expresión estética y un conjunto de rasgos narrativos y emotivos que refractan la dimensión social del periodo de su gestación (Culleré, 2008). En este contexto, vehiculada por los relatos del horror y el terror, la fascinación por el mal toma la forma de una vasta galería de relatos ficcionales, habitados por un sinnúmero de figuras monstruosas. Viene al caso recordar algunos de los emblemas que han permanecido cristalizados en la memoria cultural, tales como: la creación artificial del *Frankenstein or The Modern Prometheus* (1818) de Mary Shelley, los híbridos producto del delirio científico en *The Island of Dr. Moreau* (1886) de H.G. Wells, los aparecidos de obras como *The Canterville Ghost* (1887) de Oscar Wilde, o el faro del vampirismo, *el Dracula* (1897) de Bram Stoker. Hablamos, en todos los casos, de recorridos estéticos que componen, una biblioteca gótica o, en términos de Maria Negroni (1999: 15), un «museo literario» que, en los derroteros de los años consecuentes, será incansablemente recreado. Pues, aun con sus diferencias genéricas (que adquieren a matices del fantástico o la ciencia ficción) y de elementos distintivos (desde lo sobrenatural hasta lo siniestro) estas creaciones organizan un amplio conjunto que parece sintetizarse en una misma dinámica que cobra vida artística a través de «un relato, gótico o de terror, que al insinuarse entre realidad y ficción rompe los esquemas, supera los límites poblando nuestros sueños de pesadillas» (Franci, 2009: 32).

Habrá que esperar varias décadas para entender cómo el gótico es experimentado por la literatura estadounidense (referente hoy ineludible de estas variaciones genéricas, de la mano de *best-sellers* como, por ejemplo, Stephen King o Anne Rice), e incluso por el cine, esa maquinaria estética dominante del siglo XX que recientemente parece reemplazada (o, al menos, fuertemente tensionada) por las narrativas televisivas. Diríamos, entonces, que las series aparecen como un lugar privilegiado que, de circulación masiva e internacional, promulga un gótico revisitado. Desde los hoy clásicos *Buffy, The Vampire Slayer* (The WB, 1997-2003) o *Sabrina, The Teenage Witch* (ABC, 1993-2003), hasta los actuales *Supernatural* (The CW, 2005) o *American Horror Story* (FX, 2001), las ficciones audiovisuales refractan vampiros, fantasmas, brujas, zombis y cazadores de monstruos, conviviendo en una pantalla que se ha esmerado en releer los más diversos personajes, temas y tramas de un amplio conjunto que entendemos como museo gótico.

NOTAS

1 | Como bien sabemos, desde el punto de vista formal, se han dedicado ríos de tinta al estudio del gótico como género literario. Véase, Smith, 2007; Culleré, 2008. También, un examen amplio y detallado de este tema, como de las diversas apropiaciones internacionales, puede consultarse en la compilación editada por Hogle, J. (2002): *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, New York: University Of Cambridge Press.

Por lo demás, el asesino serial, figura que nos convoca en el presente artículo, adviene como uno de los ejemplos más iluminadores para reflexionar estas transformaciones y renovaciones de un gótico que parece no agotar su productividad. Según hemos señalado en investigaciones previas (Gómez Ponce, 2017), aunque presente desde tiempos inmemoriales, el asesino serial cobra especial complejidad en nuestra contemporaneidad, por tanto, es el resultado de la combinación dos fenómenos particulares: por un lado, el nacimiento de la criminología (y, por ende, de un espacio disciplinar abocado a construir un perfil de este sujeto «anormal». Cfr. Foucault, 2002), y, por otra parte, los medios de comunicación, esmerados en promocionar su circulación global y logrando, con ello, que sufra una emergencia explosiva en la cultura masiva. En otras palabras, se trata de pensar que esta forma de monstruosidad moral se añade a la amplia galería sedimentada por el gótico, incorporando como condimento especial su estrecha vinculación con los medios.

Basta recordar uno de los paradigmas ineludibles de esta lógica, el enigmático *Jack, the Ripper* cuya cubertura por parte de un orden mediático incipiente da clara cuenta del impacto cultural que adquirió esta figura a finales del siglo XIX. Sujetos despreciados por su proceder, los asesinos adquieren, sin embargo, gran éxito y popularidad que autores como Jorge Bafico (2014) atribuyen a casos como el reconocido caníbal, interpretado por Anthony Hopkins en *The Silence of The Lambs* (1991, Demme), o el máximo exponente en las series televisivas de los últimos años: el encantador y perverso *Dexter* (Showtime, 2008-2014). A la incorporación del crimen en su mecánica serial debe añadirse la extrema violencia (recordemos el psicópata multimillonario y sádico de *American Psycho*, 2000, Marron) y la hiperbolización de la sangre y los miembros mutilados (como se observa en las cruentas sagas como *The Texas Chain Saw Massacre*, 1974-2015), como formas estéticas que son intervenidas, no obstante, por múltiples choques tonales del gótico, tales como la recurrencia insistente a las configuraciones nocturnas o las reminiscencias de lo siniestro.

Quizá es por esta complejidad por lo que la crítica italiana Giovanna Franci (2009) nos invite a hablar de un «neo-gótico»: un revival en el que parecen ingresar, indiscriminadamente, las voces del horror y el terror, pero también aquellas de la abyección y lo ominoso, y cuyo auge cobra vigencia de la mano de los medios masivos de comunicación a mediados del siglo XX. Y si bien no nos hallamos en condiciones de afirmar por qué esta proliferación gótica emerge, reconocemos que, a la luz del estudio de sus figuras y rasgos más «clásicos», resulta posible atender a momentos de latencia o profusión de su estética, arriesgando la hipótesis de que ello se encontraría estrechamente vinculado al modo en que el género, como operatoria semiótica, refracta la dinámica sociocultural². La

NOTAS

2 | En tal sentido, podríamos reflexionar sobre las implicancias de una de sus figuras más clásicas: el vampiro. Según estudiamos en investigaciones previas (Gómez Ponce, 2017), el vampiro supone una metáfora transtemporal cuya importancia es central no solo para entender una de las posibles proliferaciones del continuum del gótico, sino además los más variados sentidos históricos que atraviesan las traducciones estéticas de este enclave genérico. Así, por ejemplo, si tradicionalmente este monstruo fue asociado a formas de perversión, desviación y depravación sexual, a partir de la década de los '60 se asimila al reconocimiento de otras subjetividades sexuales en la sociedad. Gracias a autoras como Anne Rice, cuyos vampiros se involucran sentimentalmente y manifiestan la nostalgia y la culpabilidad mediante sus narraciones en primera persona, se profundiza la «condición humana» de un vampiro que comenzaría a ser leído como un otro que puede ser integrado, clara refracción de las luchas por la reivindicación de las minorías sexuales y raciales del periodo (Gómez Ponce, 2017: 121).

pregunta que surge, entonces, es cómo abordar esta lectura de lo social, a partir de la prolífera y polifónica expresión que es el gótico, y que parece perder la nitidez de sus formas en relación con otros géneros literarios.

En este trabajo, creemos que una reflexión teórico-metodológica nos permitirá captar estas modulaciones. Se trata del proyecto transdisciplinar fundado por Mikhail Bakhtin, orientado a indagar sobre los valores ideológicos que se tensionan en la interdiscursividad social. En este marco intelectual, el filósofo ruso pondrá en escena los límites y el alcance de los aspectos lingüísticos y comunicativos de los géneros discursivos. Afirmará allí que los géneros suponen «tipos relativamente estables de enunciados» (2008 [1953]: 245): un principio de organización tipológica de la multiplicidad de formas comunicativas que circulan por la dinámica dialógica de lo social, como una suerte de «pared de contención de la dispersión lingüística» (Arán, 2001: 32).

Frente a este panorama, una de las preocupaciones de Bakhtin remite a discutir el encierro de la literatura exclusivamente en el momento de su surgimiento, desestimando sus futuras emergencias. Muy por el contrario, para el filósofo, toda obra registra la pluralidad histórica, y ello se exhibe en su inscripción en una tipología genérica que «vive en el presente, pero siempre recuerda su pasado» (1993 [1978]: 151). De modo que los géneros registran las visiones de mundo que le dieron vida, como también aquellas que se desprenden de sus sucesivas lecturas con el correr de los años. Ellos serían, más que los sujetos, los depositarios privilegiados de la memoria cultural.

Por lo demás, esta comprensión nos impulsa a pensar que un género como el gótico vive en permanente renovación y actualización, al tiempo que guarda una estilística que permite ulteriores reconocimientos. No obstante, según advierte Rosalba Campra, ello implica que podríamos «dar cuenta de ciertas exaltaciones o de ciertos olvidos sin recurrir a la idea de desaparición, sino identificando las formas que le permiten una supervivencia» (2008: 188). Según la estudiosa, se trata de dilucidar si los textos guardan en su interior cierta tipología combinatoria (a la forma de una «sintaxis gótica» que da cuenta de la pertenencia o no de ciertas obras al género), «o si se trata de una cuestión de matices o insistencia cuya intensidad depende de cada época» (2008: 190). Si aceptamos estos postulados, debemos ser capaces, entonces, de reconocer los fundamentos estéticos y sus connotaciones que pueden aceptarse como formantes de una memoria creativa del museo gótico.

En función de estos aportes de Mikhail Bakhtin nos interesa subrayar que, en su propuesta de una memoria genérica, se esboza también una entrada metodológica para el estudio de productividades

concretas. Ello remite a evaluar elementos que componen aquello que el filósofo reconoce como la «aureola estilística» de cada género discursivo, tales como la organización estructural, los recursos y el contenido temático (2008 [1953]: 274). Es preciso señalar que dichos rasgos compositivos programan también una actitud emotivo-volitiva que, en término bakhtinianos, remite a la condición «expresiva» y al «compromiso (o intención) que adopta un sujeto discursivo (o autor) dentro de cierta esfera de sentidos» (2008[1953]: 271). Lo que aquí se pone en cuestión son las «estrategias de negociación» entre autor y destinatarios, escenificando las competencias de estos últimos para la identificación del género en la vida social del lenguaje (Arán, 2016: 124). Ello puede atenderse, de modo especial, en el estudio de un «estilo» genérico que determina sus pautas de reconocimiento, pero también su función cultural y su carga volitiva.

De allí que nuestra propuesta analítica se oriente por desplegar la sistematización de ciertos esquemas semióticos dominantes en el gótico. Y, sin pretender agotar el interés heurístico de una categoría tan compleja, en este trabajo actualizaremos la noción de «motivo», entendida como figuras que suponen unidades temáticas plausibles de ser reconocidas en un género determinado. Nos referimos a la identificación de los motivos como operaciones de refracción que se dan a través de «imágenes concretas, que tienen tradición asociada a ciertos géneros» (Arán, 1998: 70). También cabe aclarar que, introducida previamente por el Formalismo, esta categoría fue discutida por Bakhtin en su estudio de la estética novelesca y del movimiento que define como «Grotesco Romántico» (o «Grotesco Subjetivo», 1984: 39)³. Ello debe entenderse a la luz de su proyecto orientado a teorizar sobre el Realismo Grotesco que domina en la lógica del carnaval, como estilo que se traduce a todos los órdenes artísticos e incluso a la esfera cotidiana. Por consiguiente, nuestro objetivo radicará en resituar este Grotesco Romántico que, de alguna manera, Bakhtin «descarta» de su análisis, en tanto su atención está centrada sólo en oponerlo a la cultura cómica de la obra rabelesiana. Al amparo de esta lectura, nos proponemos reconocer y denominar un número acotado de motivos recurrentes del museo gótico⁴. En vistas de focalizar sobre el modo en que la serie *The Fall* construye al asesino serial contemporáneo, los motivos serán apropiados, por ello, como categorías descriptivas que puedan colaborar con una lectura crítica, a partir de una posición semántico-valorativa.

En el marco de las consideraciones anteriores, nuestra perspectiva asume que el gótico funciona genéricamente como un mecanismo cultural complejo, absorbiendo en su estilística motivos tradicionales que circulan por la memoria de los imaginarios culturales. En palabras de Franci, hablamos de «una serie de híbridos que van de la imaginación gótica o la *naturaleza gótica* y que definen la categoría, el periodo, el subgénero afín, el medio utilizado, desde el

NOTAS

3 | El motivo será trabajado minuciosamente por Bakhtin en su propuesta de las configuraciones espacio-temporales que dominan en la novela: los cronotopos. Véase Bakhtin, 1989, 237-410. No obstante, también en la introducción de su libro fundacional sobre la obra de François Rabelais, el filósofo aludirá a los motivos con el objeto de «iluminar las diferencias entre el grotesco romántico y el grotesco popular de la Edad Media y el Renacimiento» (1984: 45). Aún conscientes de que la lectura bakhtiniana apunta al Romanticismo de forma amplia y heterogénea (sin distinguir en los subgéneros que de él se derivan), entendemos que yacen aquí puntos de interés para el abordaje de formas dominantes que implican matrices de sentido y pilares de la armazón temática del gótico en la actualidad.

4 | Vale mencionar también el riguroso estudio de Carlos Culleré (2008), quien esboza rasgos necesariamente distintivos (en nuestra perspectiva, motivos) del relato gótico, tales como: la ambientación lúgubre (el entorno tenebroso y nocturno, o el exotismo); el carácter maniqueo de los personajes; la incorporación de lo sobrenatural (aparecidos, creaciones artificiales, muertos vivos, seres híbridos); y las expresiones hiperbólicas del miedo, como una suerte de «efecto especial» dominante. Para Culleré, estos elementos rigen los diversos ciclos literarios del gótico, según los medios que le permiten a este representar el horror como un principio estético. Asimismo, una lectura análoga (pero a la forma de un catálogo más amplio en la cronología del gótico) es brindada por William Hughes (2013), a través de patrones regulares desde su gestación hasta la actualidad.

gótico victoriano hasta el moderno y el posmoderno» (2009: 38-39, la cursiva es nuestra). Diremos, por tanto, que se trata de comprender «el gótico» como un movimiento recluso al periodo histórico del siglo XIX, diferenciándolo de «lo gótico» como un amplio género cultural que organiza su propia memoria a la manera de un museo: conserva lo anterior y adquiere lo que surge después de su origen, exhibiendo un sinnúmero de obras que guardan informaciones de lo que hoy reconocemos como una naturaleza gótica. En este contexto, las más diversas variaciones estéticas de lo terrible (el miedo, el horror y el terror), la predilección por la noche y el enmascaramiento monstruoso toman la forma de motivos recurrentes, vehiculizados mediante una ambivalencia de sentidos propia del género en cuestión, como observaremos seguidamente junto a Bakhtin.

2. Paul Spector y las reminiscencias de un museo gótico

En un nivel superficial, *The Fall* aplica un amplio número de guiños intertextuales que nos ubican, en primera instancia, en el modo en que la serie introduce las voces de este museo. Se trata de una densa capa de citas, referencias y alusiones a escritores y filósofos, además de un número de obras que arrojan luz sobre la personalidad del protagonista, Paul Spector. Porque, según se indica, este asesino fue estudiante de literatura, con una fuerte fascinación hacia esta naturaleza gótica que lo termina atravesando, como también a todo el relato serial. De manera especial, ello puede atenderse en el título de la serie cuya referencia inmediata es *Los hombres huecos* (1925) de T.S. Eliot, aquel poema que, a modo de monólogo dramático, muestra las reminiscencias del gótico en el modernismo (Smith, 2007: 129) y sintetiza una polivalencia de sentidos que brindan al espectador un número de informaciones pertinentes. Basta recordar el fragmento del texto, transcrito por el asesino en su diario íntimo (103)⁵: «between the idea and the reality / between the motion and the act / falls the Shadow» (2001 [1925]: 27). A nuestro entender, a través de su nombre, la serie experimenta la caída de la oscuridad como una metáfora no solo de la fractura moral de Spector (su indistinción entre fantasía y realidad), sino además la misma lógica compositiva de la narrativa. Se trata, en otras palabras, de pensar que la «caída» del asesino (su captura) evoca el núcleo de la historia y, a diferencia de otros relatos policiales en los cuales crimen y agente se develan paulatinamente, *The Fall* parece derivar el foco de atención del espectador hacia el proceso de (re)conocimiento del asesino. Expuesto desde el comienzo el culpable y revelado el misterio, todo remite, en consecuencia, a comprender en más detalle quién es Paul Spector.

NOTAS

5 | Siguiendo el modelo de François Jost (2015), la codificación utilizada para anotar las citas de las series se organiza del siguiente modo: la primera cifra indica la temporada y las dos siguientes, el número de capítulo. Por ejemplo, 203 (tercer episodio de la segunda temporada). Asimismo, las traducciones de diálogos son nuestras, basadas en el subtítulo brindado por la plataforma de *streaming* Netflix.

No obstante, esta dimensión metafórica del motivo de lo oscuro traza otra densa semántica, introducida en los títulos de los episodios, tales como «La oscuridad pendiente» (101), «Tinieblas visibles» (102), «La noche tiende su manto por las calles» (202), «Ilumina lo que en mí es oscuro» (206). Diríamos, en términos de Mikhail Bakhtin, que yace aquí uno de los motivos rectores del museo gótico: la «predilección por la noche» (1984: 25). Ello remite a la recurrencia por las configuraciones espacio-temporales de la nocturnidad que anuncian la construcción de un mundo-otro: un espacio «fuera de la norma» que experimenta con el reverso de los códigos que lo social funda (Gómez Ponce, 2016: 72). Recordemos, en tal sentido, cómo opera la oscuridad constante por la ciudad de Londres en otras formas de la monstruosidad, tales como el *Drácula* de Stoker, o las calles en penumbras que le permiten al Dr. Jekyll metamorfosearse en Mr. Hyde, en la obra de Robert Louis Stevenson. Incluso, en su prolongación estética, esto ha derivado hacia formas como el policial negro, ya que la noche, esa «bastilla gótica» que es el lugar del crimen, signa la atmósfera de la narrativa detectivesca (Negroni, 1999: 141). Y mientras otros relatos la proponen como el cruce del umbral en el viaje iniciático que consolida al héroe (la «experiencia de la noche», diría Juan Villegas, 1973), el policial y el gótico lo conjuran como el hábitat privilegiado para todas las formas de la «anormalidad» y la monstruosidad. De ello da cuenta, como bien anunciamos al comienzo, la recurrencia nocturna que acompaña las numerosas escenas por la ciudad de Belfast, y que contrastan con la otra faceta de Spector: en contraposición con su conducta cotidiana como padre de familia ejemplar, emerge aquí, según advierte la detective Gibson, un asesino que «se mueve solo y en la oscuridad» (103). Como se ve entonces, los títulos de la serie, como la serie misma, escenifican el motivo de la noche como la inversión de lo oficial mediante prácticas «vedadas» por lo diurno.

Vale señalar que esta complejidad va acompañada por otro motivo del museo que podemos traer a colación: la máscara que, a diferencia del enclave carnavalesco, «disimula, encubre, engaña [...] pierde casi totalmente su función regeneradora y renovadora, y adquiere un tono lúgubre. Suele disimular un vacío horroroso» (Bakhtin, 1984: 42). Tal como lo reconoce el filósofo ruso, la máscara supone un texto complejo, dado que se halla repleta de simbolismo y significa una negociación de la identidad, en detrimento de un sentido único. De allí que, en nuestra lectura, advirtamos que este motivo implica un sentido metafórico, en tanto la máscara semiotiza la perversión y los aspectos perturbadores de lo humano, que aparecen siempre enmascarados bajo formas de la monstruosidad. *The Fall* pone de manifiesto esta tensión como una mimesis, intento por camuflar la condición asesina y su transgresión detrás de una supuesta normalidad. En tal sentido, la conversación entre Stella Gibson y su asistente después de la captura de Spector resulta crucial:

Glen: Parecía un buen tipo, inteligente, agradable, colaborador. Nos dejó tomar sus huellas y su ADN. No parecería tener que ocultar nada. Un hombre casado, padre de dos hijos, consejero de duelos.

Stella: ¡Por Dios, Glen! ¿Qué les he estado diciendo sobre estos sujetos desde el primer día? Frecuentemente, aparentan ser encantadores, inteligentes y carismáticos. La palabra clave es «aparentan» (202).

En consecuencia, debemos interpretar la «apariencia» como un mecanismo de camuflaje social que engaña y permite, al mismo tiempo, la supervivencia del criminal en el orden cultural. Frente a este panorama, la familia «normal» deviene coartada perfecta, en tanto permite esconder la doble vida de un asesino cuyo dogma cita que «todos vestimos máscaras en algún punto» (306).

De modo que, a primera vista, *The Fall* cartografía una envolvente semántica de lo oscuro y una recurrencia repetitiva a la metáfora de la máscara que parecen entrar en contradicción con la intención principal de la trama, orientada a exhibir el asesino desde su primer episodio. Esto es, en síntesis, una polaridad entre la exposición y el camuflaje. La pregunta que surge, entonces, es qué sentidos esconde este vaivén recurrente en la serie. Y, en función de ello, otro de los motivos bakhtinianos puede ayudarnos a avanzar en nuestra reflexión: la ambivalencia, una ambigüedad que, en detrimento de la neutralidad de sentidos, expone su polivalencia. Ello es observado por el filósofo en la risa del carnaval, y en su pugna de «dos polos de cambio» que combinan degradación y regeneración, y valor positivo y negativo (1984: 17). Es también un motivo que Bakhtin (señalando su diferencia con el enclave carnavalesco) halla en toda la estética grotesca, puesto que incluso «en el grotesco romántico, la ambivalencia se transforma habitualmente en un corte estático y brutal o en una antítesis petrificada» (1984: 43).

Por lo demás, el mapa de lectura que organiza esta ambivalencia interesa para comprender la puesta en escena de una contradicción central en este asesino serial. Y lo primero que habría que señalar es la manera mediante la cual se introduce su conducta, ya que la serie opta por ficcionalizarla a través de la seducción. Ello puede atenderse en el estudio minucioso que realiza Paul Spector de sus víctimas, para luego interactuar con ellas y generarles atracción. Consciente de su belleza, se acerca a sus presas, las hace sentir seguras (su labor «oficial» es la de terapeuta) y las corrompe, tal como sucede con la niñera de quince años, Katie Benedetto, quien se enamora perdidamente del asesino y hasta colabora con su coartada. Con todo, lo más perturbador radica en que se trata de mujeres que, de alguna manera, se dejan inocular por lo simbólico del acto de la posesión, desconociendo que este sujeto las objetivará en su sentido más literal. Porque, luego de torturarlas y matarlas, las convertirá en maniquís, se vestirá con su ropa interior, tomará fotografías y, como bien refiere Gibson, «las usa como muñecas.

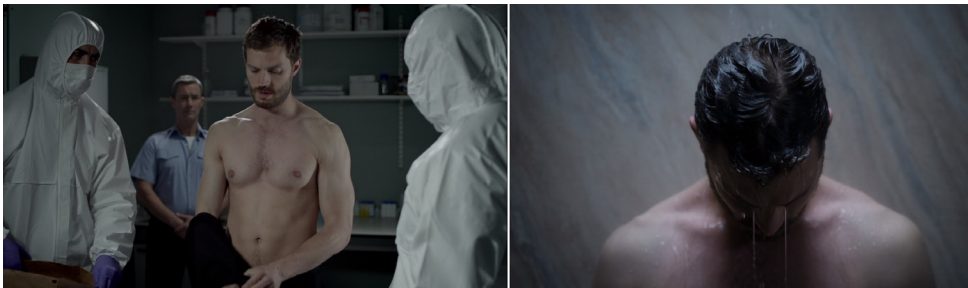
Crea su propia pornografía» (103). También, es una seducción que penetra en el orden masculino, y en estos oficiales de la policía que creen ver «algo fascinante en él. Una extraña atracción» (206). De modo que diríamos que la operatoria de este asesino yace en un poder de la perversión: en la captación de los sujetos femeninos, pero además en la identificación de los restantes hombres, dando lugar a la ambivalente idea de «seducción masculina» trazada por el mito de Don Juan, según lo entiende Julia Kristeva (2001: 171).

No está de más añadir que esta ambivalencia parece también estar signada por el itinerario de una de las figuras de la memoria del gótico: el vampiro. Monstruo de un poder que interrumpe en la intimidad, el vampiro está marcado fundamentalmente por la ruptura del pacto entre la belleza y la muerte, ese vaivén constante que trazan el eros y el tánatos. Como bien afirma Rosalba Campra, esta figura guarda, en consecuencia, una densa simbología, pues «puede ser descifrado como una perversa metáfora sexual» (2008: 28). Se trata de una característica que atraviesa toda la iconografía del vampiro: la personificación de una seducción infame que confunde las fronteras entre el rechazo y la fascinación, dado que la atracción sexual que irriga entra en contradicción con su carácter mórbido. Diríamos, por tanto, que esta monstruosidad es descriptora de una clásica bipolaridad cultural. Y no referimos a leer representaciones del vampirismo en *The Fall*, sino a asumir que la condición bivalente de un asesino como Spector (y como la de muchos otros actuales) rememora esta «aureola semántica» de una transgresión sexual que emerge en otro tipo de monstruosidad de orden moral.

Esta lectura se apoya, además, en un sinnúmero de ambivalencias que la narrativa representa visualmente. En tal sentido, una escena, acompañada por una extensa pero iluminadora cita, colabora con nuestra reflexión: la conversación que emprende Stella Gibson con el psiquiatra que, luego de la captura, tiene a cargo la evaluación de Spector. En este contexto, a partir del hallazgo reciente del diario íntimo del asesino, la detective sintetizará que:

Hay algunas cosas allí que son nuevas para mí. En un momento escribe sobre la batalla, según él lo percibe, entre el «Paul bueno» y el «Paul malo». Describe cuando se retira y es espectador de sus propias acciones, cuando hay un «yo» observador y un «yo» participante. Hay una deslumbrante serie de perversiones. Es decir, más allá del sadismo y el fetichismo extremo con la ropa interior de mujer. Era un voyeur, un travestido. Practica el autoerotismo y la necrofilia. También hay signos de pigmaleonismo, por su obsesión con los maniqués y muñecas. Algunas veces me he preguntado si insuflaba aire a las víctimas moribundas para prolongarles la vida, y que así pudieran ver claramente que las iba a matar [...] Doctor, sé que para usted es un paciente más, un niño que sufrió abusos, alguien que merece comprensión y compasión, incluso. Pero para mí, él es un depredador sexual (304).

Este marcado interés de la serie por exponer la perversidad del asesino, entra en fricción con las imágenes que acompañan el diálogo. Porque, de manera intercalada, las palabras de Gibson son intervenidas por las imágenes desnudas de Spector quien, en otro espacio de la clínica psiquiátrica, se está bañando. Así, la carencia moral del asesino sufre un desplazamiento importante desde la monstruosidad hacia lo más apolíneo del personaje. Artísticamente, se crea una bivalencia que podemos suponer pone en jaque al espectador, lógica visible desde el comienzo mismo de la serie. Basta, por ello, recordar el principio de la narrativa que relatamos al inicio de nuestro trabajo (101), e incluso la misma de captura de Spector (205): en los momentos previos a su ingreso a la celda, los oficiales lo desnudan, mientras el ojo de la cámara aborda detalladamente fragmentos de su musculatura. También, el retrato desnudo y el cuerpo tonificado son acompañados por la extensión temporal de las escenas, todas ellas despojadas de banda sonora, intentando así convocar la atención completa del espectador. Por lo cual, la representación de la imagen del asesino deviene espectáculo: objeto a ser contemplado y visión de belleza, como una suerte de «señuelo» que parece intentar distraernos de la ausencia moral del protagonista. En tal sentido, aquella ambivalencia marcada por seducción y la atracción propias del vampiro, son transformadas aquí en motivos orientados a demostrar, según Gibson, que «hasta un asesino múltiple puede tener una cara bonita» (105).



Izquierda: los momentos posteriores a la captura de Paul Spector.
Derecha: escena de la ducha, intercalada con la descripción que realiza Gibson.
Capturas de pantalla. *The Fall* (2013-2016), BBC Northern Ireland.

Traemos a colación esta última cita de la detective, en tanto arriesgamos que ella pone de manifiesto el porqué de estas constantes operatorias de ambivalencia, que estarían guardando un sentido más profundo y capital. Se trataría de una suerte de mensaje (y, quizá, uno fundamental) que deja la serie: en la noche de lo social y apartadas de nuestra mirada, enmascaradas en «normalidades» y en rostros bellos, estas formas de la monstruosidad habitan entre nosotros. Aparece, en consecuencia, un motivo final que refuerza esta lectura: «lo terrible», constelación de sentidos que «se presenta generalmente como terrible y *ajeno* al hombre. El mundo humano se transforma de pronto en mundo *exterior*. Y lo acostumbrado y

tranquilizador revela su aspecto más terrible» (Bakhtin, 1984: 41, cursiva en el original). Si no entendemos mal, la mirada bakhtiniana refiere a estos mecanismos estéticos de las tradiciones románticas y pre-románticas que pueden provocar tanto deleite y experiencia de lo bello (lo sublime), como también terror y horror (términos que, más actualmente, parecen designar subgéneros particulares), perdiendo con ello la nitidez de sus formas. Y aunque en perspectiva ideológica estas diferentes manifestaciones requieran de una historización particularizada, seguimos a Giovanna Franci, quien opta por decir que, ante el interrogante de cómo ellas definen al género en cuestión, debemos siempre «seguir el hilo conductor de una emoción, el miedo, considerando algunas de las modalidades con las cuales las palabras lo describen en el relato» (2009: 32).



Izquierda: el interrogatorio y primer encuentro entre Paul Spector y Stella Gibson. Derecha: la pintura de Füssli en el ordenador de la detective. Capturas de pantalla. *The Fall* (2013-2016), BBC Northern Ireland.

Quisiéramos llamar la atención, entonces, sobre un guiño intertextual final que despliega este motivo de «lo terrible» en todo su esplendor: la inclusión de la pintura prerromántica de Henry Füssli, *La pesadilla* (1781), que Spector deja en el ordenador portátil de Stella Gibson en un intento por atemorizar a su captora, pero también por dar cuenta de sus predilecciones estéticas (203) (intervención análoga a la de *The Great Red Dragon and the Woman Clothed in Sun* de William Blake, en el filme del caníbal Lecter, *Red Dragon*, Ratner, 2002). La pintura en cuestión deviene signo de interés, puesto que, aunque ella exceda los límites del periodo propiamente gótico, exhibe esta insistencia de la serie por retratar la naturaleza genérica, al tiempo que sintetiza una emoción: como bien sugiere Franci, hablamos de una pintura que fuera «durante dos siglos, así como el inconsciente, el emblema de nuestro miedo moderno» (2009: 38).

«Lo terrible» de la obra de Füssli resume así esta inclusión de lo tenebroso y lo siniestro en el mismo orden de lo íntimo, tal como lo representa la joven de la pintura que se despierta y observa aterrada el monstruo que yace sobre su vientre (imagen, además, en diálogo con una Stella Gibson que ha sido invadida en la habitación del hotel por este asesino que deja la pintura, escribe en su cuaderno de anotaciones y revuelve sus objetos personales). Diríamos,

entonces, que esta inclusión intenta calificar el estado emocional de las víctimas, quienes ven su espacio privado invadido por el modus operandi de Spector. Pero, también, la obra vendría a metaforizar un término que aparece densamente en *The Fall*: «the thrill», concepto de difícil traducción, en tanto oscila entre el estremecimiento y la excitación, entre el pánico y el placer que, por su parte, mueve al asesino. El desborde de esta emoción aparece incluso en la hipótesis criminológica sobre Spector que elabora Stella Gibson: «todo es parte de la fantasía, la fantasía que lo sostiene entre los asesinatos. Se trata del poder y el control. Del estremecimiento [*the thrill*]. El estremecimiento lo lleva a acechar estas mujeres» (103). De modo que, ciertamente, «lo terrible» emerge como un principio bivocal que alude al extremo tanático de la naturaleza humana, como también a ese resguardo y estado de alerta que debemos mantener, pues la monstruosidad yace en «lo acostumbrado y tranquilizador», como diría Bakhtin, de nuestra propia cotidianeidad.

Finalmente, viene al caso señalar un aspecto final que traza la representación de este motivo. Frente a este panorama de lo terrible, el personaje de Stella Gibson aparece reiteradamente en los derroteros de la narrativa para interpelar las expresiones de la monstruosidad, formas sobre las cuales la detective des Cree. En tal sentido, vale recordar la discusión que tiene con su superior,

Jim: No es un ser humano. Es un monstruo.

Stella: Detente, Jim. Detente. Puedes ver el mundo de esa manera si quieres, pero sabes que no tiene sentido para mí. Hombres como Spector son muy humanos, muy entendibles. No es un monstruo, es simplemente un hombre (206).

En contradicción con una naturaleza gótica que «no pretende del texto la respuesta que apacigua la razón, sino más bien la duda desestabilizadora» (Campra, 2008: 49), Stella interviene como una voz femenina de lo racional en un mundo de lo nocturno y lo terrible. Aparece allí para desenmascarar esta monstruosidad que no es otra cosa, según ella afirma, que «simplemente misoginia. Violencia de un hombre de edad media hacia las mujeres» (105). Lo que aquí se pone fuertemente en cuestión es la torsión que está operando la serie al quebrar cierto pacto de lectura con este espectador que ha sido envuelto en motivos góticos, mientras vuelve visible otra dimensión de los sujetos que la cultura tradicionalmente ha leído como monstruosos. Por añadidura, se trata de una inclusión de discusiones relativas a la construcción de los géneros y al modo en que las ficciones de asesinos seriales parecen naturalizarlas. Nada casual resulta, en consecuencia, que el eje opositivo héroe/monstruo guarde en su interior la dicotomía femenino/masculino, reflexión que nos coloca en otra intersección productiva para abordar en futuras investigaciones. Por lo demás, aquel mensaje al que aludimos

líneas arriba vuelve a cobrar vida: *The Fall* organiza un relato que, mediante sus vaivenes y ambivalencias de sentidos, buscar advertirnos sobre estas monstruosidades, discutiendo sus lecturas históricas, desmontando sus marcas ideológicas y desnaturalizando aquello que aparece como natural.

3. A modo de conclusión

Sin pretender agotar el alcance de un tema tan complejo, señalamos que *The Fall* pone de manifiesto cómo los géneros «trabajan» en varias direcciones (Arán, 2001: 22). Con este resguardo en mente, si recordamos las operaciones emprendidas, lo que la serie en cuestión efectuaría son múltiples procesos de estilización o intensificación del museo, mediante nuevos procedimientos o recursos, propios del orden audiovisual. También, deberíamos hablar de una hibridación, pues el relato entrelaza su tipología con otros géneros (como sucede con este policial que, primeramente, lo caracteriza) e incluso con temas, emociones, atmósferas y personajes que parecen construirse en las fronteras de formas mucho más antiguas. De este último aspecto da cuenta, de manera ejemplar, la alusión a una seducción vampírica que, al tiempo que rememora la «aureola semántica» de la transgresión sexual del monstruo original, es actualizada en el marco de la perversión contemporánea del asesino serial. De ahí que, si bien la serie profundice en las versiones más clásicas de una naturaleza gótica, también lo haga en sus conversiones.

Esta dinámica se vuelve funcional para que, lejos de exponer una visibilidad inmediata, *The Fall* juegue en los lindes de lo fascinante y lo repulsivo, lo oculto y lo expuesto, lo permitido y lo prohibido. En dichos límites, toman forma los choques tonales del gótico, mecánica que se expresa centralmente en la construcción de este protagonista que oscila entre lo apolíneo y lo monstruoso. Ello nos impulsa a pensar que el personaje, por más rasgos apolíneos que guarde, no puede sostener la carga semántica por sí solo, si no es ayudado por un número de imágenes concretas. Allí, la predilección por la noche, la dimensión metafórica de la máscara y las derivas de lo terrible aparecen, con el objeto de solidificar las dualidades y contradicciones que instalan un eje de lectura que hace a la representación de esta figura ficcional: su ambivalencia. En cierto modo, a través de los motivos del museo gótico, la perversión del asesino serial se escenifica. En tanto referimos al «género de la transgresión y ruptura de la norma» (Franci, 2009:39), los motivos sucintamente visitados en este trabajo colaboran, entonces, para sostener la abolición o la suspensión de las fronteras que se trazan como constantes en la construcción del asesino serial contemporáneo y la atracción que este produce.

No obstante, debemos señalar que, aunque este museo sea recuperado, él emerge con más clichés: en otras palabras, todos los estereotipos góticos parecen ser llevados a la máxima potencia. Puesto que la serie supone un relato de consumo masivo, diríamos que ella adaptarse a las reglas del mercado y a las operaciones estéticas reconocibles por un público *mainstream*. Entonces, sería posible asumir que, en esta densidad gótica, radica la intención de ubicar a un espectador que, en tiempos contemporáneos, navega en una profusa y masiva variedad de intersecciones genéricas. Para Rosalba Campra (2008: 31), esta operación se define como una «hiperdeterminación» del género: textos repletos de redundancias que, asimismo, muestran cómo el lector/espectador se adapta a nuevos códigos que cobran vida, luego de la erosión de ciertos rasgos semánticos ya «clásicos». En tal sentido, volvemos sobre nuestras reflexiones previas, para indicar que la iteración de estos motivos implica no solo un mecanismo de representación, sino además una actitud volitiva: un pacto entre las estrategias de escritura y de lectura que, según aludimos junto a Bakhtin, establecen un «compromiso».

Sin lugar a dudas, estas variadas migraciones del museo gótico organizan un territorio de la ficción que forma parte no solo de las exploraciones previas de los espectadores construidos en el interior de los textos, sino además de los recursos que son apropiados por los productos masivos y sus modos de representar la realidad. Resta, para futuras investigación, indagar cómo esta estilización del museo gótico navega por otras serialidades, como así también explorar cuál es la importancia de este género que, siglos después, sigue iluminando parcelas de la cultura y refractando formas de la transgresión social. Con todo, el mapa de lectura emprendido en este trabajo nos impulsa a reafirmar uno de los aspectos más importantes de la apuesta teórica bakhtiniana, en tanto el estudio de la memoria genérica y sus reminiscencias arroja luz sobre las formas de visión artística que constituyen al género como un «punto de vista sobre el mundo» (Bakhtin, 1993 [1978]: 64).

Bibliografía citada

- ARÁN, P. (1998): *La estilística de la novela en M.M. Bajtín*, Córdoba: Narvaja Editor.
- ARÁN, P. (2001): *Apuntes sobre Géneros Literarios*, Córdoba: Epóke Ediciones.
- ARÁN, P. (2016): *La herencia de Bajtín. Reflexiones y migraciones*, Córdoba: Ferreyra Editor.
- BAFICO, J. (2014): *El origen de la monstruosidad*, Buenos Aires: Indicios.
- BAKHTIN, M. (1984): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid: Alianza.
- BAKHTIN, M. (1989): *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus.
- BAKHTIN, M. (1993 [1978]): *Problemas de la poética de Dostoievski*, México: Fondo de Cultura Económica.
- BAKHTIN, M. (2008 [1953]): «El problema de los géneros discursivos» en Bakhtin, M., *Estética de la Creación Verbal*, Buenos Aires: Siglo XXI, 245-290.
- CAMPRA, R. (2008): *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Madrid: Renacimiento.
- CUBITT, A. [creador]; VERBRUGGEN, J. [director] (2013): *The Fall* [serie televisiva], Reino Unido: BBC Northern Ireland.
- CULLERÉ, C. (2008): *Un oscuro esplendor. El doble y el laberinto en la novela gótica*, Córdoba: Editorial Babel.
- ELIOT, T.S. (1925): «The Hollow Men» (edición bilingüe y traducción por Jaime Augusto Shelley), *Revista Tempo*, vol. 23, octubre 2001, 23-27.
- FRANCI, G. (2009): «El Neo-gótico: del fantasma del castillo al imaginario tecnológico» en Elgue-Martini, C y Volta, L. (eds.), *Fantasmas, sueños y utopías en literatura, cine y artes plásticas*, Córdoba: Ediciones del Copista, 15-30.
- FOUCAULT, M (2002): *Los anormales. Curso en el Collège de France 1974-1975*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- JOST, F. (2015): *Los nuevos malos. Cuando las series estadounidenses desplazan las líneas del bien y del mal*, Buenos Aires: Librería.
- GÓMEZ PONCE, A. (2016): «Las ficciones de la noche. Entre cazadores, cronotopos y *umwelts*» en Barei, S. (comp.), *Seminario de Verano III. El hombre y los mundos de ficción*, Córdoba: Ferreyra Editor, 63-90.
- GÓMEZ PONCE, A. (2017): *Depredadores. Fronteras de lo humano y series de TV*, Córdoba: Editorial Babel.
- HOGLE, J. (ed.) (2002): *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, New York: University Of Cambridge Press.
- HUGHES, W. (2013): *Historical Dictionary of Gothic Literature*, Toronto: The Scarecrow Press.
- KRISTEVA, J. (2001): *Historia de amor*, Buenos Aires: Siglo XIX.
- NEGRONI, M. (1999): *Museo Negro*, Buenos Aires: Editorial Norma.
- SMITH, A. (2007): *Gothic Literature*, Edimburgo: Edinburgh University Press.
- VILLEGAS, J. (1973): *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*, España: Planeta.