



“Carcosa, ahora”: *True Detective*, la actualización del gótico sureño y la ficción *weird*.

Carmen M. Méndez García
Universidad Complutense de Madrid

Resumen

La primera temporada de la serie *True Detective* (HBO, 2014) se nutre de varios géneros narrativos que parecen competir por la atención del espectador. En nuestro análisis nos centraremos en dos de estos géneros, que se derivan del gótico tradicional: el llamado gótico sureño y la ficción *weird* (y su actualización en forma de *New weird fiction*). Tras un análisis de los elementos, tropos y atmósfera característica de estos géneros y de su utilización en la serie (con especial atención a los títulos de crédito), reflexionaremos sobre cómo la resolución del misterio en el último capítulo resulta más o menos satisfactoria según su adscripción a las expectativas del espectador por el uso de dichos géneros, y sobre si acaso esta mezcla de géneros entra en contradicción con la que el guionista, Nic Pizzolatto, dice ser su principal intención narrativa, adelantando al mismo tiempo el uso de géneros que actualizan el gótico tradicional en *True Detective* y otras series actuales como buena señal de la salud del gótico como género.



Parece un cliché comenzar cualquier investigación sobre la ficción televisiva reciente afirmando que acaso sea esta, por comparación con el cine, el medio donde mayor calidad narrativa puede encontrarse en la actualidad. Si bien resulta interesante la conversación académica de hasta dónde es cierta esta afirmación, y de serlo, qué aspectos relativos a la construcción de la ficción (longitud, foco, etc.) podrían hallarse tras la prelatividad de un tipo de ficción audiovisual sobre otra, para los fines de este estudio nos guiaremos por la afirmación de que la calidad de las ficciones televisivas lleva creciendo durante décadas, hasta convertirse en un espacio de reflexión sobre la práctica narrativa que no desmerece respecto a otros géneros. Sin embargo, tampoco ha de obviarse que la ficción televisiva se nutre de mecanismos de creación de ficción explorados, o definidos en su origen, en

la literatura. En las siguientes páginas estudiaremos dos subgéneros que se derivan e intersectan con el gótico tradicional, utilizando como foco la primera temporada de la serie *True Detective* (HBO, 2014). Trataremos, por un lado, el llamado “gótico sureño”, es decir, las convenciones del gótico tradicional adaptadas al espacio y tiempo del sur de Estados Unidos; y por otro lado, la llamada “ficción *weird*”, término fluido en el que confluyen literatura de terror, ciencia ficción, fantasía, y donde mitologías ancestrales causan tanto terror sobrenatural como la misma condición humana. Ambos géneros parecen haber seguido caminos distintos durante el siglo XX, con el gótico sureño comúnmente asociado con autores de prestigio, y la ficción *weird* condenada a publicaciones *pulp*, o a cine de serie B. Desde sus títulos de crédito, *True Detective* muestra una marcada mitología, anclada en motivos culturales geográficos como la santería o las celebraciones de carnaval en la zona francesa de Estados Unidos, pero también referencias a clásicos de la ficción *weird*. *True Detective* se ubica, pues, en la intersección de ambos géneros y consigue, mediante la ambientación, sugerencia o referencia directa, demostrar la creciente calidad de las series de televisión y sus posibilidades narrativas. Recordemos, para explicar el análisis de géneros literarios en la serie, que el guionista, Nic Pizzolatto, estudió literatura y filosofía antes de dedicarse a la escritura de guiones y novelas, circunstancia bastante común en EE.UU., donde no pocos guionistas se han formado académicamente en estudios literarios, y traen a la creación de sus ficciones tradiciones y tropos que anteriormente han florecido en la literatura. Si bien *True Detective* tiene formato de “antología”, es decir, se concibe como historia autoconclusiva, con distintas tramas y personajes en cada temporada, esta primera entrega no puede circunscribirse a un solo género narrativo. Desde su título y primeras imágenes *True Detective* parece seguir el formato policiaco o detectivesco, si bien teñido por la cultura de la región en que se ubica, pero pronto otros muchos géneros empiezan a competir por la atención del espectador. Sin entrar en ejercicio de inventario obsesivo, podríamos nombrar algunos a los que, por motivos de foco, no podremos prestar la suficiente atención, pero, sin duda, tanto la dinámica de los dos personajes principales, heredera de los clichés de parejas de poli bueno/poli malo de las películas policíacas, como la asimilación del asesinato y la investigación a procesos de escritura y de interpretación, merecerían un estudio aparte¹.

1. El interesante volumen *True Detective: Antología de lecturas no obligatorias* (De los Ríos, I. y R. Hernández, (Coords.) 2014, Madrid: Errata Naturae) incluye una colección de textos de distintos autores que influyen, se utilizan, o refieren en la serie. Nuestro estudio se basará principalmente en la influencia de géneros e instancias literarias: resultaría interesante, de abordarse un estudio similar desde el punto de vista de la historia audiovisual, analizar la influencia de *Twin Peaks* (David Lynch, 1990-91), ya un clásico, en los aspectos sobrenaturales y filosóficos de *True Detective*, pero también en otras series recientes que combinan el género policiaco con aspectos góticos, como *The Killing* (2011-2014), *Top of the Lake* (2013) o *The Fall* (2013-).

En las siguientes páginas también trataremos de analizar cómo, dada la disparidad de sugerencias genéricas, la resolución de la serie no parece corresponder con la que el guionista sostiene es su “intención” como autor. Si algo hemos aprendido de los estudios literarios durante los dos últimos siglos es que no es únicamente la intención del autor lo que ha de considerarse al analizar una obra de ficción: no es posible ignorar las intenciones, históricas o simbólicas, que arrastra consigo el género (o géneros) que se utiliza, ignorar el paratexto o la comunidad interpretativa (en este caso, creada en torno a la serie en redes sociales). Por tanto, la intención autorial es una *posible solución* narrativa, y es legítimo pensar que el exceso simbólico y genérico de la serie, llena de significantes que mutan de significado y referencia en un juego casi derridiano, juega al final en su contra, al crear en el espectador expectativas de solución a los enigmas de la serie que son, entre sí, incompatibles.

I. El gótico sureño: lo trágico y lo grotesco.

No resulta sencillo sintetizar un género como el gótico sureño, pues tal y como lo define una de sus autoras más reconocidas, Carson McCullers, este habita en la frontera de pulsiones tan contrapuestas como “the tragic with the humorous, the immense with the trivial, the sacred with the bawdy, the whole soul of a man with a materialistic detail” (1972, p. 286). Sí resulta evidente que el punto de entrada en qué sea este género ha de ser geográfico, cifrado en características “góticas” del sur de los Estados Unidos². El gótico, siempre preocupado por la historia y los fantasmas de esta, encuentra en su actualización en los estados sureños una motivación histórica evidente: el desmembramiento, político y sentimental, de lo que se ha dado en llamar las dos Américas, norte y sur, tras la Guerra de Secesión (1861-1865), y la sensación de estancamiento de los modos sociales sureños. Como señala Michel, el sur de Estados Unidos se encuentra en la actualidad “in a perpetual state of crumbling, at least in its own mythology. The paint is peeling off the walls. The yard is littered with trash... The plantation houses have been chewed apart by termites. Everything is collapsing and being overtaken by vines” (2014). Pero ya en 1936 William Faulkner, que a menudo utilizó elementos góticos en sus novelas, describe en *Absalom, Absalom!* el sur de Estados Unidos como “dead since 1865 and peopled with garrulous outraged baffled ghosts” (1936/2011, p. 4).

2. No solo *True Detective*, sino también otras series de televisión recientes utilizan características del gótico sureño: entre otras, *True Blood* (ubicada, también, en Luisiana) o *The Walking Dead*, donde la acción parte de Atlanta. Esto se debe no solo a las facilidades de los estados sureños para ofrecer espacios de rodaje y buenas condiciones económicas, sino que también podrían encontrarse otras razones que tienen que ver con cómo estas narrativas abordan metafóricamente la percepción de la degradación interna del país, la fractura entre realidad interior y apariencia exterior, y analizan simbólicamente el retorno de lo reprimido, como cuestiones de raza o clase, que preocupan al gótico sureño.



Fotograma de la serie
True Detective
 Cortesía de Canal +

Lo que es percibido como la imposición de la estructura social y mores económicos e industriales del norte tras la Guerra de Secesión provoca una nostalgia especialmente característica de la ficción sureña. La sensación de pérdida del modo de vida del *antebellum*, de la llamada aristocracia sureña y del sistema de plantaciones sustentado en la esclavitud, encuentra expresión ideal en el gótico, donde la nostalgia persigue a personajes, sociedad, e incluso al espacio mismo. La reestructuración social y la adaptación de la economía tras la abolición de la esclavitud hace que a la oposición binaria basada en la raza que era predominante se añada un nuevo parámetro: la clase social. La decadencia de la aristocracia sureña (su desahogo económico, sus mansiones y plantaciones, y su obsesión por la tradición) pasará a ser percibida como el “fantasma” de un universo ordenado frente a la invasión, por un lado, de los afroamericanos libres que no tienen lugar fijo en el nuevo sistema social, pero también por la figura del blanco pobre, que se presenta como negativo de la riqueza heredada y el saber estar del aristócrata sureño, y que es desplazado a los márgenes y a la otredad con las etiquetas de “white trash”, “redneck”, o “hillbillie”. Frente al orden tradicional de la mansión y la plantación, las familias blancas de clase baja cuentan con sus propios marcadores visuales que han evolucionado hasta nuestros días: automóviles oxidados con ladrillos en lugar de ruedas, o

casas construidas con productos de desecho, llenas de desperdicios que indican su existencia al margen del consumo capitalista. En un gran número de obras del gótico sureño la cuestión de clase figura de forma prominente, mientras que el aspecto racial parece encontrarse relegado a un subtexto que, sin embargo, persigue constantemente a los personajes y la narración. En un intento de dejar atrás cualquier referencia a la esclavitud, parece que el sur entierre con no suficiente profundidad el cadáver del racismo, que vuelve, de forma velada, o a veces evidente, a perseguir el territorio.

Esta incorporación de clase a los mecanismos de atribución de la otredad explica gran parte de la temática tradicional del gótico sureño. La pobreza y la alienación se unen con los entornos geográficos de un sur en reconstrucción económica, y existe una tendencia a presentar a estos personajes como reflejo de la región en la que habitan. Así, su “detachment from modernity, their ‘ignorance’, and their disdain for conventional social and sexual mores... helps single them out from their more ‘civilised’ neighbours”: como resultado, son percibidos como “a people who, like their region, have supposedly been left behind by modernity” (Murphy, 2013, p. 146). La oposición previa entre propietario y esclavo se reelabora, pues, en un binomio que tiene ecos del contraste entre ser civilizado y salvaje que alentaba la esclavitud: el “Otro”, ahora pobre y de raza blanca, ocupa el lugar del esclavo y asume las características asociadas con este, con un especial énfasis en su depravación moral y/o sexual. Siguiendo a Murphy, el norte acaba funcionando como una fotografía de la normalización de Estados Unidos, con el sur como su negativo: la relación se vuelve, entonces, “mutually determining [and] reciprocal” (2013, p. 138): el sur es todo lo que no es el norte y, en ocasiones, aquello abyecto que el norte no puede aceptar.

Es precisamente la percepción del sur como aberrante, como “Otro” exótico, y la elevación de lo sureño a fetiche lo que lleva al que es, seguramente, el elemento más característico del gótico sureño: sus galerías, casi espectáculo, de lo grotesco. En el gótico sureño encontramos personajes excéntricos, con claras deformidades físicas y/o psíquicas, que simultáneamente atraen y producen repulsión: las desviaciones, físicas y mentales, características de lo grotesco y cuyo origen cifra Bakhtin en lo carnavalesco³, resultan atractivas porque son un aviso, un espejo situado al fondo de un acantilado, que advierte de en qué podemos acabar convertidos si nos dejamos caer. En el gótico sureño la apariencia de normalidad, reflejada en espacios y personajes que mantienen aún un anticuado sentido de clase (aristócratas sureños en horas bajas, que a duras penas pueden sustentar el patrimonio familiar, pero que se esfuerzan por mantener la apariencia que se les supone por nacimiento), se contradice con la sensación de extrañeza o rareza que parece acechar en las sombras.

3. Bakhtin, M. (1941). *Rabelais and his World*. Bloomington: Indiana University Press.

La función de lo grotesco en el gótico sureño es, para Flannery O'Connor, ayudar al lector a ver la realidad: "I use the grotesque the way I do because people are deaf and dumb and need help to see and hear" (2000, n.p.). Otros autores como Eudora Welty o Carson McCullers presentan personajes deformes en lo físico o lo emocional: su carácter grotesco, y la reacción de atracción y repulsa que provocan, es paralela al proceso de exotización y abyección que, como hemos visto, existe en consonancia con la clase social. Boyd identifica este proceso con aquellos de colonización de potencias europeas en África, señalando cómo en el gótico sureño "the South is often portrayed as a region of deep meaning and dark history populated by often hideous characters –a 'Darkest America' similar in effect to the narrative creation of 'Darkest Africa'–" (2004, p. 17), algo que perpetúa también las representaciones primitivistas de la región.

Lo grotesco no afecta solo al individuo sino también a la organización moral, social o familiar. Nada hay más grotesco que la cotidianeidad del horror, la acumulación de detalles aparentemente triviales: la abundancia de lo grotesco en el gótico sureño parece ideal para simbolizar un espacio narrativo y geográfico en el que existen fallas morales que amenazan constantemente con abrirse. La asociación de lo grotesco con lo perverso se hace evidente en las desviaciones morales de los personajes, pero también en las implicaciones de que existen corrientes soterradas, con relaciones interraciales que no suelen ser explícitas, y que pueden tomar la forma de abuso doméstico, incesto, redes de prostitución, o un amplio espectro de identidades sexuales no heteronormativas. Las sugerencias de moralidad sexual depravada están a menudo también relacionadas con la degradación de los sistemas religiosos y sociales. Para Flannery O'Connor, el territorio sureño está perseguido por la religión ("Christ-haunted", Ketchin, 1994, p. xi): el fundamentalismo y la exageración monumental y casi grotesca de sectas baptistas y *revival tents* se mezcla con prácticas de santería, voodoo, hoodoo, o cultos a deidades naturales o sobrenaturales que enfatizan tanto el horror de la deidad como la falibilidad del hombre que la adora. Como señala Bailey, el gótico sureño "is characterized by obsessive preoccupations –with blood, family, and inheritance; racial, gender, and/or class identities; the Christian religion (typically, in its most 'fundamentalist' forms); and home– and a compulsion to talk (or write) about these preoccupations." (2010, p. 271). La intención final del gótico sureño no dista, pues, de la intención de la literatura gótica tradicional, pero al igual que esta tiene un fuerte componente moral de exploración de una realidad decadente, aquel explora aspectos sociales y fallos morales que son específicos al sur.

La problemática fetichización de los elementos identificados como "sureños" ha resultado en la cristalización de una serie de imágenes que parecen denotar, por sí mismas, lo sureño. Cuando estas se utilizan en una narración identifican el origen geográfico de la narrativa, al

tiempo que crean una atmósfera que afecta a personajes y narración. No se puede ignorar la reificación y fosilización de ciertas imágenes, ni la siempre problemática cuestión del uso de los estereotipos como representaciones fidedignas de cualquier realidad, pero si bien hay que reconocer el abuso que en ciertas narrativas se hace de ellas como marcadores poco elaborados y cómodos de “lo sureño”, tengamos en cuenta que, en géneros tan marcados como el gótico sureño, estos elementos son necesarios para construir la narrativa: siempre que se usen de forma consistente con las intenciones narrativas y no únicamente como “color local”, son herramientas imprescindibles tanto en la creación como en la percepción de la especificidad local y cultural de la región. Esto explica las imágenes de plantaciones, mansiones en ruinas, marismas, o familias corruptas que manejan las esferas (económica, política, judicial) de la región, personajes resentidos de clase baja, o predicadores baptistas, entre otros. Pasaremos ahora al análisis de estas imágenes en los títulos de crédito de *True Detective*.

Los títulos de crédito de la primera temporada de *True Detective* son, en la tradición reciente del género, no solo una manera de que aparezcan en pantalla los nombres de aquellos implicados en el proceso de creación del episodio, sino que también adelantan temas recurrentes de la serie antes de cada episodio. Desde las primeras imágenes y los primeros compases de la canción que acompaña a los títulos (“Far from Any Road”, de *The Handsome Family*), se van desgarrando visualmente los principales elementos que definirán la serie, como la industria petroquímica de la región de Luisiana, simbolizada por enormes refinerías y oleoductos que se superponen al reconocible paisaje natural, amenazando con dominarlo o destruirlo. La industria petrolífera no solo ha sido el motor económico de la región, sino también responsable directa, junto con la creación de diques para contener los cauces naturales del Mississippi, de cambios en el paisaje, contaminación y destrucción de entornos naturales; y, al igual que ha creado numerosos puestos de trabajo, también está relacionada con problemas de salud de muchos trabajadores. Tan definitorio del paisaje como los pantanos del *bayou*, no es difícil conectar esta destrucción del entorno natural con la obsesión del gótico por la decadencia de entornos físicos como reflejo de la decadencia moral y mental de aquellos que los habitan. Como indica Rust Cohle en el tercer episodio, “[t]his pipeline’s carved up this coast like a jigsaw. The is gonna be underwater in thirty years”.

Los títulos de crédito de *True Detective* funcionan por acumulación de imágenes y sugerencias: así, silos petroquímicos se superponen con pequeñas iglesias rurales, pero estas últimas también se entrelazan con luces de neón, sugiriendo conexiones entre religión y negocio, para dar paso en rápida continuación a imágenes de predicadores y *revival tents*. También existen imágenes sugerentes de cuerpos femeninos representados como fetiche u objeto de deseo, que reproducen de forma velada el estereotipo de la mujer en apuros, pero también

receptáculo de las fantasías de protección o de dominación del hombre⁴. Tampoco se obvian imágenes relacionadas con el fuego, de fundamental importancia, como enemigo destructor y purificador, en la economía del sur. En los títulos se encuentra la clave de algunos elementos que pertenecen a la mitología propia de la serie, que cuentan como denominador común con la sensación de extrañeza, de *uncanniness*. Mediante el uso de la doble exposición, los títulos de crédito consiguen asociar lo geográfico con los personajes: en la superposición de paisajes y elementos simbólicos sobre los perfiles o rostros de los protagonistas se revela el proceso de creación de significado típico del gótico sureño: la descripción de los personajes a través de su entorno físico y geográfico. Como indica el creador de los títulos de crédito, Patrick Clair, “what the show is doing is using Louisiana at that time as a way of talking about characters. It’s a really poisoned landscape, and they’re really poisoned characters. It’s a landscape that’s been really ravaged by time and experience. That’s exactly what’s happening in the characters’ lives” (Lanz, 2014). Las dos últimas imágenes de los títulos de crédito son una yuxtaposición de los temas principales de la serie en sí: la combinación de una cruz y fuego sobre el título de la serie, y la imagen de ambos policías en un paisaje natural oscurecido por la polución.

La secuencia de títulos de crédito resulta útil como condensación de la iconografía y atmósfera del gótico sureño que predispone al espectador a considerar cada capítulo en este contexto. Existen otros elementos atmosféricos que no son, en puridad, parte de la narrativa, como la banda sonora, mezcla de sonidos característicos del blues del delta con ritmos africanos, o los sugerentes títulos de los episodios (desde “Seeing Things” a “Haunted Houses”, pasando por “The Locked Room”). No es, sin embargo, el gótico sureño el único género al que remite la caracterización y narrativa de esta primera temporada de *True Detective*.

II. La ficción *weird*: extrañeza y transgresión.

La denominada “ficción *weird*” es un género (intencionalmente) maleable que en ocasiones se solapa con otros más definidos. Tal y como indica Luckhurst, ya alrededor de 1880 una serie de historias de horror

4. En su crítica de *True Detective* para *The New Yorker* (2014, 1 de marzo. Cool Story, Bro: The shallow deep talk of *True Detective*. Encontrado en <http://www.newyorker.com/magazine/2014/03/03/cool-story-bro>), Emily Nussbaum critica la obsesión de la serie con el cuerpo femenino como fetiche, y la falta de protagonismo e interés de los personajes femeninos. Por motivos de espacio, no trataremos esta cuestión en nuestro estudio, pero téngase en cuenta que al encontrarse el foco de la serie en los dos (hombres) protagonistas, la visión o fetichización de las mujeres no corresponde sino a la de esos hombres, algo que puede interpretarse en sí mismo como crítica a la definición normativa de la masculinidad y a la constante performatividad de esta.

sobrenatural eran denominadas “*weird*”⁵, y mientras que otros géneros afines como la ciencia ficción o la ficción detectivesca empiezan a definirse alrededor de 1920, la ficción *weird* parece escapar a intentos de categorización. Su preocupación con lo liminal y los estados transicionales hace que el género sea difícil de delimitar precisamente por centrarse “on the horrors of the hard to define” (Luckhurst, 2013, p. xvi). Muy a menudo, en la ficción *weird* clásica, se utiliza un personaje (a menudo un forastero, en entornos “góticos” llenos de simbología ocultista y sugerencias sobrenaturales) para simbolizar a la humanidad entera en su caída en los abismos de la locura, concebida como inevitable desde el comienzo de la narración.

La ficción *weird* de H.P. Lovecraft o Robert W. Chambers tiene como principal interés no tanto la acción, el ritmo narrativo o la calidad de lo escrito, todos ellos a veces desiguales, sino que habitualmente privilegia lo atmosférico: la creación de entornos, físicos y mentales, en los que el contenido se crea por sugerencia, y detalles aparentemente desconectados acaban creando “a vague illusion of the strange reality of the unreal” (Luckhurst, 2013, p. xvii). Esto es reconocible en el funcionamiento de la simbología propia (mucho tomada de Lovecraft o Chambers) de la primera temporada de *True Detective*: la repetición de detalles que se sugieren conectados, pero cuyo verdadero significado (si es que existe) escapa tanto a los detectives como al espectador.

Al igual que el gótico sureño, la ficción *weird* utiliza la extrañeza provocada por lo grotesco: lo que no debería existir, ser mostrado o combinarse, como herramienta de creación de significado. La capacidad de lo grotesco para transgredir los límites de lo normativo, para mezclar elementos y para la combinación ilegítima de objetos que pertenecen a distintas categorías, se une en este tipo de ficción a un cierto elemento de sublime (por la incapacidad, o tal vez limitación humana, del individuo de comprender lo sublime/grotesco en toda su magnitud) que es lo que genera la sensación de extrañamiento, y el hermanamiento de estas emociones contrapuestas, grotesco y sublime, hace que la trascendencia no se convierta en una sensación de elevación, sino que acaba “in vertigo and nausea” (Luckhurst, 2013, p. xviii). Como indica China Miéville, el uso de lo *weird* “allows swillage of that awe and horror from ‘beyond’ back into everyday... into angles, bushes, the touch of strange limbs, noises, etc. The *weird* is a radicalised sublime backwash” (2009, p. 511).

Resulta especialmente interesante para nuestra discusión de *True Detective* como mezcolanza de géneros el proceso de creación de significado, intertextual e intragenérico, de la ficción *weird*: los autores de este

5. Pese a que el término se traduce en ocasiones como “ficción de lo extraño”, preferimos aquí conservar el nombre original, sobre todo por su evolución en el *New weird*, que será también parte de nuestro análisis.



Fotograma de la serie
True Detective
 Cortesía de Canal +

tipo conciben la literatura como un espacio fluido, tomando elementos e ideas de otros autores afines, e incorporándolos a su narrativa en un juego intertextual. Así, no es de extrañar que la mitología de la primera temporada de *True Detective*, que se desarrolla poco a poco y por insinuación (Carcosa, las estrellas negras, el rey amarillo, entre otras), recuerda, cuando no bebe directamente de ellos, a Lovecraft o Chambers.

III. La *New weird fiction*: el horror existencial.

En los últimos años han aparecido una serie de autores, claramente inspirados por la ficción *weird*, cuya obra se considera parte de la llamada *New weird fiction*: estos autores comenzarían a escribir en los años ochenta y noventa del pasado siglo, y se trata, según VanderMeer de, entre otros, “Jeffrey Thomas, Thomas Ligotti, Michael Cisco, Kathe Koja, Richard Calder, Jeffery Ford, K.J. Bishop, Alastair Reynolds... [and] China Miéville” (2008, p. xi-xii): a esta lista podríamos añadir la ficción de Laid Barron. Pizzolatto, guionista de *True Detective*, ha reconocido la influencia de Ligotti y Barron en sus escritos, y a su vez es inescapable en ambos autores la herencia de Lovecraft, en sus virtudes y defectos. Capaces, como aquel, de insinuar horror por asociación y

crear atmósferas que mezclan sugerencia sobrenatural con horror existencial, también ambos autores (especialmente Ligotti) caen a menudo en la tipificación, en considerar los personajes como meros arquetipos, como marionetas dentro de un espectáculo incomprensible donde se mezclan lo sublime y lo grotesco.

En *True Detective* se da cita el horror sobrenatural de Lovecraft o Chambers con el vacío pesimista y nihilista de Ligotti, y con la crisis de la masculinidad que aqueja a los protagonistas de Barron. Aunando de nuevo en sí diversas tradiciones, Cohle es un buen ejemplo de “grotesco existencial”: su nihilismo extremo (exagerado por el contraste con el carácter campechano y pragmático de Marty) le convierte en un personaje grotesco: no necesariamente en lo moral y en lo físico, pero sí en lo existencial o filosófico. Cohle ha “tocado la oscuridad”, como le recrimina un personaje, y, como resultado, para él los seres humanos son “sentient meat” que accidentalmente han adquirido conciencia, y viven y se reproducen con la intención fútil de encontrar sentido a una existencia que como especie no es sino casual: para Cohle, la humanidad debería tomar el camino de la autoextinción consciente⁶. También como parte de ese “grotesco existencial” en Cohle, que atrae y desconcierta, se encuentran sus “visiones”, que reconoce en ocasiones como debidas a su abuso de drogas como agente infiltrado, pero que en otras ocasiones cree que le llevan a descubrir “the secret truth of the universe” (segundo episodio), a conectar con otras esferas de existencia: “I get a bad taste in my mouth out here. Aluminium. Ash. Like you can smell the psychosphere” (primer episodio). Las pulsiones opuestas de carácter filosófico y sus contradictorias visiones enfatizan el carácter grotesco de Cohle.

IV. Dobles finales y resoluciones genéricas.

En los ejemplos que hemos ido desgranando de elementos del gótico sureño y la ficción *weird* en *True Detective* podemos ver que ambos géneros (no en exclusiva) parecen competir por la atención del espectador durante la temporada, de modo que sería de esperar que el final de esta sirva para hacer que estos confluyan o uno de ellos sea privilegiado respecto al otro. Existen, en puridad, dos finales distintos para la temporada: uno que incluye la confrontación final y soluciona el misterio en sí, y otro que funciona como coda (que muchos espec-

6. El monólogo de Cohle en el primer episodio, donde se define como “a realist, alright? But in philosophical terms I’m what’s called a pessimist”, y sugiere que la conciencia humana es un error, que la percepción del yo es ilusoria, y que la especie humana debería escoger la extinción consciente, está sacado casi textualmente del ensayo publicado en 2010 por Thomas Ligotti, *The Conspiracy against the Human Race: A Contrivance of Horror* (Nueva York: Hippocampus). Pizzolatto reconoce abiertamente la influencia de Ligotti en la caracterización y diálogos de Cohle.

tadores han considerado innecesario, pero que Pizzolatto considera la culminación de la temporada y de su visión artística del proyecto), en el que ambos protagonistas, antagónicos en principio, alcanzan una suerte de reconciliación y comprenden, al menos parcialmente, la visión del otro. Acaso la existencia de dos finales se deba a la dificultad de cubrir satisfactoriamente todas las sugerencias genéricas que se van entremezclando en la historia. En ese sentido, nos atrevemos a decir que la satisfacción del espectador pueda estar relacionada con cuál sea el género que ha considerado más interesante, consciente o inconscientemente, durante el desarrollo de la temporada.

En este sentido, quizá los espectadores más satisfechos con la resolución sean aquellos que apostaron por ver la serie como un ejercicio de gótico sureño. Nos encontraríamos así ante un final intencionalmente “genérico”, pero rodado y presentado con gran calidad en el pulso dramático y narrativo. Mientras asistimos al descubrimiento de cómo una familia de rancio abolengo es la responsable de los grotescos crímenes, las señales de decrepitud moral se representan físicamente en la vertiente de clase baja, oculta por ser parte de una relación incestuosa, de la familia: en la casa de Errol Childress, que guarda en un anexo el cadáver de su padre, y también en el enorme espacio abierto que constituyen las ruinas derruidas y cubiertas de vegetación donde tiene lugar la laberíntica caza final. El asesino, como no puede ser de otra manera, reúne en sí mismo no solo sugerencias de décadas de degradación genética por incesto, sino también tropos asociados con los asesinos en serie de las películas de terror.

En su estudio de lo que denomina “gótico rural”, Murphy trata la figura del asesino en serie “rural” en términos que recuerdan a cuestiones de clase en el gótico sureño. Frente a la tradición del mundo rural como paraíso idílico, existe en Estados Unidos una tradición paralela de lo natural como salvaje, incontrolable y destructivo, proyectada en los primeros habitantes del continente, y que posteriormente se desplaza hacia el pobre rural de raza blanca, visto como “monstruous, grotesque, diseased and polluted” (Blake, 2012, p. 128). Este “Otro” rural toma las características deseables de la figura mítica del pionero (individualista, en perpetuo movimiento, emprendedor, optimista) y las convierte en su opuesto: sin iniciativa, salvaje, resentido y anclado a su pequeño territorio en decadencia.

Murphy desglosa las características de lo que denomina “the ‘good’ backwoods family” y, por contraste, las cualidades de “the ‘bad’ backwoods family” (2013, p. 149-150). El villano de *True Detective*, Errol Childress, cumple a la perfección la segunda lista. Así, frente a los personajes joviales y sabios del primer tipo, que cuentan con un profundo sentido moral de origen natural, encontramos el resentimiento y la falta de moralidad de Childress. Frente al sentido sano de familia o comunidad de la primera lista, Childress es resultado del incesto y tiene una relación incestuosa con su hermanastra. Su relación con el orden natu-

ral no está basada en la domesticación respetuosa del entorno, sino en un regreso casi feral a entornos destrozados por la naturaleza, como las ruinas de la parte trasera de su casa. Una casa, por otro lado, que no se presenta como el espacio cuidado, lleno de escasas pero mimadas posesiones familiares características del pionero, sino como un espacio de pesadilla en el que, en acumulación enfermiza, conviven restos de comida con muñecas rotas y trozos de cristal y periódicos, y la televisión permanentemente encendida en un rincón es el reverso de la agradable conversación familiar en torno a la mesa. Este inventario de marcadores visuales identifica el estado del hogar de Childress con el abandono moral que, elevándose a sí mismo en su delirio como protagonista y ejecutor, le lleva a estar detrás de los crímenes. Igualmente, frente a la imagen del pionero aseado y cuidadoso con su aspecto pese a sus pocos recursos, fortalecido físicamente por el trabajo en el campo, Childress y su hermanastra poseen una serie de características físicas repulsivas que les acercan al grotesco y que también indican su decrepitud moral: la falta de higiene personal y dental, y su obesidad casi mórbida es considerada en consonancia como un marcador de pobreza y abandono en términos morales. Murphy señala en su análisis que la patologización de las posesiones, que pasan de ser objetos preciados a percibirse como mera acumulación de detritus una vez que han cumplido su ciclo de uso, puede ser reflejo de la desconfianza con que la cultura norteamericana observa la autosuficiencia rural, frente a la adquisición constante de objetos producidos en masa característicos del consumo urbano. Pese a que resulte teóricamente admirable la capacidad de reutilizar y arreglar objetos desechados por otros, una característica de lo que Murphy denomina “positive rurality” (2013, p. 153), esta práctica entra en colisión con el sistema de producción, obsolescencia planificada y ciclo de consumo capitalistas, por lo que no es de extrañar que se produzca un desplazamiento abyecto en el que la acumulación de objetos se convierte en patología moral, en el símbolo visual del “Otro” grotesco que habita en el mismo país pero con el que uno no desea ser identificado.

Tras la abigarrada descripción visual de Childress y su hogar, asistimos al enfrentamiento final entre héroes y villano. La puesta en escena remite a tropos del cine de terror: frente a la ya manida escena en la que los viajeros son avisados la imposibilidad de conseguir gasolina durante un gran número de kilómetros, y de las consecuencias de traspasar al espacio salvaje y ominoso⁷, asistimos en *True Detective* a un reciente desplazamiento de significante en el que es la ausencia de cobertura móvil lo que denota el fin del espacio civilizado. Ignorar el aviso supone internarse en lo salvaje, con la certeza de un enfrentamiento violento con las fuerzas del mal, sean estas físicas o sobrenaturales.

7. El gótico rural toma este tropo del ya manido aviso, explotado en la literatura gótica, respecto del camino que lleva al castillo por parte de los residentes locales o del dueño de la pensión.

El primitivismo latente en escenas anteriores (no un retorno deseado a lo natural, sino una involución hacia lo atávico y salvaje) de las pulsiones violentas de Childress – hacia su propio padre, que ha abusado tanto de él como de su hermana, o su maltrato de animales de compañía–, se actualiza en la persecución final, que remite, en un entorno típicamente sureño, a elementos góticos. En una suerte de catedral en ruinas tomada por la vegetación, Childress insta a Cohle a seguir “el camino de la novia”, sugiriendo que el lugar (o quizá estado mental) en que se encuentran es la reiterada Carcosa, mientras este (al que Childress llama “pequeño sacerdote”) va tropezando con altares de lianas y huesos. Incluso la banda sonora que acompaña la escena incluye, de forma tenue, unas campanas de iglesia: en su uso de elementos arquitectónicos, en la confrontación entre villano y sacerdote, y en la posible redención, muerte y destrucción de uno u otro, tras la confrontación entre bien y mal, la escena remite a elementos y escenas tomados del gótico tradicional, pero adaptados al espacio geográfico y cultural del sur, y permeados también por la ficción *weird*. El momento de confluencia de estos tres géneros es la visión de Cohle de la “psicoesfera”, real o sobrenatural. Pero la explicación y resolución del misterio en el último episodio también arrastra elementos del gótico sureño, lo grotesco y carnavalesco, y de la situación de corrupción político-religiosa que en Estados Unidos es en muchas ocasiones marca del sur, en el que podríamos denominar el segundo final: las últimas escenas en el hospital.

La inesperada “conversión” en las últimas escenas del nihilista Cohle supuso una decepción para numerosos seguidores de la serie pese a que Pizzolatto ha indicado que su intención era que la serie girara en torno a este cambio y la victoria de la esperanza sobre el pesimismo⁸. Es cierto que la abundancia (o el exceso) de sugerencias y tropos genéricos dificulta un cierre simple de la temporada. La familia Tuttle, responsable de facto de los crímenes (las misteriosas figuras encapuchadas del *Courir de Mardi Gras* tras los asesinatos rituales y abusos a menores), cuyas redes de corrupción y perversión institucional parecen abarcar toda Luisiana, son exoneradas mientras Cohle se recupera en el hospital. El desplazamiento abyecto de la culpa por parte de los mecanismos de poder en Childress (un peón claramente perturbado, pero una pieza más en el tablero) habría de ser la demostración definitiva de la verdad de Cohle: no existe la justicia, el ser humano debería destruirse como especie. También este interés por desvincular a la poderosa

8. En una entrevista con Alan Sepinball, Pizzolatto indica que su intención es mostrar cómo Cohle y Marty “are left in a place of deliverance... where even Cohle might be able to acknowledge the possibility of grace in the world... they have been delivered from the heart of darkness. They did not avert their eyes, whatever their failings as men. And that when they exit, they are in a different place” (Sepinwall, 2014).



Fotograma de la serie
True Detective
 Cortesía de Canal +

familia se corresponde con clichés genéricos: aquel en que las fuerzas del orden se ven limitadas, si no entorpecen directamente, ante cualquier intento de desentrañar la verdad. Frente a esta aparente futilidad de la lucha del bien y el mal, tanto Cohle como Marty, convertidos ya en antihéroes de facto, responden de forma inesperada. En especial Cohle, siempre pesimista, se encarga de recordar, en las últimas palabras de la serie, que “la luz está ganando”. Aquellos que vieron referencias en la serie a lugares comunes de la ficción *weird*, o que pensaron que Carcosa y el rey amarillo jugarían un papel fundamental, probablemente se vean decepcionados por la carencia de explicaciones basadas en lo sobrenatural: ninguno de los dos protagonistas acaba enloqueciendo tras enfrentarse a una realidad sobrenatural que la mente humana no tiene capacidad de asimilar, como sucede prominentemente en obras de Lovecraft o en la *New weird fiction*. Pero incluso en su último diálogo, la serie reproduce clichés genéricos (si bien de otro género): la pareja de policías diametralmente opuestos, que acaban, no obstante, acercando sus visiones del mundo. Y es que lo interesante, pero también problemático en *True Detective*, es el exceso de géneros que entran y salen de escena, en cómo sufre de un horror vacui que llena con sugerencias y posibles simbologías diferidas que tiran

en distintas direcciones y que hacen que no pueda haber un único final que satisfaga todas las expectativas⁹.

Quizá sea justo no ser negativos y pensar que el que todas las sugerencias genéricas en *True Detective* no encuentren solución no resulta en menoscabo de la serie. Podría por el contrario argumentarse que el uso del gótico sureño y la ficción *weird* es, ante todo, atmosférico, y la entrada de otros géneros que suelen ser ajenos a la ficción de detectives televisiva enriquece el producto final, más allá de la adscripción clara de la serie a uno u otro género. Es más, quizá este crisol de géneros demuestre la buena salud y madurez del gótico y de sus actualizaciones geográficas, históricas o contemporáneas.

En un segundo visionado, *True Detective* parece indicar, desde sus primeros episodios, que los crímenes de Erath no son producto de fuerzas sobrenaturales, sino que la resolución pasa por descubrir la tela de araña tejida por una familia que controla fuerzas religiosas, educativas, políticas y judiciales. El que los grotescos crímenes no tengan explicación sobrenatural apunta, sin embargo, a un tipo de terror más preocupante en un sentido metafísico: el mal no se explica por la penetración de fuerzas sobrenaturales en nuestro mundo, sino que se halla enquistado *dentro* de nuestro mundo: Carcosa no es un planeta lejano, sino nuestra propia realidad: todos somos, por tanto, habitantes de Carcosa.

Referencias Bibliográficas:

- Bailey, P.D. (2010). Female Gothic Fiction, Grotesque Realities, and Bastard Out of Carolina: Dorothy Allison Revises the Southern Gothic. *Mississippi Quarterly*, 63 (1/2), 269-290.
- Blake, L. (2012). *The Wounds of Nations: Horror Cinema, Historical Trauma and National Identity*. Manchester: Manchester UP.
- Boyd, J.C. (2004). Southernness, Not Otherness: The Community of the American South in New Southern Gothic Drama (Tesis doctoral). Encontrada en *Electronic Theses, Treatises and Dissertations* (Paper 3452).
- Camara, A.C. (2013). *Dark Matter: British Weird Fiction and the Substance of Horror, 1880-1927* (Tesis doctoral). Encontrada en UCLA (English 0345) <http://escholarship.org/uc/item/4ns5q1fv>.

9. Esto nos podría llevar a algunas (breves) reflexiones sobre las series “de autor”, es decir, aquellas en las que hay un solo responsable del guion, frente a un equipo de guionistas donde se pongan a prueba las distintas direcciones de la narrativa. Sería interesante reflexionar sobre cómo este tipo de ficción permite observar la “visión creativa” de un solo autor, pero también dificulta que se detecten ciertos excesos en la construcción de la narrativa, como podría ser el exceso de referencias genéricas contradictorias en *True Detective*.

- Faulkner, W. (1936/2011). *Absalom, Absalom! The Corrected Text*. Nueva York: Vintage.
- Ketchin, S. (1994). *The Christ-Haunted Landscape: Faith and Doubt in Southern Fiction*. Mississippi: University Press of Mississippi.
- Lanz, M. (2014, 9 de marzo) True Detective: We unpack the secrets of the title sequence. Encontrada en <http://www.scpr.org/programs/take-two/2014/03/09/36373/hollywood-jobs-crafting-the-opening-titles-for-tru/>
- Luckhurst, R. (2013). Introduction. En H.P. Lovecraft, *The Classic Horror Stories* (p. vii-xxviii). Oxford: Oxford University Press.
- McCullers, C., & Smith, M.G. (Eds.). (1972). *The Mortgaged Heart*. Londres: Barrie & Jenkins Ltd.
- Michel, L. (2014, 16 de marzo). Lush Rot. Flannery O'Connor, True Detective, Southern hip-hop, and the gnarled roots of Southern Gothic. Encontrada en <https://www.guernicamag.com/daily/lincoln-michel-lush-rot/>.
- Miéville, C. (2009). Weird Fiction. En M. Bould, A.M. Butler, A. Roberts & S. Vint (Eds.). *The Routledge Companion to Science Fiction* (pp. 510-515). Londres: Routledge.
- Murphy, B.M. (2013). *The Rural Gothic in American Popular Culture. Backwoods Horror and Terror in the Wilderness*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- O'Connor, F. (1960/1969). Some Aspects of the Grotesque in Southern Fiction. En S. Fitzgerald & R. Fitzgerald (Eds.), *Mystery and Manners: Occasional Prose* (pp. 36-50). Nueva York: Farrar, Strauss and Giroux.
- Pizzolatto, N. (guionista) & Fukunaga, C. (director). (2014). *True Detective* [serie de television]. Estados Unidos: HBO.
- Rowe, A. (1984). Honor, Chivalry, and the Gothic in the Southern Imagination. *Mississippi Quarterly*, 37, 109-114.
- Sepinwall, A. (2014, 10 de marzo) True Detective creator Nic Pizzolatto talks season 1. Encontrada en: <http://www.hitfix.com/whats-alan-watching/true-detective-creator-nic-pizzolatto-looks-back-on-season-1#m3biwqI8t8ooSBUG.99>.
- VanderMeer, J. (2008). The New Weird: "It's Alive?" En A. VanderMeer & J. VanderMeer (Eds.), *The New Weird* (pp. ix-xviii). San Francisco: Tachyon Publications.
- Wenaus, A. (2012). Rhizomatic Horror: Eclipsed Narrative and Experimental Weird Fiction in Steve Beard's Digital Leatherette. *Extrapolation: A Journal of Science Fiction and Fantasy (Extrapolation)*, 53(1), 1-23.

