

EL ESPEJO DE PANDORA: IDENTIDAD Y MONSTRUOSIDAD EN *PENNY DREADFUL*

LUCAS GAGLIARDI

Universidad Nacional de La Plata

luke_in_spanish@yahoo.com.ar

Recibido: 29-12-2015

Aceptado: 28-04-2016



RESUMEN

La serie *Penny Dreadful* (2014-presente) recupera personajes y tramas de novelas de terror y/o fantásticas ampliamente conocidas. La propuesta narrativa de esta serie creada por John Logan sitúa dichos elementos en la convulsionada Londres decimonónica y los fusiona, configurando así un discurso propio acerca de la «monstruosidad» de los personajes que presenta. En esta refundición, la serie ejercita una serie de reflexiones sobre la condición humana y la del monstruo. Como se plantea en la segunda temporada, al retomar el mito de Pandora y reformularlo, la distinción entre el hombre y el monstruo parece quedar en suspenso, dando lugar a una concepción de la monstruosidad diferente a la que encontramos en otras producciones televisivas contemporáneas.

En este artículo analizamos las representaciones de la monstruosidad y las identidades en *Penny Dreadful*; para ello prestaremos especial atención a los personajes y sus interacciones a lo largo de la primera y segunda temporada de la serie, así como a la relación entre la serie y sus fuentes literarias.

PALABRAS CLAVE: monstruosidad, *telefantasy*, *Penny Dreadful*, abyección, otredad.

ABSTRACT

Penny Dreadful (2014-present) makes use of both plots and characters taken from well-know terror and fantastic fictions. This series created by John Logan settles these elements within the agitated Nineteenth Century London city; at the same time, the show mixes these elements and configures its own discourse about the «monstrosity» of its characters. By means of this rewriting, the series produces a series of reflections on

human condition and monsters' condition. As it is established in the second season of the show after rewriting the myth of Pandora, the distinction between monsters and humans seems to be suspended and a place for a particular conception of monstrosity is produced.

In this article we analyze the representations of monstrosity and identities in *Penny Dreadful*. To this aim we will pay special attention to characters and their interactions during first and second seasons, as well as the relationship between the series and its literary sources

KEYWORDS: monstrosity, telefantasy, *Penny Dreadful*, abjection, otherness.



Hacia el final de su segunda temporada, la serie televisiva *Penny Dreadful* (2014-actualidad) muestra a la criatura de Victor Frankenstein encerrada y como la principal atracción de un espectáculo de *freaks* («Memento Mori», 2.8). El personaje –también llamado Calibán y John Clare a lo largo de la serie (interpretado por Rory Kinnear)– presenta, durante la discusión con sus captores, su propia versión del conocido mito de Pandora: en su relato, la famosa caja no contenía ninguno de los males, sino un simple espejo en el cual el hombre se vio a sí mismo por primera vez. Esta reescritura, por un lado, hace alusión a la familia que captura a Calibán, familia identificada como ejemplo paradigmático de la humanidad que siempre ha maltratado al personaje. Pero también este relato se articula con otros elementos dentro de la serie que nos permiten hablar sobre las concepciones acerca de lo monstruoso y la identidad de sus personajes. El discurso de la serie, a partir de lo visto en este breve fragmento, podría caracterizarse con el siguiente razonamiento: si el espejo de Pandora es el único contenido de la caja –reservorio de diversos males en la tradición clásica–, entonces el mal estaría en lo que ese espejo muestra: el reflejo de cada uno.

Tradicionalmente, en las ficciones fantásticas –en especial aquellas en las cuales existe una figura antagonica nítidamente delimitada– el «monstruo» ocupa el lugar del villano, de la maldad, lo prohibido y la transgresión (Jackson, 1986: 43), es decir, que funciona como un «cuerpo cultural purgativo» (Trapero Llobera, 2015: 69). En el caso de *Penny Dreadful*, dichas representaciones acerca de lo monstruoso se amplían y se ponen en discusión. En la cosmovisión de esta serie fantástica o *telefantasy* (Johnson, 2005), la monstruo-

sidad está presente en las identidades de la mayor parte de sus personajes dado que no se trata de una condición biológica o meramente sobrenatural sino más amplia:¹ son las decisiones de los personajes en conjunto con las circunstancias de sus respectivas vidas las que los convierten en seres monstruosos. La serie dialoga con las fuentes literarias de las que se nutre y, a partir del pastiche literario-televisivo, elabora una concepción de lo monstruoso recogiendo discursos sociales (Angenot, 2010) diversos sobre aspectos psicológicos, sexuales y de clase social y de un cuestionamiento existencial. Como sostiene Cohen (1996: 4), el cuerpo del monstruo está inserto en y se reviste de significaciones socioculturales que debemos tener en cuenta para adentrarnos en la problemática que nos ocupa.

En este artículo analizaremos el modo en el que esta serie creada por John Logan construye su discurso desplazando algunas concepciones más tradicionales; para ello recurriremos a un análisis de los personajes y sus relaciones, y prestaremos atención a la dimensión intertextual dentro de la serie.

MONSTRUOS Y MONSTRUOSIDAD

Los monstruos han habitado los relatos religiosos, los mitos, las leyendas y otras ficciones por siglos. Los estudios sobre las narraciones fantásticas como el de Rosemary Jackson (1986) o los de Rosalba Campra (1991; 2014) han agregado dimensiones de análisis de los monstruos como personajes y elementos portadores de sentido; Jackson, por ejemplo, indaga en la dimensión psicoanalítica que ve al monstruo como una otredad, un depósito de lo que el yo quiere expulsar, la cual podría complementarse con el concepto de lo abyecto propuesto por Julia Kristeva (1988).² En un sentido similar, Campra (1991) ve al monstruo como un vacío, un ser que tiene negada la palabra (rara vez habla, rara vez es narrador, es dicho por la palabra de otros), elemento que representa el orden de lo incivilizado. Teorías más amplias del fantástico como las de Farah Mendlesohn y Edward James (2012) no se abocan particularmente a la figura del monstruo pero nos permiten ver su presencia en gran

1. La serie identifica también a personajes como Sir Malcolm Murray o Victor Frankenstein, desprovistos de poderes o características sobrenaturales, como seres monstruosos. Desarrollaremos estas ideas en otro apartado.

2. Amplía Kristeva: «[...] el surgimiento masivo y abrupto de una extrañeza que, si bien pudo serme familiar en una vida opaca y olvidada, me hostiga ahora como radicalmente separada, repugnante. No yo. No eso. Pero tampoco nada. Un “algo” que no reconozco como cosa. Un peso de no-sentido que no tiene nada de insignificante y que me aplasta. En el linde de la inexistencia y de la alucinación, de una realidad que, si la reconozco, me aniquila. Lo abyecto y la abyección son aquí mis barreras. Esbozos de mi cultura» (1988: 8).

variedad de relatos y su interacción con las cuatro modalidades o tropos que ellos han identificado.

Lo que parece ser constante en la definición del monstruo suele ser su identificación con la «maldad» y el «desvío» respecto de lo que es aceptado por la sociedad o de cuestiones biológicas (Cohen, 1996; Ingebreetsen, 2001; Figari, 2009: 135).³ Sin embargo, nos interesa rescatar las observaciones de Jobling (2010) en el campo de los *telefantasy*, las cuales nos permiten analizar las dimensiones de sentido que emergen en *Penny Dreadful*:

Monstrosity can be deeply political, representing spatial and genealogical accounts of difference which fund xenophobic, oppressive, exclusionary or even genocidal discourses. The monster may be an intra-societal pathologized other too (...). Monsters both reinforce established cultural classifications and confound them by prowling boundaries. The monstrous can transmute into the good and vice versa, exposing the fragility of such borders, and the interpenetration between the two. (Jobling, 2010: 169)

Si la monstruosidad expresa los miedos, traumas y prejuicios de una comunidad, su sola presencia dentro de una ficción implica una separación del yo para con otros personajes: el primero representaría la norma o, en general, el bien.⁴ En términos de estrategia narrativa, es usual que el punto de vista elegido sea el del protagonista que representa esas normas socioculturales. El monstruo-otro, como sostiene Campa (1991), no suele poseer voz o esta suele estar restringida en sus posibilidades. Esta situación se constata con solo observar que en décadas recientes han aparecido multitud de relatos que buscan reponer la voz y discurso de esas otredades⁵ marginadas, situación

3. Si bien no es el objetivo de este trabajo, debemos advertir una dificultad que suele aparecer en las investigaciones sobre la temática de lo monstruoso en las ficciones televisivas y no televisivas: suele excluirse de ellas el análisis de las ficciones destinadas a niños y de aquellas que abordan lo monstruoso desde el humor. En este sentido podemos mencionar que las representaciones de lo monstruoso en series como *Adventure Time* (Cartoon Network, 2010-presente), *Steven Universe* (Cartoon Network, 2015-presente), *Gravity Falls* (Disney, 2012-2015), *The Grimm Adventures of Billy and Mandy* (Cartoon Network, 2001-2006) y muchas otras series animadas de las últimas décadas no necesariamente encuentran en los monstruos una otredad inquietante y eyectada de la sociedad. Futuros estudios podrían enriquecer la mirada sobre esta temática por medio del abordaje de estas ficciones.

4. «La contradicción, según la concepción de lo abyecto de Kristeva, es, que por un lado, sea necesario abyectar para tener un comportamiento social aceptado y por otra, lo abyecto sea lo que subvierta el orden social. ¿qué papel tiene entonces lo abyecto? Lo abyecto delata la fragilidad de esta separación, del yo, del sistema simbólico, al mismo tiempo que lo sustenta» (Figari, 2009: 135).

5. Nos referimos a una serie de ficciones, comenzando con las literarias, que han retomado relatos tradicionales para dar voz a los villanos, monstruos y demás seres «subalternos», por ejemplo películas como *Maleficent* (2014, Robert Stromberg) o series como *Once Upon a Time* (ABC, 2011-presente), por no mencionar las novelas y adaptaciones de historias basadas en amoríos entre humanos y seres sobrenaturales, como por ejemplo *Twilight*, de Stephanie Meyer.

que podríamos pensar en el marco de lo que Moreno Serrano (2011: 476) considera como monstruo posmoderno: un ser que, fiel a la época y corriente intelectual iniciada en la década de 1960, se presenta dubitativo y genera en el público una sensación de cercanía antes inimaginable. A esto debemos sumar el rol del sujeto de enunciación en la construcción del monstruo-otro. En este sentido, recuperamos los aportes de los estudios de Cohen (1996) e Ingebretsen (2001), quienes estudian la figura del monstruo no sólo en ficciones sino también en casos reales, en especial aquellos que han sido configurados por la participación de los medios de prensa en épocas recientes.

A partir de estos postulados podemos observar que series como *Penny Dreadful* discuten ciertas representaciones anteriormente hegemónicas (Angebot, 2010: 23) sobre el monstruo; la serie se constituye a partir de un doble juego: recupera lo que es señalado por la sociedad y lo que es reconocido por cada personaje como su propia identidad o condición monstruosa. Si bien aquí hay ecos de los aspectos que conforman la otredad monstruosa para una cultura o la discursividad de una época determinada, es cierto que también existen ecos de lo que Jobling menciona en el fragmento anterior: la fragilidad de las taxonomías, la desaparición de los compartimentos estancos. Un ejemplo de ello es que el término «monster» en la serie es utilizado tanto en un sentido estricto como metafórico, tensión estudiada por Ingebretsen (2001: 28). La serie, a lo largo de sus episodios, desacredita la idea de que exista una separación tajante entre humanos y monstruos para proponer, en cambio, una homologación entre ambos.

La serie es un *collage* de personajes y tramas de diferentes narraciones decimonónicas británicas, así como de algunas leyendas medievales, la egiptología y el espiritismo –que estuvo en boga hacia el final de la era victoriana.⁶ Como en todo *collage*, el análisis nos lleva a interrogarnos por las piezas individuales y, a la vez, por el hecho de que la serie genera un sistema de reescrituras que hemos estudiado en otro trabajo (Gagliardi, 2015). Entre las reelaboraciones que se producen en la serie notamos un hecho que distingue a *Penny Dreadful* de otras series que abordan el tópico de lo monstruoso: todos sus protagonistas son, de uno u otro modo, seres marcados e identificados con esa otredad o desvío, sean humanos o seres que se encuentran más allá de lo reconocido como ser humano. Dentro de esta ficción, los personajes que representan la «normalidad» (sexual, social, racional) son apenas personajes secun-

6. Se ha comparado reiteradamente esta serie con los cómics *The League of Extraordinary Gentlemen*, de Alan Moore, y con *Anno Dracula*, de Kim Newman, dado que todas estas obras realizan una operación de pastiche literario similar y su ambientación es la Inglaterra victoriana tardía.

darios u ocasionales (por ejemplo, familiares de los protagonistas, habitantes de la ciudad y otros que aparecen ocasionalmente). Esta elección le confiere su singularidad dado que sus personajes habitan en lo que la serie denomina «demimonde»: «A half world between what we know and what we fear. A place in the shadows, rarely seen, but deeply felt», según lo define Vanessa Ives («Demimonde», 1.1), el cual no es una dimensión separada de la que el espectador identifica como Londres sino parte de esa misma realidad.

En la serie de John Logan, todos los personajes se plantean en algún punto su identidad en relación con lo monstruoso, dado que la trama ha reunido en la convulsionada metrópolis inglesa a estos seres marcados por la excepcionalidad: la lucha de Vannesa Ives (Eva Green) es la de aceptar su propia condición como posible consorte del diablo, camino que en parte se completa cuando asesina al Sr. Geoffrey –un antiguo enemigo suyo– («Little Scorpion». 2.7); el pistolero norteamericano Ethan Chandler (Josh Hartnett) intenta escapar a la maldición que lo convierte en hombre lobo, la cual termina por aceptar al convertirse en guardián de Vanessa; la identidad de Dorian Gray (Reeve Carney) siempre estuvo aceptada, aun cuando le genere suficiente vergüenza como para ocultar su retrato y matar a quien lo descubra; Brona-Lily (Billie Piper) es uno más de los personajes que amplían la idea de lo monstruoso, dado que para la sociedad de la época ella es cuatro veces lo rechazado, por ser mujer, prostituta, extranjera y pobre, a lo que luego se suma ser otra no-muerta de Frankenstein; y por último tenemos a Victor (Harry Treadaway) y su criatura: ninguno puede vivir sin el otro ya que son seres incompletos y viven en una constante espiral de desgracias sufridas e infligidas entre ellos; Sir Malcolm Murray, en su cruzada por rescatar a su hija, utiliza cualquier método, por más cruel que sea, y a la vez se reprocha el trato hacia su difunto hijo Peter. La serie, si bien rescata a estos personajes y se adentra en su psicología, no avizora posibilidades de redención e integración a la sociedad considerada normal. En este sentido, su postura resulta comprensiva pero pesimista.

Pasaremos a analizar los diferentes personajes, sus relaciones y biografías para delimitar las representaciones de la serie en torno a la identidad monstruosa.

PANDORA Y SUS DESCENDIENTES

Como mencionamos al principio de este trabajo, la alusión y refundición del mito de Pandora resulta clave para comprender cómo la serie refor-

mula el concepto de monstruosidad. En estas reelaboraciones del mito, el sentido misógino que adjudica la entera responsabilidad de los sufrimientos del mundo a la mujer queda en suspenso (Gagliardi, 2015). Pandora no fue la culpable de liberar el sufrimiento entre los humanos; en cambio, lo que tenemos aquí es una serie de personajes, cada uno responsable de su propia vida y –en casos como el de Victor– de la existencia de otros. La mujer, entonces, no es la única agente del caos, lo cual nos permite releer toda una tradición mitológica que deposita en la mujer el rol de lo negativo.⁷

Penny Dreadful se ubica en las últimas dos décadas del siglo XIX, momento en que en Inglaterra ve surgir a la denominada *new woman*, una idea de mujer que comenzaba a cuestionar el rol tradicional y doméstico de la mujer victoriana (Lepinski, 2015: 2; Finn, 2014). Si bien en la serie no existe un personaje que podamos identificar claramente con este arquetipo social, sí podemos identificar algunas preocupaciones y prejuicios contemporáneos que *Penny Dreadful* retoma con el objetivo de someter a escrutinio. La *new woman* fue percibida por un sector de la sociedad de su época como una fuerza destabilizadora del orden aceptado, sea por medio de la acción política, la redefinición del orden doméstico o las políticas del cuerpo; los discursos en torno a esta figura la consideraban como alguien desviado, casi como un monstruo, regurgitando así una larga tradición de construcciones de la otredad sobre la mujer. En este punto, observamos que la serie pone en tensión la definición de monstruo (como ser con propiedades sobrenaturales y anormales) y su uso metafórico en el terreno de la opinión pública al recurrir a arquetipos sociales de la época. Pasemos a analizar algunos de los personajes femeninos de la serie y su configuración como seres monstruosos.

La protagonista, Vanessa Ives, es una creación de John Logan; en ella puede rastrearse una dualidad que recorre la literatura, en especial la gótica y romántica: la mujer angelical y la mujer demoníaca (Finn, 2014; Rose-Holt, 2015); cuando la serie comienza se la muestra como un personaje solitario, cuyas defensas sólo parecen caer frente al encanto seductor de Dorian Gray. Con el correr de los episodios descubrimos que Vanessa es el centro de la trama debido a que el antagonista de la primera temporada (The Master, equivalente de Drácula dentro de la mitología de la serie) desea poseerla. En el quinto episodio («Closer than Sisters», 1.5) se nos revela su pasado y el conflicto que la aqueja: Vanessa posee dentro de sí cierta fuerza maligna que la impulsa

7. Esta caracterización de la otredad en términos femeninos y negativos es revisada por Cohen (1996: 14).

a actos destructivos; fiel al discurso de la época, la «anormalidad» en el comportamiento de Vanessa –seducir al prometido de su amiga Mina– es regulada mediante la práctica psiquiátrica que le diagnostica histeria (Aquilina, 2015). En este sentido, Vanessa es vista como la mujer desviada frente a Mina, quien acepta el rol que le fue asignado socialmente. Por otra parte, la construcción mitológica de *Penny Dreadful* identifica a Vanessa con la profecía egipcia sobre la unión de Amonet y Amon Ra, las deidades egipcias que al juntarse causarían el fin del mundo. Se descubre que Vanessa lleva en sí la escénica de la Amonet profetizada y que The Master-Drácula sería Amon Ra; de allí en más, el conflicto de la muchacha será sucumbir o revelarse a su unión con lo demoníaco.

A partir de allí, Vanessa ase su dualidad e identifica en sí la monstruosidad: se presenta como una mujer independiente y que ha escogido la soledad para evitar causar sufrimiento a otros. Ahora bien, si la maldad fuera algo inherente al personaje, algo heredado, el concepto de monstruosidad que hemos mencionado parecería desdibujarse puesto que no existiría forma de escapar a una identificación tradicional de monstruo y las fuerzas maléficas. Sin embargo, la propia Vanessa parece repetir la idea de que lo monstruoso es fruto de decisiones y circunstancias: «We here have been brutalized with loss. It has made us brutal in return. There is no going back from this moment» («Resurrection», 1.3), dice para justificar el tortuoso interrogatorio al que someten a un joven vampiro que el grupo ha tomado como prisionero. Esto resuena claramente en las declaraciones de John Logan acerca del personaje: ella es su principal enemiga y sus elecciones son las que la definen (Connolly, 2015).

La construcción de Vanessa como mujer monstruosa se completa no sólo con su propia identificación como tal sino con el señalamiento por parte de los otros. En el segundo episodio de la primera temporada («Seànce», 1.2), Vanessa concurre a una sesión espiritista en casa de Ferdinand Lyle; durante el transcurso de la jornada, ella es poseída por Mina y Peter Murray y, luego, por su personalidad oculta como Amonet. Como señala Lyle en el mismo episodio, la gente queda espantada por el espectáculo. Tanto Cohen (1996) como Ingebreetsen (2001) nos recuerdan el rol del ser monstruoso en la reafirmación de la identidad y pertenencia de quienes los contemplan al ámbito de la normalidad; en este sentido, los asistentes convocados a la sesión espiritista van con el objetivo de encontrar placer en un evento potencialmente perturbador y encuentran a su monstruo en Vanessa. En este punto, la protagonista aún no ha abrazado por completo su lado oscuro; esto se completará en la

segunda temporada, cuando comience a utilizar el *verbis diablo*, la lengua del diablo que utilizan las brujas. El tránsito de Vanessa hacia su lado oscuro también figura la aceptación de su devenir animal (Deleuze, 1997): la magia del escorpión negro. Este insecto es aquel con el cual Vanessa es iniciada como bruja; también constituye el instrumento por medio del cual ella asesina, finalmente, a uno de sus enemigos –Sr. Geoffrey– para vengarse por los crímenes del mismo («Little Scorpion» 2.7).

La figura del escorpión enlaza a la protagonista con un segundo personaje femenino que interesa destacar: la maestra de Vanessa, la bruja Ballentree Moor (interpretada por Patty LuPone), también conocida como Cut Wife o la comadre. Ella no sólo entrena a la muchacha en las artes de la brujería sino que es una desertora del círculo de brujas de Evelyn Poole-Madam Kali (Helen McCrory), la antagonista de la segunda temporada.

La comadre es la mujer que habita los márgenes del pueblo, la curandera, bruja y abortista; un ser monstruoso más, en definitiva. Sus servicios sostienen el orden social desde su sitio en los márgenes sociales y físicos (Cohen, 1996; Moreno Serrano, 2011). Los hombres también la repudian, pero viven de sus servicios aunque los consideren abyectos (Figari, 2009: 135); antes de finalizar el episodio, la comadre es «ajusticiada» por una muchedumbre que porta antorchas y tridentes, no sin antes revelarle a Vanessa su nombre: Joan Clayton. Nuevamente, la mirada sancionadora del otro e impresa sobre el cuerpo femenino es crucial para abordar este personaje y su condición monstruosa:

THE CUT-WIFE: They send their girls to me, but for this very service they despise me. So it is always for those who do for women. Old as I am, I know nothing. Why people in this world hate what is not them. Why they fear all they don't know. Why they hate themselves most of all– for being weak, for being old, for being everything altogether that is not godlike. Which of us can be that? Monsters all, are we not?

VANESSA: Some perhaps more than others. («The Nightcomers», 2.3)

El cuerpo del monstruo es un cuerpo inscripto culturalmente, nos recuerda Cohen (1996), en tanto recibe las proyecciones del discurso social. Joan Clayton acepta dichas inscripciones al separarse del resto de la aldea y abraza una identidad monstruosa.

Las observaciones de Gilles Deleuze también resultan útiles para analizar a Joan Clayton. En su capítulo sobre los devenires, Deleuze (1997) nos re-

cuerda el funcionamiento de las manadas y otros grupos de seres vivos. En todos ellos es posible rastrear la presencia de seres que habitan –a veces en forma fluctuante y otras de modo constante– los bordes, que se relacionan con la manada pero no con su centro. No necesariamente se trata de seres excepcionales, pero sí de aquellos que desbordan la manada, que devienen. Pueden actuar como amenaza o cabecilla a la vez, ya que el borde es una posición, una intensidad. No hay manada sin este fenómeno de borde, dice Deleuze (1997: 250-251). Desde ese margen, por ejemplo, operan los brujos en las antiguas comunidades (1997: 251). Más allá de que Joan Clayton viva en el páramo en las afueras del pueblo, su posición en términos sociales es lo que nos interesa: ella es señalada como un monstruo por sus poderes sobrenaturales, pero también por ser una mujer ermitaña, una abortista y, por supuesto, por su falta de correspondencia con el paradigma de belleza femenina. Aquí la oposición con Evelyn Poole es clara: la segunda, por su pacto demoníaco, es capaz de conservar la belleza eterna y esconder el monstruo interior e integrarse en la sociedad de Londres; Joan ha escogido otro camino. Lo que nos muestra la propuesta de Deleuze es que la monstruosidad que es señalada en Clayton es funcional a la sociedad en que se inserta: el pueblo la necesita aunque la rechace; la «normalidad» necesita de «otros» como ella.⁸

El tercer personaje interesante en cuanto a la relación mujer-identidad monstruosa es Brona. Ella es presentada en la serie como una prostituta de origen irlandés que vive en Londres; su principal vínculo durante la primera temporada es con Ethan Chandler, con quien comienza a salir. A raíz de su avanzada tuberculosis, Brona muere, pero es revivida por Victor Frankenstein y renombrada como Lily. En esta breve síntesis podemos notar que Brona es señalada como un depósito de las otredades construidas durante la época victoriana: es pobre, prostituta, extranjera y enferma terminal (Lepinski, 2015: 3); a estas características le debemos sumar su subsecuente condición de muerta en vida gracias a la intervención de Frankenstein.

Como vemos, la mayor parte de estos señalamientos en torno a Brona se relacionan, no casualmente, con su cuerpo (sexuado). Las intervenciones en torno a su corporalidad son ejecutadas por el orden capitalista y patriarcal: desde su condición de obrera regulada por los horarios de la fábrica, pasando por la prostitución y el contagio, hasta su muerte y resurrección, el cuerpo de

8. Podemos volver aquí sobre el concepto de lo abyecto de Kristeva. Dice Figari (2009: 132) al respecto de lo abyecto y la dinámica de las relaciones interpersonales: «Necesito de un otro que afirme mi existencia, en la negación de la suya propia. Mi duplo no es un otro *per se*, sino mi reflejo. Solo puedo verme a mí mismo en el otro diferente».

Brona acusa la falta de agenciamiento propio.⁹ No obstante, luego de su renacimiento como Lily –nombre impuesto por Victor–, el personaje cambia y se vale de las intervenciones que el patriarcado y el capitalismo han hecho sobre ella para vengarse. Si antes de su muerte, Brona encarnaba el estereotipo de la prostituta con corazón de oro y la mujer moribunda a causa de la tuberculosis –personaje típico de Poe, por ejemplo (Velho, 2014)–, ahora las cosas serán diferentes. Como se revela en los últimos episodios de la segunda temporada, Brona-Lily no ha olvidado por completo su vida anterior y toda la opresión y violencia a las que fuera sometida.

En consecuencia, Lily diseña un curso de acción: seduce a Victor Frankenstein, asesina a un hombre durante un encuentro sexual y se niega a subyugarse ante Calibán, la primera creación de Victor. Lily se rebela –como Lilit, su casi homófono paralelo en la mitología gnóstica y judeocristiana¹⁰– y entabla una relación con Dorian Gray, quien se ve atraído hacia ella por su singularidad, su monstruosidad. Lily jura vengarse de los hombres primero y, luego, de la humanidad en su conjunto, empresa en la que Dorian decide acompañarla («Memento Mori», 2.8).

En paralelo a las revelaciones de Lily tenemos a Calibán, encerrado como espectáculo de feria, y su revisión del mito de Pandora. Como hemos dicho, una lectura de este nuevo mito apunta a los captores de Calibán como los seres monstruosos reflejados en el espejo de Pandora; no obstante, en un segundo nivel, Pandora puede identificarse con Lily: ambas mujeres son señaladas como las causantes de la catástrofe y madres de una nueva progenie, pero, a la vez, ambas son instrumentos y víctimas de las circunstancias. Ni Pandora ni Lily son claramente los monstruos que el pensamiento patriarcal ha querido construir; la configuración de sus identidades ha abrazado los discursos sociales para utilizarlos en su provecho.

Ahora bien, el motivo del espejo genera ecos en otros niveles que podemos relacionar también con la monstruosidad y su presencia en la serie. En primer lugar, la serie recupera varias veces un verso de William Wordsworth («What man has made of man»). Si el espejo muestra al hombre y sus acciones (negativas sobre todo), estas pueden ser, por ejemplo, las de Victor, quien ha

9. Como menciona Lepinski (2015), el cabello corto de Lily resulta un anacronismo para la época; no obstante, esa elección estética de la serie puede verse como una referencia al desafío de los cánones tradicionales que supuso la denominada *new woman* británica; en este sentido, el autor interpreta dicho anacronismo como parte de los elementos feministas de la serie.

10. Lilit es, para la cosmogonía gnóstica y otras ramas del cristianismo, la primera mujer de Adán que fuera creada del mismo modo que él, es decir, del barro. No obstante, Lilit se niega a someterse a Adán y huye. Si tomamos a Calibán como el Adán de *Penny Dreadful* –lectura habilitada ya por Mary Shelley en su Frankenstein, intertexto de la serie–, la identificación Lily-Lilit resulta aún más sólida.

soltado un peligro al mundo en la forma de sus criaturas. Esto se refuerza cuando Frankenstein y Sir Malcolm Murray son sometidos a las alucinaciones causadas por Evelyn Poole hacia el final de la segunda temporada («And Hell Itself My Only Foe», 2.9). En segundo lugar, el espejo también puede aludir a los vampiros en la serie: la ausencia de reflejo no muestra tanto un vacío de identidad sino que exime a los vampiros del peor mal: lo terrible sería verse a uno mismo tal cual se es, cosa que el hombre puede hacer y el vampiro no (véase apartado siguiente). En tercer lugar, la alusión al reflejo alcanza también a Vanessa. Cuando ella relata su relación con la familia Murray («Closer Than Sisters», 1.5), muestra su gusto por la taxidermia; ella comenta que para conseguir un efecto más realista en los ojos de los animales les coloca trozos de espejo detrás de las órbitas oculares para verse reflejada e interpelada por los mismos. Vanessa es, a su vez, otra posible Pandora, que puede desatar el caos a causa de su inminente unión con lo demoníaco. Esta idea del reflejo como lo terrible queda asentada cuando al final de la segunda temporada ella confronta a Evelyn y su amo, quien habla con Vanessa por medio de un muñeco hecho a imagen de la heroína. Estas situaciones vuelven a manifestar la idea de que ella es su propia enemiga (Calia, 2015; Connolly, 2015).

En definitiva, las mujeres de la serie se muestran como seres ambiguos. La monstruosidad que ellas mismas reconocen y aceptan como rasgo de sus identidades reúne tanto su condición de mujeres como también el hecho de pertenecer a la especie humana y las elecciones que como tales ellas realizan sobre sus vidas. Se puede sostener también que *Penny Dreadful* discute a nivel architextual con el género del terror –en especial en los *penny dreadful*– y los roles asignados a la mujer en dichas ficciones: la virginal doncella en peligro o la seductora mujer demoníaca:

The women of *Penny Dreadful* are both literally and figuratively claiming power over their male counterparts, and the show is decidedly female-centric. Although the existence of the hag/siren dichotomy exists in Vanessa's story arc, she is meant to stand in the gap, asking audiences to consider a third space for female characters, one that encompasses the binary and pushes against its boundaries (Rose-Holt, 2015).

FRANKENSTEIN Y LA MODERNIDAD

En el caso de la constitución monstruosa de Frankenstein y sus criaturas también destacamos el rol de las circunstancias, la mirada del otro y el

ejercicio del poder sobre el cuerpo.¹¹ Para analizar a estos personajes resulta útil pensar en la dimensión intertextual y el modo en el que dialoga con sus fuentes literarias.

Con respecto a la novela original de Mary Shelley, *Penny Dreadful* realiza una recuperación de sus bases filosóficas y sensibilidades arraigadas en el romanticismo inglés (Aquilina, 2014; Velho, 2014; Gagliardi, 2015). Esto se constata, por ejemplo, en varias alusiones de la serie que recuperan los intertextos de Shelley (Milton, Coleridge, Wordsworth)¹² y el ideario romántico, aunque visto desde la perspectiva de la escritora.¹³ En este sentido se recupera algo frecuentemente silenciado en las trasposiciones de *Frankenstein*: las referencias de la novela original al *Paradise Lost* de Milton. En aquel epígrafe, Adán reprocha a Dios su creación. Shelley citaba a Milton tanto en ese epígrafe como en el discurso de la propia criatura, con el objetivo de plantear un problema ético y construir la voz de su personaje. En la serie, este cuestionamiento es retomado («And They Were Enemies», 2.10) cuando las alucinaciones causadas por Evelyn a Victor le hacen ver a todas sus creaciones: Caliban, Proteus –criatura asesinada por el anterior– y Lily; los tres le reprochan las circunstancias y motivos de su creación. Ellos le sugieren a Victor que siga el «camino de los poetas» y termine con su vida. Tanto estas alucinaciones como el verdadero Calibán advierten en Victor la monstruosidad de sus experimentos y su falta de piedad.

En un momento anterior, correspondiente a la primera temporada, Calibán reprocha a Victor sus ideales en el momento de haberlo creado e introduce así un nuevo aspecto recuperado de la fuente literaria: la modernidad y su injerencia en la biografía e ideario de Caliban:

This was not a golden triumph over mortality, the lyrical *Adonais*, of which Shelley wrote. This was abomination. (...) I am not a creation of the antique pastoral world. I am modernity personified. Did you not know that's what you

11. Si bien la serie no recurre a la imagen de Victor como científico loco popularizada por el cine –por ejemplo, en las películas de James Whale–, sí imbuye al personaje de una condición de retraído y huraño, separado de la sociedad a raíz de sus deseos de superar la muerte y de su profesión.

12. La elección de los guionistas es recuperar la elocuencia y poeticidad de los parlamentos de la criatura-Calibán, quien en las primeras e influyentes adaptaciones teatrales de la novela y varias películas era prácticamente un personaje mudo (Velho, 2014; Crow, 2014). La poesía se vuelve un factor clave para comprender el trabajo de la serie sobre Calibán: la poesía ubica a Victor y Caliban en sendas paralelas de amor y odio. El verso final del poema de Wordsworth que se cita en varias emisiones –«What man has made of man» pone en el centro el rol del hombre y sus acciones, como también lo hace el mito de Pandora en la serie.

13. Afirma Paley (2008: xvii) que en Mary Shelley se observa una visión más pesimista en cuanto a las convicciones del romanticismo, por ejemplo, en cuanto al rol de las artes y la cultura letrada en la transformación del individuo.

were creating? The Modern Age. Did you really imagine that your modern creation would hold to the values of Keats and Wordsworth? We are men of iron and mechanization now. We are steam engines and turbines («Resurrection», 1.3).

La «modernidad» impresa sobre el cuerpo de Calibán (como el discurso patriarcal sobre el de Brona-Lily) se vuelve contra el propio Victor cuando su creación decide vengarse; Calibán jura venganza si no obtiene una compañera. Los ideales ilustrados son puestos en suspenso, así como también la fe en el arte propia del romanticismo, como ocurría en la novela original de Shelley y en otra de sus ficciones, *The Last Man* (Gagliardi, 2015; Paley, 2008: xvii). Si en la novela la educación de la criatura no bastaba, aquí tampoco la poesía ni la erudición que Caliban logran que este vástago de Frankenstein pueda integrarse en la sociedad.

¿Quién es, en definitiva, el que «ha creado un monstruo»? cabe preguntarse en el marco de la serie. Tanto Calibán como Lily acusan a su creador de haber ejercido diferentes formas de violencia contra ellos y juran vengarse. Sin embargo, este acto de diferenciación respecto de su progenitor es también lo que otorga sentido a sus respectivas vidas. Aquí, la serie parece responder a la lectura de *Frankenstein* de Rosemary Jackson: Victor y su creación funcionan como un binomio, como las dos caras de una moneda que nunca podrán separarse por completo (1986: 48).¹⁴ A este binomio deberíamos sumar a Lily, aunque resta ver si en la tercera temporada o en las subsiguientes logra separarse del vínculo con Frankenstein.

En conclusión, las inquietudes personales de Frankenstein en el momento de realizar sus experimentos –la ambición de superar la muerte, de realizar el próximo descubrimiento científico– se convierten en sus propios fantasmas, traumas y culpas y son encarnadas por sus criaturas. En el cruce entre los ideales y deseos del personaje con las promesas de la modernidad, Victor experimenta su propia monstruosidad, aunque reniegue de la misma y desee evadirla. Resta decir también que la modernidad constructora de otredades es encarnada por la ciudad de Londres y el modo en el que afecta a los personajes: Calibán encerrado como espectáculo de feria, como ser subalterno en la ciudad que necesita sus anormales –en términos foucaultianos, incluso–, es el otro que reafirma la supuesta normalidad frente a lo rechazado, lo abyec-

14. Esta interpretación, si bien se encuentra formulada en el mencionado estudio de Jackson, ya se encontraba presente en las adaptaciones teatrales de Frankenstein y sus elecciones dramáticas: los actores que interpretaban a Victor y a su criatura intercambiaban roles en la obra, una práctica frecuente que muestra, al borde de Jeekyll y Hyde, la identificación entre ambos personajes (Crow, 2014).

to (Figari, 2009: 135). Como sostienen Cohen (1996) e Ingebreetsen (2001), la transformación del monstruo en espectáculo es constitutiva de la sociedad – en especial, de la posmoderna. En este caso, la ciudad opera sobre los personajes: los transforma en parias, los cambia y luego los expulsa por ser distintos. Vemos esto en el desenlace de la segunda temporada: tras la victoria de Vanessa sobre Evelyn Poole, la temporada culmina con el éxodo masivo de los personajes, quienes abandonan Londres con diferentes destinos y propósitos, intentando, de paso, dejar atrás las experiencias vividas en los últimos meses.

DORIAN GRAY, ANGELIQUE Y LA CIUDAD

María Negroni (2015: 36) reflexiona sobre la espacialidad y su injerencia en la literatura de terror; allí afirma que el gótico es ante todo «emoción del espacio», una relación entre escenario y sensaciones extremas. En *Penny Dreadful* –como en la ficción de terror victoriana– el espacio es la mencionada Londres misteriosa y plagada de delitos contra la moral de la época. En particular, la mansión de Dorian Gray y su cosmopolitismo decadentista, hecho que muestra este traspaso al espacio urbano y la intensificación operística nos hablan del personaje y su hastío, ya presente en la novela original de Wilde. La ciudad y sus diferentes edificios son para Dorian Gray un muestrario de rutinas y ocasionales piezas de colección. Este personaje nos sirve para observar la relación entre el espacio urbano y la configuración de la monstruosidad en la serie.

El Dorian que conocemos en la serie ya posee su famoso retrato¹⁵ y no es el niño angelical que nos muestra Oscar Wilde al inicio de su libro; en todo caso, ya ha pasado por la intoxicante filosofía de vida que Lord Henry le administrara en la novela original. El personaje tampoco es el monstruo bajo la apariencia del Adonis (Paglia, 1990: 114), al menos hasta bien entrada la segunda temporada. La serie recupera y problematiza las pulsiones del personaje, en particular su inserción en la sociedad dada su orientación sexual. Gray lleva a su cama a hombres y mujeres por igual; tiene un secreto oscuro pero a la vez parece ser, durante gran parte de las temporadas emitidas hasta el momento, el único personaje capaz de enamorarse y vivir feliz aun sin adaptarse complacientemente a la moral victoriana. Así, tras el rechazo de

15. Hasta el final de la segunda temporada no se ha aclarado si Dorian ha realizado algún tipo de pacto específico o el medio por el cual obtuvo la pintura.

Vanessa, Dorian entabla una relación con Angelique (Jonny Beauchamp), una travesti que ejerce la prostitución en las calles de Londres. Los males que aquejan al joven parecen ser la abulia y la vida repetitiva que él encuentra en la ciudad moderna, vida que ya no le depara emociones novedosas; necesita lo singular y sorprendente, que a veces será una emoción pasajera y otras una larga infatuación. Él busca un otro marcado por lo excepcional, por eso se siente atraído sucesivamente por Vanessa, Ethan, Angelique y Lily: cada uno se recorta dentro de la galería urbana por ser algo abyecto.

La mencionada Angelique se convierte en la pareja estable de Dorian. Dada su posición como aristócrata, Dorian no es víctima del mismo escarnio que Angelique, a quien incluso debe defender de los ataques de otros («Above the Vaulted Sky», 2.5). Ella es escupida y repudiada por otros hombres de la alta sociedad, quienes no obstante han utilizado sus servicios. Se trata, como en el caso de Joan Clayton, de otro ser de los márgenes que resulta funcional a la sociedad que la rechaza. En este personaje se ve una nueva otredad sexual señalada como monstruosa en la serie y, a la vez, una puesta en crisis de las definiciones de mujer y hombre. Dos cosas nos interesan destacar sobre Angelique: vuelve a mostrarnos la necesidad de incluir en el discurso sobre lo monstruoso la mirada de la sociedad; por el otro, que su peculiaridad no resulta suficiente para los deseos de Dorian. Cuando Gray descubre a Lily y su condición de no muerta, la diferencia de Angelique le deja de interesar e incluso termina asesinandola cuando esta última descubre el retrato oculto.

Gray y su estilo de vida, así como las elecciones que realiza durante la segunda temporada, nos hacen retrotraernos a la definición de *demimonde* en la que se basa la serie, la cual abrevia precisamente en un estilo de vida muy cercano al que practica Dorian: «The word “demimonde” was used by Dumas in an 1855 comedy to depict a community of people who embraced a lagrant and hedonistic lifestyle» (Aquilina, 2014). La suspensión de la moral victoriana y la decisión de colocarse junto a Lily como los artífices de un mundo dominado por seres sobrenaturales hacen que la monstruosidad de Dorian emerja; esta no está motivada, como en el caso de Lily, por una venganza, sino simplemente por el hastío finisecular y el deseo de lo nuevo en una ciudad que busca la homogeneización y diferenciación en forma simultánea y aparentemente contradictoria. A partir de este juramento que hacen Lily y Dorian volvemos encontrarnos con Londres y su influencia en la creación de sus propios monstruos:

the show provides a retrospective vision of the dark aspects of the urbanization of Victorian London. In the show, the painfully metamorphosing metropolis is not only the setting, but also a character, if not the protagonist whose other name is Demimonde (...) At the metaphorical level, London is also the confluence of the spiritual perils and horrors of these alienated urban characters, each with dual personalities (Oz y Akilli, 2015).

Londres se vuelve un personaje más. Sus teatros con espectáculos escabrosos, el delito y la inequidad social son el escenario para la confluencia de seres de diversa procedencia que encuentran allí las fuerzas que los transforman y los convierte en el revés de la normalidad.

DESHUMANIZAR A LOS VAMPIROS

Si con el resto de los seres monstruosos la operación consiste en brindarles múltiples facetas y espesor a cada uno, con los vampiros se realiza un movimiento diferente: se busca construirlos como los antagonistas de Vanessa y los suyos durante la primera temporada. Para ello, se borran los rastros de «humanidad» que se ha inyectado a este ser mitológico en el imaginario popular de los últimos años, y la serie se retrotrae a las leyendas originarias acerca de estos seres. Lo que *Penny Dreadful* hace con la figura del vampiro es establecer un extremo en el *continuum* que la monstruosidad supone para la serie. En ese mismo extremo, posición del villano-antagonista de la temporada, se ubica a Evelyn durante la segunda temporada.

Desde el primer capítulo sabemos que el principal antagonista de la primera temporada será The Master, referencia indirecta a Drácula, según se puede reconstruir a través de pistas como el nombre Mina Murray, las menciones a Jonathan Harker y varios datos más que remiten a la obra de Bram Stoker. No es inocente aquí el haber omitido el título de conde, pues la serie opera mediante la omisión de los atributos humanos del personaje, entre ellos, el pasado nobiliario. Al igual que en la novela de Stoker, Drácula tiene cautiva a Mina, pero en esta ocasión, como descubriremos a lo largo de los envíos televisivos, se trata de una estrategia para atraer a Vanessa.

Como en el caso de Frankenstein, la serie se enfrenta a la tarea de reescribir una historia y un personaje muy transitado y modificado en la cultura y el imaginario del siglo xx. Las opciones parecen ser dos: suscribir a las representaciones populares sobre el personaje o –en el caso de que las mismas supongan «desvíos» con respecto a la novela– volver a la fuente literaria. Sin embargo, la serie encuentra una tercera opción: reinscribir a Drácula en el

mito del vampiro y crearle una mitología propia. Aquí, el personaje participa de una cosmogonía que funde el relato bíblico con deidades egipcias –e incluso antediluvianas– y profecías del apocalipsis. El vampiro no es aquí el *dandy* del que se disfrazara Gary Oldman para seducir a Winona Ryder en *Bram Stoker's Dracula* (1992) ni el aristócrata de Bela Lugosi o el Lestat de Ann Rice, sino más bien el *nosferatu* de Murnau o la bestia que el propio Gary Oldman encarna en algunos fragmentos del recordado largometraje de Francis Ford Coppola.¹⁶ Si a la popularidad de Drácula sumamos la popularidad y el uso de la figura del vampiro en la última década –por ejemplo, en la saga literaria y cinematográfica *Crepúsculo* y series como *True Blood* y *Vampire Diaries*–, podemos pensar que la elección de la serie se encuentra también en polémica con la representación de los vampiros en general como seres estilizados y enamoradizos, optando por un retorno a las fuentes, a las representaciones más bestiales presentes en los relatos orales. Drácula pierde su título nobiliario, capa y castillo, así como el subtexto sexual, en *Penny Dreadful*: más allá de que la mitología de la serie establezca que él quiere unirse a Vanessa, las alusiones sexuales en torno al vampiro son inexistentes.

Según algunos estudios, este ser y su leyenda habrían surgido en tiempos de las grandes pestes de la baja Edad Media (Botting, 1996: 146) y asociados a animales como las ratas, lobos y murciélagos que propagaban la epidemia (no por nada Bram Stoker establece una conexión entre su conde y estos animales dentro de la novela). La imagen del vampiro como aristócrata se habría consolidado posteriormente, mediante los incipientes medios de prensa¹⁷ y la literatura. Además del recordado cuento de Polidori, «The Vampyre» (1819), el relato más influyente en la consolidación de este estereotipo fue precisamente un *penny dreadful* victoriano: *Varney the Vampire or the Feast of Blood* (1845-7), de James Malcolm Rymer.¹⁸ Esta novela –publicada por entregas que acumulan 800 páginas– es responsable de agregar los colmillos y la imagen de noble (Skal, 1999: 99). Esta representación sería recuperada en parte por Sheridan Le Fanu, el propio Stoker y a partir de ahí se volvería un estereotipo.

16. Crow (2014) realiza un interesante análisis de la historia de Drácula dentro de *Penny Dreadful* y el modo en el que la serie reelabora a diferentes personajes de la novela. A su vez, confecciona un detallado recuento de las diferentes encarnaciones de Drácula en la gran pantalla y cómo estas representaciones del conde han influido en nuestras percepciones sobre el mito del vampiro.

17. Según comenta Markman Ellis (2000: 168), en los medios de prensa de la década de 1730 en Inglaterra emergen noticias en torno a supuestos casos de vampirismo; luego el vampiro es utilizado como una metáfora política para hablar del régimen aristocrático-feudal. Esta metáfora puede detectarse incluso en algunos discursos relacionados con la revolución francesa.

18. Algunos sostienen que la autoría de la novela es compartida con Thomas Peckett.

Dentro de *Penny Dreadful* existe una suerte de sanción a esta representación. En el episodio «What Dead Can Join Together» (1.6), Van Helsing comenta que la enfermedad sanguínea que se encuentra estudiando es en realidad producto de una maldición antigua. Le muestra a Frankenstein el libro de Rymer, el cual Victor descarta por ser una «novelucha» sensacionalista de las que andan circulando por ahí. Van Helsing observa: «As literature it is uninspiring, but as folklore from the Balkans popularized, it is not without merit. Mr. Rymer missed the facts, but he caught the truth», señalando así que la construcción de Rymer agregó detalles inexactos a la figura vampírica.

Los guiones de John Logan hacen participar a Drácula de una mitología más amplia y *ad hoc*. No se limita sólo a discutir con la representación consolidada a partir de Rymer sino que ubica al «conde» dentro del grupo de seres angélicos expulsados junto con Lucifer; su presunto matrimonio con Vanessa sería en cierta forma una boda con el demonio. La operación es la del *collage* –mitológico en este caso–, que se extenderá también al mito del lobizón (en el caso de Ethan Chandler), devenido en guardián de Vanessa.

Fred Botting (1996: 180) sostiene que la mencionada película de Coppola marca el ocaso del gótico. ¿Qué nueva significación podría cobrar esta historia luego de esos planos de las células sanguíneas en los que resonaban los ecos del VIH en la década de previa al estreno de la película?, se pregunta el crítico. *Penny Dreadful* escogió volver a los orígenes del mito vampírico en una suerte de *reboot* y resaltar el aspecto amenazante de este ser. Aquí, a diferencia de los otros seres «monstruosos» de la serie queda suspendida la visión más relativista y empática: no hay intento alguno de empatizar con el vampiro sino que sirve para pensar, por oposición, en la posible evolución del personaje de Vanessa hacia el lado oscuro.

CONCLUSIONES

A través de los aspectos que hemos revisado, se observa que *Penny Dreadful* aboga por una visión que hace caer dicotomías e incluye el rol de diferentes factores en la conformación de las identidades «monstruosas». A partir de esa ampliación, este *telefantasy* trabaja el marco histórico en que se sitúan los hechos narrados no como un simple decorado, sino como un trasfondo orgánico a los conflictos de los personajes, conflictos que en su mayoría tienen que ver con la creación de otredades y normalidades propias de cualquier sociedad.

En cuanto a la elección de novelas de terror y diversos seres sobrenaturales, John Logan ha comentado aspectos de su propia vida que identifica con

la otredad construida por la serie, en especial con la sexual, pero no sólo con ella.¹⁹ Esto confirmaría, en parte, la voluntad creativa en la serie por identificar la otredad-monstruosidad con elementos no sólo sobrenaturales, sino también con la sexualidad y los otros aspectos que hemos destacado anteriormente. A su vez, teniendo en cuenta que Lepinski (2014) afirma que la esencia de la ficción gótica no reside tanto el shock como en la melancolía y el fatalismo, lo que esta serie efectúa es un regreso a las esencias de aquellas narraciones, pero problematizando los modos de abordar obras literarias muy transitadas para realizar una trasposición televisiva. En este sentido, Logan ha construido una manada deleuziana al reunir a este conjunto de personajes; ellos se reconocen por diversos aspectos que construyen su supuesto desvío, pero aun dentro de la misma manada existen diferentes posiciones e intensidades fluctuantes que los personajes ocupan por momentos. En esta dinámica, notamos nuevamente que la monstruosidad es, para esta serie, una cuestión de límites intencionalmente amplios.

BIBLIOGRAFÍA

- ANGENOT, Marc (2010): *El discurso social*, Siglo XXI, México.
- AQUILINA, Cristina (2014): «*Penny Dreadful*: Dismembering and Assembling the Victorian Gothic», *Schlock Magazine*, 15 de octubre, disponible en <<http://goo.gl/vZJV3o>> [Consulta: 19 de diciembre de 2015].
- BOTTING, Fred (1996): *Gothic*, Routledge, Londres.
- CALIA, Michael (2015): «*Penny Dreadful* Creator John Logan on Witches, the Occult and “the Horror of People”», *Wall Street Journal* (15 de mayo), disponible en <<http://goo.gl/6wRgfj>> [Consulta: 22 de diciembre de 2015].
- CAMPRA, Rosalba (1991): «Los silencios del texto en la literatura fantástica», en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Madrid, pp. 49-75.
- CAMPRA, Rosalba (2014): *Territorios de la ficción: Lo fantástico*, Renacimiento, Sevilla.
- COHEN, Jeffrey Jerome (1996): *Monster Theory: Reading Culture*, Plymbridge, New York.
- CONNOLLY, Kevin (2015): «And They Were Enemies», *Entertainment Weekly* (5 de junio), disponible en <<http://www.ew.com/recap/penny-dreadful-season-2-finale>> [Consulta: 22 de diciembre de 2015].
- CROW, David (2014): «*Penny Dreadful*: A Twisted Reflection of the Dracula Story», *Den*

19. Al respecto refiere Logan en una entrevista: «I’ve always been drawn to monsters. Many kids are, without giving it much thought—“I like them because they’re scary,” or “I like them because they’re exciting.” But as I grew older, I realized what really attracted me to them was the very deep kinship I felt that has to do with growing up as a gay man. When I was in junior high and high school and living in New Jersey—this was the mid-’70s—I was nuts about theater, so I was going into New York all the time, and walking around Greenwich Village and down Christopher Street» (Thomas, 2014).

- of *Geek*, disponible en <<http://goo.gl/9JIB4T>> [Consulta: 19 de diciembre de 2015].
- CROW, David (2015): «The Bleeding Heart of Dracula», *Den of Geek*, disponible en <<http://goo.gl/PYzDcS>> [Consulta: 19 de diciembre de 2015].
- DELEUZE, Gilles (1997): «Devenires», en Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Mil mesetas*, Pre-textos, Barcelona, pp. 198-273.
- ELLIS, Markman (2000): *The History of Gothic Fiction*, Edinburgh University Press, Edinburgo.
- FIGARI, Carlos Eduardo (2009): «Las emociones de lo abyecto: repugnancia e indignación», en Carlos Figari y Adrián Scribano, *Cuerpos, subjetividades y conflictos: hacia una sociología*, Fundación Centro de Integración, Comunicación, Cultura y Sociedad, Buenos Aires, pp. 131-139.
- FINN, Kavita (2015): «The Fallen Angel of the House: Women and Monsters in *Penny Dreadful*», trabajo presentado en la Northeast Popular Culture Association Conference, 30 y 31 de octubre de 2015, disponible en <<https://goo.gl/mv-d4dL>> [Consulta: 22 de diciembre de 2015].
- GAGLIARDI, Lucas (2015): «¿Ya nos conocemos? Apuntes sobre la intertextualidad en *Penny Dreadful*», *Luthor*, 26 (6), disponible en <<http://www.revistaluthor.com.ar/spip.php?article134>> [Consulta: 22 de diciembre de 2015].
- INGEBRETSEN, Edward (2001): *At Stake: Monsters and the Rhetoric of Fear in Public Culture*, Chicago University Press, Chicago.
- JACKSON, Rosemary (1986): *Fantasy: literatura y subversión*, Catálogos, Buenos Aires.
- JOBLING, J'anine (2010): *Fantastic Spiritualities: Monsters, Heroes and the Contemporary Religious Imagination*, T&T Clark, Londres.
- JOHNSON, Catherine (2005): *Telefantasy*, British Film Institute, Londres.
- KRISTEVA, Julia (1988): *Poderes del horror*, Siglo XXI, Madrid.
- LEPINSKI, Satori (2015): «Noiva de Ninguém: Lily Frankenstein, feminismo e poder» (mimeo), disponible en <<https://goo.gl/gpIvIh>> [Consulta: 19 de diciembre de 2015].
- LOGAN, John (2014-presente): *Penny Dreadful*, Showtime.
- MENDLESOHN, Farah, y Edward JAMES, (2012): «Introduction», en *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. i-ix. <<http://dx.doi.org/10.1017/ccol9780521429597.002>>
- MILLS, Sandra (2015): «“Unfashioned Creatures”: Manufacturing Monstrosity in Mary Shelley’s *Frankenstein: Or, the Modern Prometheus* and John Logan’s *Penny Dreadful*», ponencia presentada en la Nineteenth-Century Tyrannies Conference, 2 de octubre de 2015, disponible en <<https://goo.gl/FfxDVw>> [Consulta: 22 de diciembre de 2015].
- MORENO SERRANO, Fernando Ángel (2011): «El monstruo prospectivo: el otro en la ciencia ficción», *Signa*, núm. 20, pp. 471-496, disponible en <<http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/6275>> [Consulta: 30 de marzo de 2016].
- NDALIANIS, Angela (2012): *The Horror Sensorium. Media and the Senses*, McFarland, Jefferson y Londres.

- NEGRONI, María (2015): *La noche tiene mil ojos*, Caja negra, Buenos Aires.
- OZ, Seda, y Sinan AKILLI, (2015): «“No More Let Life Divide...”: Victorian Metropolitan Confluence in *Penny Dreadful*», ponencia presentada en la 10th Annual Association of Adaptation Studies Conference: «Adaptations and the Metropolis», 24 y 25 de septiembre de 2015.
- PAGLIA, Camile (1990): *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, Vintage Books, New York.
- PALEY, Morton D. (2008): «Introduction», en Mary Shelley, *The Last Man*, Oxford's Worlds Classics, Oxford, pp. i-xxv.
- ROSE, Susan (2014): «Nothing Normal about the Monsters: Postmodern Monstrosity in *Buffy the Vampire Slayer's* “Normal Again”», *Watcher Junior*, 7 (1), disponible en <<http://www.watcherjunior.tv/09/rose.php>> [Consulta: 22 de diciembre de 2015].
- ROSE-HOLT, Sundi (2015): «Antiheroines are the New Antiheroes: The Killer Women of *Penny Dreadful*, *Orphan Black* and More», *Indiwire*, 3 de junio, disponible en <<http://goo.gl/WGFMHr>> [Consulta: 19 de diciembre de 2015].
- SANTOS, Cristina (2015): «It's Not All About Snow White: The Evil Queen Isn't That Monstrous After All» (mimeo), disponible en <<http://goo.gl/55ixv7>> [Consulta: 22 de diciembre de 2015].
- SKAL, David (1996): *V is for Vampire*, Plume, Nueva York.
- SPAHR, Adriana, y Cristina SANTOS (2013): «The Monster Within: When Red Riding Hood Becomes the Wolf » (mimeo), ponencia presentada en la 11th Global Conference: Monsters and the Monstrous, 18 al 20 de julio de 2013, Oxford, disponible en <<https://goo.gl/OR0fzu>> [Consulta: 19 de diciembre de 2015].
- THOMAS, June (2014): «The Thing That Made Me Monstrous to Some People Is Also the Thing That Empowered Me», *Slate*, 4 de mayo, disponible en <<http://goo.gl/uNcgLc>> [Consulta: 22 de diciembre de 2015].
- TRAPERO LLOBERA, Patricia (2015): «“Todos los monstruos son humanos”: el imaginario cultural y la creación de bestiarios contemporáneos en *American Horror Story*», *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico / Brumal. Research Journal on the Fantastic*, vol. III, núm. 2, pp. 69-88 [Consulta: 22 de diciembre de 2015]. <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/brumal.210>>
- VELHO, Lorde (2014): «*Penny Dreadful*: Redescobriendo o Horror Gótico do Século XIX», en *Reminiscencias de un Lorde Velho*, disponible en <<http://lordevelho.blogspot.com.ar/2014/09/penny-dreadful-redescobriendo-o-horror.html>> [Consulta: 22 de diciembre de 2015].